



Universidad de Oviedo

*Universidá d'Uviéu*

*University of Oviedo*

# **DOCTORADO EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS**

TESIS DOCTORAL

## **NARRAR (EN) LA CIUDAD: REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO URBANO EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA**

NOELIA SUÁREZ GARCÍA



## RESUMEN DEL CONTENIDO DE TESIS DOCTORAL

1.- Título de la Tesis	
Español/Otro Idioma: Narrar (en) la ciudad: representación del espacio urbano en la narrativa española contemporánea	Inglés: Narrating (in) the city: The Representation of Urban Space in Contemporary Spanish Narrative
2.- Autor	
Nombre: NOELIA SUÁREZ GARCÍA	DNI/Pasaporte/NIE: , , ,
Programa de Doctorado: INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS	
Órgano responsable: CENTRO INTERNACIONAL DE POSGRADO	

### RESUMEN (en español)

La ciudad conforma un entramado simbólico cuya importancia dentro del texto va más allá de ser un simple escenario por el que se pasean unos personajes y que sirve como telón de fondo ornamental de la trama. Se presenta como un texto, una red de signos y de significados polisémicos, susceptibles de ser interpretados. Su imagen construye no solo un panorama cultural, sino también ficcional que permite descodificar hermenéuticamente los códigos utilizados por el autor a la hora de trazar su imagen. Los espacios urbanos analizados en esta investigación representan una referencia que revela tanto el modelo de ciudad ansiada por su autor como una denuncia social ante un espacio en decadencia. A lo largo de este trabajo, se pretende llevar a cabo un análisis de las principales representaciones urbanas en la narrativa española contemporánea que permita observar el desarrollo y la evolución de la ciudad desde la Revolución Industrial hasta la actualidad. Para ello, se ha optado por una clasificación atendiendo al tipo de ciudad que se presenta, es decir, las ciudades provincianas, las utopías urbanas y las metrópolis. Dentro de cada tipología, se han establecido varios bloques que siguen un orden cronológico, partiendo desde el siglo XIX hasta nuestros días.

La red semiótica tan compleja que ofrece el espacio urbano responde a la convivencia de diversos binomios y luchas entre corrientes contrarias, como por ejemplo, el bien frente al mal asociados al centro y a la periferia. Esta complejidad y las sensaciones encontradas que experimentan los autores y, por extensión, sus personajes se potencian con la llegada de la Revolución Industrial y la nueva concepción de ciudadano moderno que contempla y que, en la mayor parte de los casos, desaprueba la fragmentaria, inmensa e ilimitada ciudad moderna que le concede anonimía, pero también le provoca ansiedad. Por ello, el enfoque metodológico que se ha seguido en esta tesis es múltiple y no se centra en un único método analítico o en una sola fuente teórica, sino que intenta, en la medida de lo posible, interrelacionar las fuentes históricas, las teorías de planificación urbanística, las relaciones psicológicas espacio urbano-individuo con las propias fuentes literarias. La novela constituye el género literario que mejor se adapta a la construcción de la ciudad como materia ficcional, ya que los autores sintieron la necesidad de ficcionalizar el espacio no solo para ubicar las coordenadas espaciales de su obra, sino también para reflexionar sobre la esencia del mismo y sus implicaciones como símbolo cultural o social de una determinada época histórica.



**RESUMEN (en Inglés)**

The city displays a symbolic framework whose importance in the text goes beyond being a setting for characters to walk on, or a decorative backdrop for the plot. The city is presented as a text, a network of signs and polysemic meanings to be interpreted. Its image builds not only a cultural environment, but also a fictional one, which enables the hermeneutical decoding of the symbols used by the author when creating the image of the city. The urban spaces analysed in this paper reveal the model of city yearned by the authors as well as a social denunciation of a space in decadence. The present investigation will analyse the main urban representations in contemporary Spanish narrative in order to examine the development and evolution of the city from the Industrial Revolution until today. To achieve this, we will classify the urban representations as provincial towns, urban utopias and metropolis. Within each typology there are several blocks which follow a chronological order, from the nineteenth to present day.

The complex semiotic net that urban spaces display is caused by the coexistence of diverse pairs and by the struggles between opposing currents, such as good and evil associated with centre and periphery. This complexity and the mixed sensations that authors and their characters experience is amplified by the arrival of the Industrial Revolution and the new concept of the modern citizen who observes and mostly disapproves of the fragmented, immense and unlimited modern city which grants anonymity but also causes anxiety. The methodological approach used is multiple and does not focus on a single analytical method or on a single theoretical source, but it aims, as much as it can, to connect historical sources, urban planning theories, the psychological relationships between urban space and individual and the literary sources themselves. The novel is the literary genre that best achieves the construction of the city as fiction, as authors felt the need to fictionalize the space not only to localise their work in space but also to consider its essence and its implications as cultural or social symbols of a specific historical stage.

**SR. PRESIDENTE DE LA COMISIÓN ACADÉMICA DEL PROGRAMA DE DOCTORADO  
EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS**

A mis abuelos Gloria y Jesús

“Esta ciudad irá donde tú vayas”  
Konstantin Kavafis, “La ciudad”

“Je suis l’espace où je suis”  
Noël Arnaud, *L’état d’ébauche*

# AGRADECIMIENTOS

Quisiera mostrar mi más sincero y eterno agradecimiento a todas las personas que durante estos años han estado a mi lado y han soportado junto a mí el balizado camino por el que me ha llevado la ficción y más concretamente la crítica literaria. En primer lugar, quisiera agradecer a mi director de tesis, Javier García Rodríguez, su trabajo y su dedicación para que este trabajo haya llegado al final. Sin sus recomendaciones bibliográficas, su paciencia, sus tutorías y su ánimo en los momentos más difíciles, no hubiese podido concluir la investigación. Como me dijo en una ocasión: “No siempre gana el mejor, sino el que llega al final” y creo que hemos conseguido llegar a la línea de meta. Muchas gracias por todo.

En segundo lugar quisiera agradecer a mis profesoras de Realismo y Literatura Europea Contemporánea Araceli Iruveda y Carmen Alfonso sus apuntes y sus recomendaciones bibliográficas durante el último año de mis estudios de Licenciatura. Sin sus clases, hubiese tenido muchas dificultades para realizar la contextualización de muchos textos. Así mismo, mi agradecimiento a mi profesor de griego Ilias Karageorgos por su ayuda a la hora de encarar la ciudad como concepto histórico y sociológico desde el prisma de la Antigüedad y de la utopía y a mi profesora de francés Madeleine Jantaud por su ayuda con la literatura francesa y las traducciones.

En tercer lugar, quisiera dedicar una mención especial a mi prima Carmen Zamanillo Suárez, filóloga, traductora, lingüista y profesora de ELE en el William Perkin C of High School (London). Sin sus traducciones, sus ayudas con el inglés y, sobre todo, sus recomendaciones filmográficas y de literatura inglesa no hubiese podido rellenar algún que otro hueco de indeterminación de mi tesis. Mil gracias a Mélanie C. Delvallée, profesora de ELE en el Institut Marie Immaculée (Anderlecht) por ayudarme en la búsqueda de la creación del *topos* de la ciudad muerta en la literatura belga y a la profesora de la Universidad de Concepción (Chile) Yenny Karen Ariz Castillo por su información académica y sus recomendaciones bibliográficas sobre literatura hispanoamericana, lo que me permitió crear diversas conexiones, algunas recogidas en la tesis y otras en proceso de desarrollo.

Por último, una mención a mis compañeros doctorandos de la Asociación d'estudios lliterarios Refuelle con los que he podido intercambiar y compartir mucha Teoría Literaria y en especial a mi compañera de doctorado Claudia Pañeda. Gracias

por tantos cafés literarios, tantos ánimos y tantas recomendaciones. Gracias también a mis compañeras y a las profesoras del máster en Género y Diversidad por su interés en mi investigación, por sus recomendaciones y por facilitarme las cosas para que pudiese compaginar los estudios de género con la investigación de la tesis. Gracias también a mis amigos por estar ahí, en especial a Pablo, quien, tras su breve pero intensa incursión por la periferia, me facilitó interesantísimas referencias fílmicas que me han ayudado a ver este espacio urbano de forma diferente. Mi más eterno agradecimiento a mi madre por sus recomendaciones bibliográficas, entre otras muchísimas cosas, a Fernando, Enedina y María por su acogida en Madrid durante el congreso de Contrapunto y a mis alumnos de refuerzo de Lengua y Literatura, cuyas interpretaciones y apreciaciones literarias he tenido muy en cuenta. No quisiera finalizar sin una mención especial a las bibliotecarias de la Biblioteca de Humanidades de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo. Sin su atención e información no habría sido posible el acceso a la mayor de parte de la bibliografía que conforma el corpus de este trabajo.

Gracias a todos, sin vuestra ayuda, esta investigación no habría sido posible.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
-------------------	---

## BLOQUE 1: EL ORIGEN. PRIMEROS PROYECTOS URBANOS

### CAPÍTULO 1: *AB URBE CONDITA*. LA CONCEPCIÓN TEÓRICA DE LA CIUDAD Y SUS HABITANTES: LA *POLIS* Y LA *URBS*..... 15

1.1. La aparición de la <i>polis</i> y el sinecismo.....	16
1.2. Factores económicos que contribuyen a la formación de la <i>polis</i> .....	19
1.3. Rito de fundación de la ciudad.....	21
1.4. La organización urbana de la <i>polis</i> .....	24
1.4.1. Urbanismo micénico.....	25
1.4.2. Urbanismo arcaico.....	26
1.4.3. Urbanismo jonio o hipodámico.....	27
1.4.4. Urbanismo clásico.....	27
1.4.5. Urbanismo helenístico.....	28
1.5. La aparición de la muralla como un elemento de separación exterior.....	30
1.6. Población griega: ciudadanos y no ciudadanos.....	31
1.7. La fundación de la <i>urbs</i> romana.....	35
1.8. Urbanismo romano.....	38
1.8.1. Antecedentes. Los etruscos.....	38
1.8.2. El proceso de urbanización romano.....	39
1.8.3. Urbanismo imperial.....	41

### CAPÍTULO 2: PRIMEROS PROYECTOS URBANOS: EL CÍRCULO COMO ESPACIO IDEAL. EL CONCEPTO DE UTOPIÍA APLICADO A LAS CIUDADES DE LA GRECIA CLÁSICA..... 45

2.1. El concepto de <i>utopía</i> . Controversia genérica.....	45
2.2. Primeros proyectos utópicos. Relación círculo-ciudad como espacio ideal.....	50
2.3. El proyecto de Hipódamo de Mileto como un antecedente de los modelos de Platón y Aristóteles.....	52

2.4. Las ciudades ideales de Platón: Calípolis, Atlántida y Magnetes.....	53
2.5. El modelo ideal de Aristóteles. <i>La política</i> .....	55

**CAPÍTULO 3: HACIA LA CONNOTACIÓN NEGATIVA DEL ESPACIO URBANO. LA UTOPIÍA CRISTIANA EN TORNO A LA CIUDAD DE DIOS DE SAN AGUSTÍN.....** 59

3.1. Origen de la utopía cristiana. La ciudad como una proyección divina.....	59
3.2. Antecedentes bíblicos de la imagen de la ciudad celestial o ciudad de Dios.....	60
3.2.1. La ciudad terrenal: Babilonia a través del <i>Apocalipsis</i> .....	61
3.2.2. La Jerusalén celestial a través del <i>Apocalipsis</i> .....	62
3.3. Representación de la ciudad cristiana a través de la metáfora femenina.....	65
3.4. <i>La ciudad de Dios</i> de San Agustín.....	66
3.4.1. La ciudad de Dios como representación de la utopía cristiana.....	67
3.4.2. Los habitantes de la ciudad de Dios.....	70

**BLOQUE 2: DEL MENOSPRECIO DE CORTE Y ALABANZA DE ALDEA A LA CIVILIZACIÓN FRENTE A LA BARBARIE. LA CONFIGURACIÓN FICCIONAL DEL ESPACIO URBANO**

**CAPÍTULO 4: MENOSPRECIO DE CORTE Y ALABANZA DE ALDEA. LA DICOTOMÍA CAMPO vs CIUDAD.....** 76

4.1. Fray Antonio de Guevara. El tópico del <i>Menosprecio de corte y alabanza de aldea</i> .....	77
4.2. Antecedentes de la alabanza de aldea. El mito de la Edad de Oro.....	81
4.3. La alabanza de aldea y la literatura bucólica.....	85
4.3.1. <i>La Arcadia</i> de Sannazaro y su influencia en el género pastoril castellano: <i>Égloga II</i> de Garcilaso de la Vega.....	88
4.3.2. La narrativa pastoril castellana. Idea de belleza y perfección moral.....	91



<b>CAPÍTULO 5: UTOPIÁS CASTELLANAS. EL MITO DE LA EDAD ORO, LA CIUDAD Y LA ISLA. EL <i>SOMNIUM</i> DE JUAN DE MALDONADO Y LA ÍNSULA DE BARATARIA DE SANCHO PANZA.....</b>	<b>99</b>
5.1. Características de la literatura utópica española.....	102
5.2. De <i>Somnium</i> a Barataria. La relación isla-espacio utópico en la literatura española de los siglos de oro.....	103
5.3. Un sueño lunar y americano. <i>Somnium</i> de Juan de Maldonado.....	106
5.4. Sancho Panza en la Ínsula Barataria.....	110
<b>CAPÍTULO 6: EL VUELO DE CLEOFÁS SOBRE UN MADRID EN PEPITORIA. LA CIUDAD COMO ESPACIO VITAL DEL PÍCARO.....</b>	<b>122</b>
6.1. Las transformaciones urbanas y la picaresca. La ciudad como espacio vital del pícaro.....	122
6.2. El vuelo de Cleofás: picaresca, fantasía y costumbrismo.....	129
6.3. El costumbrismo a través de los sainetes de Ramón de la Cruz.....	138
<b>CAPÍTULO 7: <i>SINAPIA</i>: LA TIERRA AUSTRAL COMO MODELO DE PERFECCIÓN URBANA.....</b>	<b>143</b>
7.1. Sinapia. Una utopía en la tierra Austral.....	143
7.2. La tierra austral como espacio utópico.....	144
7.3. La construcción de una ficción. Diferencias y similitudes con otras utopías.....	145
7.4. La República de Sinapia.....	148
7.5. Organización territorial de Sinapia.....	152
<b>CAPÍTULO 8: DEL CAMPO A LA CIUDAD: BARBARIE Y CIVILIZACIÓN. LAS NOVELAS DE <i>LOS PAZOS</i> Y EL ESPACIO COMO FACTOR DETERMINISTA.....</b>	<b>155</b>
8.1. Civilización/barbarie en <i>Facundo</i> de Domingo Faustino Sarmiento (¿Posible antecedente de <i>Los pazos</i> ?)......	155
8.2. La influencia del medio en los personajes de <i>Los pazos de Ulloa</i> .....	157
8.3. La naturaleza desbordante en <i>La madre Naturaleza</i> .....	164
8.3.1. Dos concepciones finiseculares del campo: idealización frente a barbarie en <i>La madre Naturaleza</i> y <i>Peñas arriba</i> .....	172

8.4. La focalización y el punto de vista en las novelas de <i>Los pazos</i> .....	174
---	-----

### **BLOQUE 3: LA CIUDAD PROVINCIANA Y EL FIN DU SIÈCLE**

#### **CAPÍTULO 9: LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO URBANO PROVINCIANO. LA CIUDAD LEVÍTICA COMO PRECURSORA DE LA CIUDAD MUERTA: ORBAJOSA Y VETUSTA.....**

182

9.1. La ciudad levítica como concepto teórico.....	185
9.2. La formación de un arquetipo: Orbajosa y <i>Doña Perfecta</i> de Benito Pérez Galdós.....	186
9.3. La heroica Vetusta y <i>La Regenta</i> .....	193
9.4. Vetusta y la focalización externa.....	194
9.5. Focalización interna: la lucha de Vetusta contra Ana Ozores y Fermín de Pas.....	200
9.6. Vetusta, ¿protagonista o antagonista?.....	206
9.7. La dicotomía campo/ciudad a través de la relación de Frígilis y Vetusta.....	208

#### **CAPÍTULO 10: LA IMAGEN DE LA CIUDAD PROVINCIANA EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA FINISECULAR: LA CIUDAD MUERTA.....**

211

10.1. Acerca de la ciudad muerta. Conceptualización teórica.....	211
10.2. La formación del tópico. <i>Brujas, la muerta</i> de Georges Rodenbach.....	215
10.3. La imagen de la ciudad muerta en la narrativa española finisecular.....	223
10.4. Gustavo Adolfo Bécquer y la visión intimista de la ciudad.....	226
10.4.1. “Prólogo” a <i>La soledad</i> de Augusto Ferrán y Forniés.....	227
10.4.2. Las leyendas y la ciudad muerta. <i>Tres fechas, El rayo de luna, El beso</i> y <i>La rosa de la pasión</i> .....	229

**CAPÍTULO 11: EL PERIGRINAJE POR TIERRAS DE CASTILLA. LA ADAPTACIÓN DE LA CIUDAD MUERTA A LA NARRATIVA ESPAÑOLA A TRAVÉS DE *DIARIO DE UN ENFERMO*..... 235**

- 11.1. Castilla. Prototipo de ciudad provinciana..... 235
- 11.2. Castilla en la narrativa española finisecular. Adaptación del tópico al panorama narrativo español..... 238
- 11.3. *Diario de un enfermo*. Decadentismo, enfermedad y ciudad..... 239
- 11.4. Los espacios urbanos de la novela: Madrid vs ciudades provincianas..... 241
  - 11.4.1. Madrid, ciudad tentacular..... 241
  - 11.4.2. Las ciudades provincianas: Toledo y Lantigua. Estética de la ciudad muerta..... 244

**CAPÍTULO 12: CASTILLA: EL CAMINO DE PERFECCIÓN DE FERNANDO OSSORIO..... 250**

- 12.1. Fernando Ossorio en busca de la perfección..... 250
- 12.2. *Camino de perfección*. Novela de personaje..... 251
- 12.3. La imagen monstruosa de Madrid a través de la mirada de Fernando Ossorio..... 253
- 12.4. La ciudad muerta y su influencia sobre el protagonista..... 259
- 12.5. Los personajes femeninos caracterizados según el espacio..... 265
  - 12.5.1. La mujer metropolitana. Laura, una *femme fatale*..... 265
  - 12.5.2. La mujer provinciana, la ciudad muerta y la ciudad levítica..... 268
  - 12.5.3. Dolores. La mujer ideal y la tierra valenciana..... 269
- 12.6. El camino de perfección como una pasión mística..... 271

**BLOQUE 4: LA CIUDAD PROVINCIANA Y EL SIGLO XX**

**CAPÍTULO 13: LA DECADENCIA DE LA CIUDAD MUERTA Y LA NOVELA ROSA. LA TRANSICIÓN HACIA LA CRÍTICA SOCIAL..... 276**

- 13.1. La ciudad eterna: otra forma de quietismo circular provinciano..... 276
- 13.2. La ciudad provinciana: escenario de la novela rosa en *Doña Inés* de Azorín..... 280
- 13.3. Una aproximación a la ciudad provinciana tras la Guerra Civil..... 285
- 13.4. Caracterización de la ciudad provinciana en la novela de posguerra..... 286
- 13.5. *La sombra del ciprés es alargada* como novela de transición. De la poeticidad de la ciudad muerta a la crítica social de *Entre visillos*..... 296

**CAPÍTULO 14: ENTRE VISILLOS. DE LA POETICIDAD DE LA CIUDAD MUERTA AL REALISMO SOCIAL PROVINCIANO..... 303**

- 14.1. *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité, la representación prototípica de la ciudad provinciana de la posguerra..... 303
- 14.2. La ciudad: el espacio narrativo y el ambiente provinciano..... 304
- 14.3. El universo provinciano: los personajes femeninos y su relación con los espacios de la novela..... 312
- 14.4. Tipología femenina provinciana..... 314
- 14.5. Las voces narrativas: omnisciencia, Pablo y Tali..... 318

**CAPÍTULO 15: LA RECONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD PROVINCIANA A TRAVÉS DE LA MEMORIA DURANTE LA TRANSICIÓN Y LA DEMOCRACIA..... 322**

- 15.1. La provincia y la memoria. La recuperación del decadentismo del *fin du siècle* a través de *La negra provincia de Flaubert* de Miguel Sánchez-Ostiz..... 324
- 15.2. La reconstrucción de la provincia a través de la memoria en la novela negra y en la lucha antifranquista. *Las estaciones provinciales* de Luis Mateo Díez y *El buque fantasma* de Andrés Trapiello..... 327
- 15.3. Hacia la modernidad: el olvido provinciano..... 339

## **BLOQUE 5: LA METRÓPOLIS. CENTROS Y PERIFERIAS EN LA GRAN CIUDAD**

### **CAPÍTULO 16: DEL CENTRO A LA PERIFERIA A TRAVÉS DEL COSTUMBRISMO Y DEL REALISMO. LA FORMACIÓN DE ESPACIOS IDENTITARIOS..... 344**

- 16.1. La ciudad en el siglo XIX. De los artículos de costumbres a la novela realista..... 344
- 16.2. La configuración de la ciudad realista. Galdós y el Madrid decimonónico..... 353
- 16.3. Marineda. La introducción de la periferia urbana en la narrativa española contemporánea a través de la ciudad provinciana..... 358
- 16.4. Marineda y el mundo obrero..... 368

### **CAPÍTULO 17: PERIFERIAS. EL MADRID DE LAS CLASES POPULARES Y LA LUCHA POR LA VIDA..... 373**

- 17.1. El Madrid de las clases populares a través de la trilogía de *La lucha por la vida* Pío Baroja..... 373
- 17.2. De la periferia hacia el centro. El espacio urbano de *La lucha por la vida*..... 375
- 17.3. *La busca*. Imagen de una periferia..... 381
- 17.4. *Mala hierba*. Otra perspectiva del centro..... 385
- 17.5. *Aurora roja*. En busca de la libertad..... 389
- 17.6. La creación de personajes urbanos prototípicos a través de *La lucha por la vida*..... 394
  - 17.6.1. Tipología del golfo..... 394
  - 17.6.2. Las prostitutas..... 399
  - 17.6.3. El proletario..... 401
- 17.7. La descripción como elemento caracterizador del espacio urbano..... 403

**CAPÍTULO 18: EL SUEÑO DEL PROGRESO: EL PROYECTO URBANO ANARQUISTA Y LA CIUDAD MECANIZADA DEL FUTURO..... 409**

- 18.1. Antecedentes en la formación de la ciudad ideal proletaria..... 411
- 18.2. El proyecto anarquista. La ciudad ideal obrera en *La Nueva Utopía* de Ricardo Mella..... 416
- 18.3. Nilo María Fabra, el asentamiento de la ciencia ficción durante el *fin du siècle* y la mecanización de la ciudad..... 422
- 18.4. Nueva York, prototipo de ciudad moderna y mecanización. *La ciudad automática* de Julio Camba..... 428

**CAPÍTULO 19: JAZZ, RASCACIELOS Y VENUS MECÁNICAS. LA CIUDAD COSMOPOLITA DURANTE LOS FELICES AÑOS 20..... 435**

- 19.1. Hacia la ciudad de vanguardia..... 435
- 19.2. El Madrid de los felices años 20 en *La Venus mecánica*..... 437
- 19.3. La Venus mecánica: representación de la metrópolis a través de la protagonista femenina..... 441
- 19.4. La deshumanización del espacio urbano..... 444
- 19.5. Hacia *Mecanópolis*. Las consecuencias de la deshumanización..... 449
- 19.6. De Mecanópolis a Nueva York. La deshumanización del espacio urbano..... 451

**BLOQUE 6: CIUDAD Y POSMODERNIDAD. HACIA LA CIUDAD DEL SIGLO XXI**

**CAPÍTULO 20: “REALISMO DE SHOCK”. LAS RUINAS DE LA CIUDAD TRAS LA GUERRA CIVIL. EL CASO DE BARCELONA Y NADA..... 456**

- 20.1. La ciudad de Barcelona en la novela contemporánea..... 459
- 20.2. “Realismo de shock”. La ruina de la ciudad de Barcelona tras la Guerra Civil a través de *Nada* de Carmen Laforet..... 461
- 20.3. Del *flâneur* a la *flâneuse*. La figura de Andrea, la narradora..... 462
- 20.4. “Realismo de shock”. Las consecuencias de la Guerra Civil a través de la casa familiar..... 463
- 20.5. Barcelona y Andrea. La representación urbana..... 467

**CAPÍTULO 21: DESARROLLISMO, REALISMO SOCIAL Y ESPACIO URBANO. EL XARNEGO Y LA LUCHA UNIVERSITARIA EN BUSCA DE LA LIBERTAD EN *ÚLTIMAS TARDES CON TERESA*..... 477**

21.1. Ciudad y realismo social. La España del desarrollismo.....	477
21.2. Representación de la sociedad barcelonesa de los años 50 a través de los símbolos de clase.....	481
21.3. Centro/periferia. La representación del espacio urbano barcelonés a través de la lucha de clases.....	483
21.4. La relación de los personajes con el espacio urbano.....	491
21.5. Cruce de espacios urbanos y realismo social.....	498
21.6. Otra forma de representación urbana a través de la ciencia ficción: <i>La nave</i> de Tomás Salvador.....	502

**CAPÍTULO 22: LA CIUDAD EN LA TRANSICIÓN: LA MOVIDA Y LA BURBUJA DE LOS 90 A TRAVÉS DE LA CLASE MEDIA Y LA CIUDAD DE VACACIONES..... 509**

22.1. Los espacios urbanos en la Transición.....	509
22.2. Sexo, drogas y rock & roll. La ciudad de la Transición y de la movida en <i>La malandanza</i> de Andrés Trapiello.....	510
22.3. La globalización y la ciudad en los 90. La periferia madrileña a través de <i>Manolito Gafotas</i> de Elvira Lindo.....	516
22.4. Del verano en Carabanchel a Marina d'Or. La consolidación de la clase media y la formación de la ciudad de vacaciones.....	522
22.5. Misent. La transformación del paisaje valenciano en una ciudad de vacaciones.....	527
22.6. El constructor y el espacio urbanizable: Misent y Rubén Bertomeu.....	528

<b>CAPÍTULO 23: DE MARINA D’OR A LA ISLA™. LA CIUDAD DEL SIGLO XXI: NEOLIBERALISMO, CONSUMISMO, ERA DIGITAL Y “NOVELAS DE LA CRISIS”</b> .....	536
23.1. La ciudad neoliberal y el consumismo del siglo XXI a través de las “novelas de la crisis”. <i>La trabajadora</i> de Elvira Navarro y <i>Cicatriz</i> de Sara Mesa.....	536
23.2. Una vía de escape frente a la vida caótica de las trabajadoras: Marina d’Or... ¡qué guay! o la utopía consumista de la ciudad de vacaciones.....	545
23.2.1. Marina d’Or, ¡qué guay! y Escargot en busca de <i>El dorado</i> (Robert Juan-Cantavella).....	546
23.2.2. Escargot, el <i>Punk Journalism</i> y su aportaje sobre Marina d’Or, ciudad de vacaciones.....	550
23.3. La Isla™. Ciudad de vacaciones, era digital y destrucción urbana.....	555
23.3.1. Ciencia ficción pop. Antecedentes teórico-literarios sobre la relación ciudad-ciencia ficción.....	556
23.3.2. La isla utópica del siglo XXI. <i>Cero absoluto</i> de Javier Fernández.....	559
 <b>CONCLUSIONES</b> .....	 567
 <b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	 591





# INTRODUCCIÓN

Comala, Macondo, Vetusta, Orbajosa, Marineda,... son ciudades cuya fama y prestigio, cuya existencia, en definitiva, depende directamente de la construcción ficcional de autores como Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Leopoldo Alas “Clarín” o Emilia Pardo Bazán. Sus calles, sus edificios, sus habitantes y su historia conforman un entramado simbólico cuya importancia dentro del texto va más allá de ser un simple escenario sobre el que se pasean unos personajes y que sirve como telón de fondo ornamental de la trama. Luis Britto García en *Por los signos de los signos* dedica un capítulo a la definición de la ciudad tanto como signo sociológico como constructo ficcional que representa un icono que va más allá de lo que la cultura impone a su construcción. En este trabajo realiza un recorrido histórico-sociológico en el que resume las diferentes manifestaciones urbanas en relación con la sociedad y el paradigma filosófico del momento. Afirma que “La ciudad es poética”, en tanto que su imagen construye no solo un panorama cultural, sino también ficcional que permite descodificar hermenéuticamente los códigos utilizados por el autor a la hora de trazar su imagen. De hecho, las ciudades que se analizan en las páginas que siguen representan una referencia que revela o bien un modelo de ciudad ideal ansiada por su autor o bien una denuncia social ante un espacio en decadencia.

La relación Literatura-Ciudad es un tema ampliamente tratado por la crítica literaria, fundamentalmente en el ámbito de la lírica. Algunos críticos consideran que las mejores manifestaciones urbanas se han dado durante el *fin du siècle* y que una vez asentado el siglo XX se han agotado, interpretando las imágenes posteriores como insuficientes y fragmentarias para poder comprender la evolución y la complejidad de la urbe contemporánea. La concepción fragmentaria del espacio entronca con las teorías de Guy Debord y forma parte del imaginario del momento que presenta los efectos que producen los diferentes microcosmos urbanos en los personajes que los transitan (incluyendo al narrador). Debord entendía la ciudad como una secuencia de fragmentos de realidad que se articulan de acuerdo con los intereses del autor en un momento concreto. Precisamente, el descubrimiento de la ciudad se traza de la mano del moderno *flâneur* (y su correlato femenino la *flâneuse*) mediante sus paseos sin rumbo fijo en los que experimenta un enorme placer al sentir el anonimato urbano y permitiendo que el azar o sus inquietudes por profundizar en espacios desconocidos

generen una potente imagen, a la vez social y/o cultural y ficcional. Una muestra de ello es la trilogía barojiana de *La lucha por la vida*, donde un joven emigrante del campo llega a Madrid y debe sobrevivir mediante la delincuencia entre la periferia y el centro, un espacio que dista de la representación de “imagen postal” que plantean Mesonero Romanos y Galdós. La contraposición de dichos autores nos permite obtener una perspectiva más amplia no solo de la percepción que tienen del mismo espacio narrativo, sino también de la forma en la que lo ficcionalizan y en la que se integran y relacionan Madrid y los personajes que transitan sus calles.

Como antecedente de la ciudad decimonónica, cabe destacar la influencia que ejercieron la ciudad y sus transformaciones durante el Siglo de Oro sobre la literatura. Por un lado, la novela pastoril presenta una imagen negativa de los nuevos valores que irrumpen en la sociedad. Por ello, recrearán una edad dorada que ofrece una vida mejor que la sociedad que les rodea, considerada como corrompida. Por otro lado, la picaresca presenta una imagen positiva de los espacios urbanos, vistos como una oportunidad para comenzar una vida nueva que proporciona beneficios a los personajes, ascenso social,... En este momento, la burguesía comienza a adquirir un papel destacado y su gusto por lo urbano impulsará que la ciudad se convierta en su centro de operaciones, como se observará durante el siglo XIX. Esto conlleva que se comience a generar una imagen negativa tanto de los pobres, como del campo que se prolongará hasta la época actual. Ahora el campo será el reflejo del atraso y del analfabetismo.

La Revolución Industrial llevada a cabo durante el siglo XIX introduce nuevas inquietudes en el hombre moderno que debe adaptarse al nuevo ritmo de vida, a la división y especialización del trabajo así como a la mecanización y al nuevo sistema capitalista regido por el consumo y la ley de la oferta y la demanda. Además, trajo consigo el aumento de la población urbana debido al masivo éxodo rural que dio lugar a la urbanización y a la reorganización del espacio urbano. El desarrollo industrial, fundamentalmente en Cataluña, provocó que se destruyesen las antiguas formas de vida, muchas de ellas de tradición medieval. Así mismo, se comenzaron a construir en los alrededores de la ciudad chabolas para albergar a la inmensa población llegada del campo que pronto se convertiría en mano de obra de las nacientes fábricas. Se divide así el moderno espacio urbano en centro y periferia, quedando el centro reservado para los barrios residenciales de la alta burguesía, mientras que los nuevos espacios construidos en las periferias se reservaban para la clase trabajadora y las fábricas.

Asistimos, por tanto, a un cambio de identidad del espacio urbano que se muestra irreconocible ante sus habitantes, principalmente por el aumento de población y los planes urbanísticos cuya finalidad es destruir los límites físicos establecidos en épocas pasadas y expandir el espacio que ocupa la moderna ciudad industrial, como se observa en *Misericordia* de Galdós. La religión, la ciencia, los paradigmas filosóficos y todas las ideologías tradicionales comienzan a redefinirse. Por tanto, es lógico que los espacios urbanos también lo hagan y por extensión los movimientos artísticos. En este sentido, las nuevas estéticas buscan representar el nuevo paradigma urbano desde su concepción de ciudad futurista y completamente mecanizada en la que priman las máquinas, los rascacielos y los veloces medios de transporte, hasta la crítica a la alienación del hombre urbano, como se observará en *La Venus mecánica* de José Díaz Fernández o en *Mecanópolis* de Miguel de Unamuno.

La Guerra Civil marca un punto de inflexión en la concepción de la ciudad que, dependiendo del posicionamiento ideológico de cada autor, pasará a convertirse en un personaje colectivo que luchará contra la entrada de las tropas franquistas o las acogerá con los brazos abiertos, pues serán su salvación ante los republicanos. Las metrópolis urbanas durante la posguerra se caracterizarán por el continuo tránsito de personajes pertenecientes a la burguesía que inundarán el centro urbano de estraperlo. El hambre y la pobreza llenan las calles, no solo de los barrios periféricos sino también del centro, y presentarán un pueblo degradado y sumiso ante la figura del dictador, como reflejan Camilo José Cela en *La Colmena* o Luis Martín Santos en *Tiempo de silencio*. No será hasta los años 70 cuando la ciudad protagonice la lucha antifranquista, fundamentalmente en los espacios universitarios y periféricos, para convertirse en el escenario de la movida de los 80 durante la Transición.

Tras los años de sexo, drogas y rock'n roll, la burbuja inmobiliaria conseguirá transformar el espacio urbano en constructos utópicos, es decir, será capaz de hacer realidad la utopía de la clase trabajadora, convertida en clase media, a través de la ciudad de vacaciones. La corrupción, la revalorización del suelo y la impunidad de los constructores convertirán la ciudad en un producto que ha de ser consumido de inmediato, como refleja Rafael Chirbes en *Crematorio*, donde el constructor Rubén Bertomeu transforma el Levante en una ciudad de vacaciones destinada al consumo. Con la explosión de la burbuja inmobiliaria y la llegada de la crisis, narradoras como Sara Mesa o Elvira Navarro reflejan en sus obras el impacto de la misma sobre las

generaciones jóvenes, la precariedad laboral y la desaparición de los exteriores, muy relacionada con el concepto de *no lugar* planteado por Augé.

Así, la ciudad se convierte en un mero espacio de tránsito y todas las actividades y las relaciones entre los diferentes individuos quedan reducidas a espacios interiores. Este hecho trae consigo diversas consecuencias, motivadas por las políticas económicas neoliberales y el consumismo, entre ellas la falta de activismo político de la clase trabajadora o la *gentrificación*, estudiado por Janoschka y Sequera, es decir, la reorganización del espacio urbano en relación a la clase social y al nivel económico de sus habitantes, desplazando a la clase trabajadora hacia las periferias. Esta situación provoca la división urbana centro/periferia mediante la segregación social, generando grandes tensiones entre ambos espacios. Otra de sus consecuencias es que se impide que las clases sociales que tienen menores ingresos formen parte de las principales actividades del espacio urbano, convertido en un producto destinado al consumo. Por tanto, la clase trabajadora no formará parte del “producto ciudad”, a excepción de su introducción en el utópico espacio del que ha sido apartada a través de la ciudad de vacaciones.

Por contraposición con las grandes ciudades (Madrid y Barcelona), las ciudades provincianas viven de forma diferente el proceso de industrialización y modernización. Aparecen representadas como las defensoras más firmes de las tradiciones y costumbres y representan una mentalidad arraigada y resistente a cualquier progreso o cambio, determinando las costumbres, la moral y la ideología. Así, durante el *fin du siècle*, mientras la metrópolis se convierte en el paradigma de la modernidad, la ciudad provinciana se representa como una fuerza envolvente (ciudad levítica) o como una metáfora intimista que refleja la crisis de valores tradicionales y la necesidad de una regeneración social (ciudad muerta). El contenido ideológico de la misma se va diluyendo a la par que los movimientos vanguardistas se afianzan y la ciudad provinciana únicamente será el escenario de las novelas rosa de autores como Félix Urabeyen. Durante la posguerra, se retomará la imagen de la ciudad provinciana del fin de siglo y se presentará como un transmisor de contenido ideológico y un reflejo de la sociedad franquista que resalta la angustia y la soledad del ser humano, cuestiones planteadas en *Entre visillos* por Carmen Martín Gaité.

Paralelamente a sus representaciones metropolitanas y provincianas, diferentes autores la han reformulado en su vertiente utópica, impregnando sobre ella y sus ciudadanos sus anhelos vitales y sus proyectos sociales y/o religiosos. De hecho, *La*

*Biblia* presenta el bien y el mal a través de dos construcciones urbanas: la ciudad de Dios y la ciudad del Diablo. Así, en el *Apocalipsis*, se ofrece una nueva Jerusalén, cuya forma y virtudes son similares a las presentadas por Aristófanes en la ciudad construida en las nubes en *Las Aves*. Desde San Agustín hasta Bacon, Moro, Campanella o el propio Cervantes se presentan ciudades libres de la maldad, el hambre y las guerras que padecen sus autores en el espacio real. Con la llegada de la Revolución Industrial, las ciudades utópicas encontrarán en la máquina el elemento clave para que el hombre sea feliz y vea suplidas todas sus necesidades.

La ciencia impulsará la creación de ciudades que o bien leviten en el aire como *La saga-fuga de J.B.* de Torrente Ballester o naves espaciales convertidas en auténticas ciudades en el espacio como las astronaves de Brian Aldis o *La nave* de Salvador Tomás. La sociedad de consumo potenciará las ciudades degradadas, exterminadas, controladas y manipuladas por las agencias publicitarias y los *mass media*. Los ciudadanos quedan reducidos a criaturas que deben sobrevivir en un espacio controlado por las guerras, las drogas, la piratería informática y la marginalidad. Presentan una sociedad que parece reformular el mito griego del caos, anterior a la fundación del Olimpo y de las ciudades. Autores como Javier Fernández con *Cero absoluto*, presentan un espacio urbano totalmente conquistado por la realidad virtual y los diferentes mundos posibles donde los ciudadanos pueden ser únicamente constructos visuales o sensoriales. El espacio urbano tradicional se convierte en una metrópolis virtual donde la desaparición del exterior que percibían Elvira Navarro y Sara Mesa se presenta ahora a través de realidades físicas cada vez más diminutas como los microchip o la nanotecnología y los espacios físicos que se perciben mediante las ilusiones cibernéticas.

Por tanto, a lo largo de este trabajo, se pretende llevar a cabo un análisis de las principales representaciones urbanas en la narrativa española contemporánea que nos permita observar el desarrollo y la evolución de la ciudad desde la Revolución Industrial hasta la actualidad. Para ello, se ha optado por una clasificación atendiendo al tipo de ciudad que se presenta, es decir, las ciudades provincianas, las utopías urbanas y las metrópolis. Dentro de cada tipología, se han establecido varios bloques que siguen un orden cronológico, partiendo del siglo XIX y llegando hasta nuestros días. El corpus de obras narrativas que lo conforman es excesivamente amplio, por lo que se ha realizado una selección de las manifestaciones más significativas, siendo conscientes de que algunos autores como Carmen de Burgos, Rosa Chacel, Valentín

Andrés Álvarez, Benjamín Jarnés, Merçè Rodoreda, Antonio Muñoz Molina, Jorge Carrión y un largo etcétera no han podido ser incluidos, a pesar de que su obra sí se ha tenido muy en cuenta a la hora de analizar el corpus seleccionado, mientras que otros aparecen mencionados de una forma secundaria. Mi propósito es que de una forma u otra aparezcan reflejados en el trabajo, a pesar de que no ha sido posible incluirlos a todos.

Por otro lado, el caso de autores tan prolíficos como Emilia Pardo Bazán o Benito Pérez Galdós nos ha llevado a seleccionar los textos que, a nuestro juicio, son más representativos de la realidad urbana que se pretende mostrar. El hecho de que la obra de Galdós y su tratamiento de Madrid se haya presentado de una forma general, analizando su concepción urbana y su funcionamiento en las novelas y mencionando solo algunas de sus obras, responde a una cuestión de espacio, ya que el análisis pormenorizado de su obra conformaría, al menos, un estudio monográfico y esta no pretende ser la finalidad de este trabajo. La selección se ha realizado tras haber trazado, en primer lugar, un panorama histórico-filosófico sobre la aparición de las ciudades y su concepción dentro del ámbito de la filosofía, cuestiones tratadas en los dos primeros capítulos.

Para llevar a cabo el análisis de dicho corpus, se han utilizado algunas de las principales teorías sobre la modernidad y la relación poeta-ciudad como las de Charles Baudelaire o Walter Benjamin, diferentes estudios que plantean tanto las estructuras físicas de las ciudades como la influencia de los diferentes espacios urbanos en los individuos como los de Lefebvre, Mumford, Litvak, Janoschka, Sequera, Labrador Méndez, Méndez Rubio, Bachelard o Marin, así como todas aquellas referencias bibliográficas referentes a la relación entre la literatura, en sus diversas manifestaciones, y la ciudad, como los trabajos de Beatriz Barrantes Martín, Susan Larson, Hinterhäuser, Cuvardic, Ricci, Ríos Carratalá o María de los Ángeles Ayala. Cabe destacar el hecho de que la mayoría de los estudios que abordan esta cuestión se ocupan de la literatura anglosajona, siendo, en el ámbito de la narrativa hispánica, casos muy concretos que se centran en etapas, autores y obras determinadas.

Tras una primera aproximación a la bibliografía de carácter histórico-filosófico, se concluye que el espacio urbano adquiere una determinada forma y unas connotaciones negativas que están relacionadas con la concepción que proyecta del mismo el cristianismo, a través de *La Biblia* y de San Agustín, y que nos permite comprender la dualidad *menosprecio de corte y alabanza de aldea* sobre la que se

realizará la conceptualización ficcional del espacio en la que se asentará la imagen de la ciudad en la narrativa. Esta evolución se traza en el segundo bloque, donde se realiza un análisis de la obra de fray Antonio de Guevara, de la novela picaresca a través del vuelo de Cleofás en *El diablo cojuelo* como antecedente del costumbrismo de Ramón de la Cruz y de las principales utopías castellanas: *Somnium* de Juan de Maldonado, *Barataria* de Cervantes y la anónima *Sinapia*. Para finalizar, se presenta la dualidad campo/ciudad en las novelas de *Los pazos* de Emilia Pardo Bazán, quien reformula el tópico en barbarie/civilización y genera un espacio narrativo que determina tanto el carácter y la identidad de los personajes como el devenir de la trama. Una vez delimitados los antecedentes más representativos e influyentes de la narrativa contemporánea se pasa a analizar la tipología mencionada anteriormente comenzando por la ciudad provinciana en los bloques 3 y 4.

Dentro de los mismos, se ha realizado un recorrido por las principales manifestaciones provincianas desde el *fin du siècle* a través de la ciudad levítica representada por *Doña Perfecta* de Galdós y *La Regenta* de Clarín, la ciudad muerta y el prototipo de Castilla como representación de la nación española en *Diario de un enfermo* de Azorín y *Camino de perfección* de Pío Baroja y la decadencia del tópico que se observará a través de *Doña Inés* de Azorín. Durante la posguerra, la ciudad muerta se recupera con un carácter de crítica social como se observa en las novelas de Miguel Delibes *La sombra del ciprés es alargada*, considerada como el paso de la poeticidad del espacio urbano al realismo, y *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité. Finalmente se analiza la reconstrucción del espacio provinciano a través de la memoria durante la Transición y la democracia en las novelas *La negra provincia de Flaubert* de Miguel Sánchez-Ostiz, *Las estaciones provinciales* de Luis Mateo Díez y *El buque fantasma* de Andrés Trapiello, momento en el que la modernidad trae consigo el olvido provinciano, así como el intento de adaptación de estos espacios a las grandes ciudades.

En cuanto a la metrópolis se refiere, las obras seleccionadas se corresponden con la imagen de Madrid y Barcelona, al ser consideradas las dos grandes ciudades españolas más importantes. Barcelona destaca por su industrialización, modernización y el enorme peso del movimiento obrero y de las ideologías marxistas, mientras que Madrid refleja el paso de Corte a capital metropolitana durante el *fin du siècle*. A este respecto, cabe destacar la distinción de dos espacios antagónicos: el centro y la periferia, distinción que no se observa en las ciudades provincianas, ya que los autores



obvian la periferia o a penas la mencionan. A través de los bloques 5 y 6, se observa la construcción de la ciudad en el siglo XIX en los artículos de costumbres y su tratamiento en la novela realista en la obra de Galdós y fundamentalmente en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán, la primera novela que introduce la periferia urbana en la narrativa contemporánea y, curiosamente, lo hace a través de una ciudad provinciana.

El Madrid de las clases populares, de la periferia, del mundo del hampa y del movimiento obrero aparece representado en la trilogía barojiana de *La lucha por la vida*, en la que el protagonista se mueve constantemente entre el centro y la periferia y donde nos ofrece otra perspectiva del centro, opuesta al realismo galdosiano, y que presenta una ciudad completamente corrompida y en la que abundan los golfos, pudiendo incluso realizar una tipología dependiendo de sus lugares de actuación y de la impunidad de la que gozaban dentro del centro, de la periferia o en ambos espacios. Paralelamente a estas novelas, surgen los proyectos urbanos anarquistas que presentan la ciudad ideal obrera, en la que el progreso viene de la mano de la mecanización. Esto trae consigo el asentamiento de la ciencia ficción en relación con la mecanización del espacio urbano en los cuentos de Nilo María Fabra y el asentamiento de Nueva York, sustituyendo a la decimonónica París, como el prototipo de ciudad moderna recogida en los artículos de Julio Camba en *La ciudad automática*.

Esta moderna ciudad destaca por los rascacielos, los modernos prototipos de mujeres caracterizadas como Venus mecánicas y la música jazz. El Madrid de vanguardia y de los felices años 20 aparece representado en *La Venus mecánica* de José Díaz Fernández, donde se apunta hacia la deshumanización del espacio urbano y sus consecuencias, llevadas al extremo en el relato de Miguel de Unamuno *Mecanópolis*. La Guerra Civil supone un punto de inflexión en la felicidad y la mecanización de las metrópolis para representar una ciudad en ruinas, una destrucción y un desorden que se transmite a los espacios interiores y a la propia identidad de los personajes, perdidos y hambrientos en sus calles. Entre las ruinas de Barcelona y de la casa familiar de la calle de Aribau surge el personaje de Andrea, una *flâneuse* que recorre las calles de la ciudad buscando su lugar, en *Nada* de Carmen Laforet.

Las ruinas y el hambre dejan paso al desarrollismo industrial de Barcelona y a la lucha universitaria en busca de la libertad. El desarrollismo trae consigo la proliferación de los espacios periféricos y la creación de los barrios de aluvión para dar cabida a la cantidad de emigrantes procedentes de los núcleos rurales. Surge así la

figura del *xarnego* que cruza constantemente de un espacio a otro y que pretende instalarse en el centro, un lugar reservado para las clases sociales acomodadas. Los constantes cruces entre el centro y la periferia, así como la relación de los personajes con los diferentes espacios urbanos se muestran en la novela de Juan Marsé *Últimas tardes con Teresa*, cuyo desenlace ya anticipa el modelo de ciudad y, por extensión, la definición de *movida* que nos vamos a encontrar en la década de los 80 y que tratará Andrés Trapiello en *La malandanza*.

La *movida* es sustituida por la globalización, la consolidación de la clase media y la burbuja inmobiliaria que, como se mencionó en párrafos anteriores, trajo consigo la transformación del espacio en ciudades de consumo, es decir, en utópicas ciudades de vacaciones como Marina D'Or, reflejada a través del *punk journalism* en *El dorado* de Robert Juan-Cantevella, o la ficticia Misent de Rafael Chirbes. La ciudad de vacaciones supone una vía de escape de la caótica y frenética vida de la clase trabajadora ante la ciudad neoliberal y consumista que ha hecho desaparecer los espacios exteriores y los ha convertido en *no lugares* como se refleja en las *novelas de la crisis* *Cicatriz* de Sara Mesa y *La trabajadora* de Elvira Navarro. Para finalizar se mostrará la relación ciencia ficción-ciudad mediante la conquista del espacio urbano por la realidad virtual, la era digital y sus consecuencias destructivas, no solo a través del espacio sino también del ciudadano que lo transita, tal y como muestra Javier Fernández en *Cero absoluto*.

Por ello, el enfoque metodológico que se ha seguido en esta tesis es múltiple y no se centra en un único método analítico o en una sola fuente teórica, sino que intenta, en la medida de lo posible, interrelacionar las fuentes históricas, las teorías de planificación urbanística, las relaciones psicológicas espacio urbano-individuo con las propias fuentes literarias. Por otro lado, se han establecido relaciones entre el género narrativo, objeto central de análisis, y otros géneros literarios como la lírica, el teatro o el género cinematográfico, buscando ofrecer una perspectiva más amplia, así como establecer diversas relaciones entre el espacio urbano, el texto literario y, por extensión, el cine.

Por tanto, si la ciudad se representa como un texto, una red de signos y de significados polisémicos, será susceptible de ser interpretada. La red semiótica tan compleja que ofrece el espacio urbano responde a la convivencia de diversos binomios y luchas entre corrientes contrarias, como por ejemplo, el bien frente al mal a los que se hacía mención anteriormente, asociados al centro y a la periferia. Esta complejidad

y las sensaciones encontradas que experimentan los autores y, por extensión, sus personajes se potencian con la llegada de la Revolución Industrial y la nueva concepción de ciudadano moderno que contempla y que, en la mayor parte de los casos, desaprueba la fragmentaria, inmensa e ilimitada ciudad moderna que le concede anonimía, pero también le provoca ansiedad. Los sentimientos y contradicciones del moderno *flâneur* provocan que la ciudad se convierta en la metáfora perfecta para que el artista exprese su distanciamiento, su fascinación o su extrañamiento con el espacio que transita.

A lo largo de las páginas que siguen, pretendemos ofrecer un amplio panorama que permita realizar un recorrido por las principales manifestaciones urbanas y la forma en la que diferentes autores y con diversos fines han trazado un espacio narrativo cuya función textual va más allá de ser un mero telón de fondo o un escenario por el que transitan los personajes. Así mismo, se ofrece una clasificación tipológica que permite arrojar algo de luz y ofrecer nuevas miradas críticas a obras como *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán tanto en su profundización dentro de los espacios periféricos como en su planteamiento del moderno sujeto urbano desde una perspectiva femenina, es decir, la irrupción del controvertido personaje de la *flâneuse* que afianzarán las autoras de posguerra tras la aparición de *Nada* de Carmen Laforet. Así mismo, se han incluido textos que no siempre han formado parte de los manuales de literatura o de los cánones académicos, pero que, sin embargo, presentan una construcción espacial totalmente innovadora en el momento en el que fueron gestados e influyen directa o indirectamente sobre autores y géneros posteriores como es el caso de *Somnium* que constituye no solo una muestra de la isla como espacio utópico y demuestra la existencia de utopías españolas anteriores al siglo XIX, sino también supone el primer viaje lunar de la literatura española, abriendo el camino a la ciencia ficción.

Por último, cabe destacar la introducción de dos narradoras, Sara Mesa y Elvira Navarro, que constituyen lo que se puede denominar *novelas de la crisis* y que, en parte, motivaron el inicio de esta tesis al plantearme por qué una joven trabajadora sufre una crisis de ansiedad en la calle, qué función cumplen los *no lugares* como construcciones sociales e identitarias en la formación de la psicología de los personajes, cuál es la importancia de la dicotomía interior/exterior o privado/público a la hora de generar la identidad de un personaje y cómo influye en el desarrollo de la trama,... El concepto de la desaparición del exterior, planteado por Antonio Méndez

Rubio, entronca con la definición de los *no lugares* de Marc Augé y cobra especial relevancia en los últimos días. No quisiera concluir esta introducción sin mencionar la situación de confinamiento derivada del estado de alarma como consecuencia de la pandemia por Covid-19. Esta situación me ha permitido observar de primera mano cómo los conceptos que he manejado frecuentemente durante el desarrollo de esta tesis doctoral y otras investigaciones se han llevado a espacios reales.

Las novelas de la crisis que motivaron el arranque de esta investigación y que planteaban nuevas formas de construir ficcionalmente los espacios urbanos, hoy más que nunca cobran especial relevancia, pues quizás se hayan convertido en el antecedente de una nueva proyección urbana que marcará la narrativa posterior al año 2020. En este momento, no hay un corpus ni teórico ni ficcional que nos permita hablar de esta representación, pero estoy segura de que en los próximos meses se desarrollará. El vacío de las calles, el silencio, la acción policial y militar obligando a permanecer en espacios interiores, la agorafobia y el miedo a transitar el exterior y al contagio de Covid-19 no solo representan las emociones y las inquietudes de Sonia y Elisa, sino que las hacen reales. La compleja situación que vivimos refleja una vez más cómo los cruces entre realidad y ficción son constantes y cómo las construcciones espaciales ficcionales se derivan de una construcción sociológica.

Como decía anteriormente, el objetivo principal de este trabajo es mostrar cómo los espacios urbanos se han ido transformando en la narrativa española contemporánea desde la Revolución Industrial hasta la actualidad. Como resultado del estado de alarma, esta tesis doctoral, prácticamente concluida, debió guardar también la cuarentena y el confinamiento, siendo testigo de las transformaciones urbanas de carácter sociológico que apuntaba en los últimos capítulos. Por ello, pienso que, aunque de una forma breve y ofreciendo pequeños apuntes, este trabajo también debería hacerse eco de la pandemia. Quizás en un futuro, los capítulos que hoy se ofrecen a modo de cierre supongan el comienzo de una nueva investigación centrada en las consecuencias del virus Covid-19 sobre el espacio narrativo.

Finalmente, volviendo al tema de la tesis, a medida que encontramos respuesta a las consideraciones planteadas en las novelas de la crisis, comenzamos a acotar el campo de estudio y concluimos que la novela constituye el género literario que mejor se adapta a la construcción de la ciudad como materia ficcional. Como afirmaba el geógrafo Bertrand Levy en uno de sus trabajos recogido en el *Tratado de Geografía Humana*, los autores sintieron la necesidad de ficcionalizar el espacio urbano no solo

para ubicar las coordenadas espaciales de su obra sino también para reflexionar sobre la esencia del mismo y sus implicaciones como símbolo cultural o social de una determinada época histórica. En otras palabras, los autores no solo pretenden narrar la ciudad, sino narrar en la ciudad.



**BLOQUE 1:**  
**EL ORIGEN. PRIMEROS**  
**PROYECTOS URBANOS**

## **CAPÍTULO 1: *AB URBE CONDITA*. LA CONCEPCIÓN TEÓRICA DE LA CIUDAD Y SUS HABITANTES: LA *POLIS* Y LA *URBS***

El desarrollo urbano en la Antigua Grecia puede situarse en Creta. Tal y como afirma Gordon Childe, las aldeas cretenses todavía no estaban sujetas a un sistema urbano concreto, sino que eran pequeños núcleos de población diseminados por la isla. Los restos arqueológicos más antiguos encontrados hasta el momento pertenecen al periodo neolítico, momento en el que comienzan a surgir los primeros asentamientos. Uno de los factores más importantes para el desarrollo de la aldea cretense es el mar que funcionaba a modo de barrera, circunstancia favorecedora para el desarrollo de las primeras fases del crecimiento urbano. Estas ciudadelas primitivas gozaban de paz y de prosperidad ya que permanecían aisladas del resto de pueblos y el mar impedía su invasión. Además, estaban rodeadas por unos muros y conductos que servían de defensa e impedían la entrada de extraños en el interior. Eran los grandes señores quienes con sus flotas abastecían la isla y se defendían de los piratas. Su fuente de ingresos era la agricultura y la ganadería con su correspondiente comercio de esclavos e intercambio marítimo, además de ser conocedores de los metales e introductores del carro de guerra.

El aspecto que presentaban estas ciudadelas, descritas por sir Arthur Evans a partir de unas placas de cerámica encontradas en el palacio de Minos, era el de una villa fortificada constituida por torres y casas. La forma de las casas, poseedoras de ventanales aún cuando no había aparecido el vidrio, es el reflejo de una anticipación de los usos y costumbres de la civilización moderna y está en estrecha relación con las primeras ciudades africanas y asiáticas consideradas como el centro del origen de la civilización. Es prácticamente imposible saber con exactitud la forma que presenta la ciudad en su conjunto y su división, ya que gran parte de esa información se encuentra en las tablillas cretenses, aún sin descifrar en su totalidad.

Las Guerras Micénicas provocaron un cambio en la sociedad. Creta se va a convertir ahora en un estado militar y todas las actividades van a quedar reducidas al interior de la muralla. La clase aristocrática, consecuencia de la guerra, va a fomentar un espíritu semejante al que se configura en el s. VIII a.C., fecha reconocida por los historiadores como el surgimiento de la ciudad y va a sustituir a la monarquía como sistema de gobierno. Este conjunto urbano era visto tanto como un punto de reunión,



como una residencia de invierno para campesinos y pescadores que de otra forma estarían en una situación de desamparo.

La base de esta sociedad era la estructura patriarcal o *genos*, es decir, una familia de un mismo linaje. Esta familia constituía el pilar político y religioso de la sociedad. El *genos*, a su vez, estaba organizado. Se partía de la figura del *wanax* o rey de quien dependían los *basileweis* o príncipes. Su función era la actuación de delegados territoriales en las tierras de Micenas. Así mismo, tenían oficios especializados como médicos, heraldos, artesanos,... La nueva sociedad militar presentaba una forma urbana todavía primitiva conformada por grandes conglomerados de viviendas en los que se hacina la población. Sin embargo, su poder se desmoronó pronto al no poseer elementos de vital importancia para el desarrollo cívico como un código de leyes escritas, controles burocráticos o un sistema de poder que dependiese de una única fuerza.

### **1.1. LA APARICIÓN DE LA *POLIS*<sup>1</sup> Y EL SINECISMO**

La época arcaica, concretamente los siglos IX y VIII, es crucial para entender la aparición de la *polis*, una ciudad-estado que desde sus orígenes tiene rasgos aristocráticos. Durante el s.IX se consolidaron las élites y con ellas la diferenciación social. Esta distinción era ya visible desde el s.X en los enterramientos que van a ser vistos como una expresión del estatus social dentro de la comunidad. Concretamente, en Atenas, no se podrá ver ningún rasgo de convivencia comunitaria, a excepción de los enterramientos, hasta el s.VIII con el surgimiento de la ciudad y el espíritu de comunidad que gira en torno al liderazgo de determinadas familias de ilustre linaje. Es posible que de entre todas ellas sobresaliese una por encima del resto. También es probable que estas controlasen las zonas circundantes del asentamiento. La *polis* implica un equilibrio, lo que significa que los habitantes de la comunidad o *politai* deben sacrificar su propia libertad en beneficio del bien comunitario, aceptando normas y formas de gobierno que les obligan a renunciar a sus propias aspiraciones. Adolfo J. Monedero (a) habla de un equilibrio entre el individuo y la comunidad para entender por qué surgen las *polis*. “La polis es una comunidad “micro-dimensional”,

---

<sup>1</sup> Protágoras de Abdera considera que la *polis* es una socialización del hombre que vive en comunidad y es algo de lo que Zeus lo ha dotado. Los hombres poseen *philia*, *dike* y *koinonía* o sentimiento de comunidad, entendiendo la comunidad como proximidad, vínculo y conciencia de tener un destino y una creencia común.

jurídicamente soberana y autónoma, de carácter agrario, dotada de un lugar central que le sirve de centro político, social, administrativo y religioso y que es también, frecuentemente, su única aglomeración” (Duthoy en Domínguez Monedero (a): 61).

La fuente económica se basará principalmente en la agricultura y la ganadería. Será en este periodo cuando nos encontremos con los primeros síntomas de apropiación de la tierra y de control sobre las cosechas. Durante el s.IV, aumentarán las relaciones comerciales a larga distancia con otros asentamientos, lo que producirá un aumento de las riquezas de estas familias, además de potenciar otras actividades como los trabajos de orfebrería, metales o joyas, símbolo de distinción social. Apenas hay unos pocos datos sobre la población elitista. Estos proceden de los poemas homéricos, lo que hacen pensar a los historiadores que eran campesinos con autonomía y que pertenecían a un *demos*. En un estrato social inferior, se encontrarían los jornaleros u hombres dependientes del amo, aunque todavía no se puede hablar de esclavos, en un sentido estricto. Los conflictos territoriales entre los miembros de la élite (“autonomías locales”) ocasionarán problemas a la hora de unificar y formar las *polis*, lo que no impedirá la formación de una identidad propia a través de la religión (festividades), sus ancestros y su pasado común.

Además de la aparición de un espíritu comunitario y a la vez clasista en la sociedad griega, el hecho que marca la creación de las ciudades es el sinecismo.<sup>2</sup> La tradición griega señala como comienzo de este fenómeno la Época Micénica<sup>3</sup> y el mito de Teseo, pese a que los territorios no se corresponden con las alusiones a las *polis* ni a los territorios objeto del reparto. Moggi sostiene que las fuentes distinguen entre dos sinecismos: el de Cécrope y el de Teseo, por lo que nos encontramos ante un largo proceso con dos momentos destacados. Filócoro, historiador del Ática en el s.III, afirma, en un pasaje recogido por Estrabón, que bajo el mandato de Cécrope las tierras del Ática se vieron amenazadas por agentes externos, carios y beocios. Es entonces cuando el soberano realiza un primer sinecismo o unificación de varias aldeas para formar 12 *polis*. Posteriormente, Teseo une las 12 ciudades para formar una única

---

<sup>2</sup> Sobre este aspecto existe una controversia entre los historiadores. Para explicar el surgimiento de la *polis* tomamos como referencia las teorías de Miriam Valdés Guía (op.cit.) Ella, a su vez, toma como referencia directa los estudios de Mauro Moggi. Cf Moggi, Mauro; *I sinecismi interstatali greci*, Edizioni Marlin, Pise, 1976.

<sup>3</sup> Se ha estudiado la posibilidad de que el artífice del sinecismo haya sido Clístenes, algo poco probable, debido a las instituciones existentes antes de su gobierno. Además, en los poemas de Solón ya se habla de una unificación más que cimentada del Ática.

*polis*, Atenas. Teofrasto afirma que esta última unificación llevada a cabo por Teseo pone fin a la monarquía.

El primer relato del periodo del sinecismo pertenece a Tucídides. Anterior a su obra nos encontramos con alusiones que apuntan hacia un proceso unificador. Pese a la mezcla de mito e historia, podemos concluir que todo el periodo finaliza con Teseo. Míriam Valdés considera que existió un posible pacto entre las *polis*, dando lugar al establecimiento de un Consejo que reunía a los principales *aristoi* de la zona:

En efecto, desde los tiempos de Cécrope y de los primeros reyes hasta la época de Teseo, los habitantes del Ática vivieron siempre repartidos en pequeñas ciudades, cada una con sus pritanos y sus magistrados y cuando no tenían nada que temer, no se reunían con el rey para deliberar, sino que gobernaban por separado. Hubo algunos que hicieron la guerra como fue el caso de los eleusinos y Eumalpo contra Erecteo. Pero, cuando subió al trono Teseo y unió el poder a la inteligencia, entre otras suprimió los consejos y las magistraturas de las otras ciudades y unificó a todo el mundo en la ciudad actual estableciendo un consejo y un Pritaneo único; y, aunque siguieron ocupando sus tierras separadamente igual que antes, les obligó a limitarse a esta única ciudad, que cuando fue dejada por Teseo a sus sucesores, se había convertido en una gran ciudad gracias a que todos ya le aportaban sus tributos. Y en memoria de esto los atenienses todavía hoy celebran a expensas públicas, las fiestas Sinecias en honor de la diosa.<sup>4</sup>

La tradición de las *polis*<sup>5</sup> se remonta a los siglos IX y VIII con la formación de las dodecapolis jónicas o el sinecismo de Cécrope. Estos núcleos de población se autogestionan de forma independiente, como se observa en el texto, y solamente se unifican por necesidades de guerra. Su formación parte de una unificación de aldeas primitivas, tal y como sostienen Isócrates o Aristóteles. Este sinecismo produce una coordinación entre los líderes de los antiguos enclaves del Ática en torno al *basileus* de Atenas, debido a la posibilidad de un ataque externo. También, conduce a la reunión de los miembros de la élite en torno al Pritaneo.

A la hora de hablar del origen de la *polis*, una fecha muy importante a destacar son los siglos VIII y VI a.C., ya que aparecen la escritura, la moneda acuñada, los cultos de proyección comunitaria, las magistraturas y la importancia de lo religioso

---

<sup>4</sup> Tucídides en Valdés Guía: 120.

<sup>5</sup> En el momento de formación, el término *polis* no tiene sentido de *comunidad política* o *ciudad-estado*, sino que significa *lugar fortificado*, en el caso de Homero, o *aldea* o *población*, siendo así un sinónimo de *semos*. En todo caso, su significado va en la dirección de *comunidad*.

como elementos comunitarios e identitarios. El poder comienza a ser ejercido por la comunidad de base aldeana lo que supone el establecimiento de los primeros pasos hacia la democracia y aparece un nuevo grado de conciencia para la aldea y de visión cósmica. El sinecismo implica, por un lado, la definición de unos límites internos, es decir, quiénes se integran y participan en las nuevas instituciones aristocráticas de la *polis*, cómo se delimita el espacio que ocupa y qué territorios del Ática pertenecen a Atenas. Este proceso no fue pacífico ni perfecto, ni siquiera tras su finalización. En este sentido, la creación de la *polis* está en relación con la gestación de un gobierno de carácter centralista.

Este primer sinecismo pudo expresarse a través de algún tipo de fiesta o celebración vinculada a la acrópolis, convertido en el centro simbólico de la nueva *polis*. Probablemente, se trata de unas primitivas celebraciones panateneas, una fiesta asociada, en las fuentes literarias, a la unificación del Ática. Sociológicamente, las celebraciones son un motivo de unidad y de intercambio entre los habitantes de un mismo territorio que poco a poco irán tomando una identidad común, impulsada, en parte, por estas celebraciones.

## **1.2. FACTORES ECONÓMICOS QUE CONTRIBUYEN A LA FORMACIÓN DE LA *POLIS***

La sociedad griega desarrolla el comercio de las *polis*, prácticamente desde su aparición, generando excedentes que se destinan o bien, a la producción de objetos manufacturados, o bien, a la adquisición de materias primas. Esto favorece la concentración de la riqueza y el despegue económico que trae consigo el aumento de población. Parece ser que este crecimiento demográfico se debe a la llegada de población que se instala en lo que se configura como el centro urbano de la *polis*, además de la introducción de nuevas técnicas agrícolas. Esto produce no solo la división del trabajo, sino también un mayor número de excedentes para comercializar. No debemos olvidar que una gran parte de la población vive todavía en el campo y que el principal sector económico es el agrícola.

La colonización se produce con la finalidad de sacar del centro de la *polis* un excedente de población que poco a poco se ha ido haciendo, lo que provoca un alivio de las tensiones sociales. En este sentido, el comercio va a ser el factor más destacado, ya que inicia relaciones con los terrenos colonizados y una estrecha comunicación

entre la colonia y la metrópolis, mediante la cual, la colonia proporciona los productos que escasean o son inexistentes en la metrópolis, que a su vez, ofrece sus excedentes agrícolas y artesanales. Esto trae consigo no solo el tránsito de mercancías, sino también de ideas de carácter político, social, identitario,...

La polis (...) surge del deseo, voluntad, necesidad, etc. de un grupo de aristócratas que “ponen en el centro” sus respectivas parcelas de poder, limitado a unas pocas tierras e individuos; esta “suma” de parcelas da lugar a una unificación de territorio y población, expresada en la creación de un centro urbano, bien a partir de la nada, bien, generalmente, sobre algún lugar preeminente por una serie de razones (restos micénicos, existencia de algún santuario, lugar de residencia del más poderoso o prestigioso de entre los *aristoi*, etc.) Dentro de ese centro urbano, el templo políada y el ágora serán los centros importantes, que expresan una relación de igualdad entre quienes han participado en el proceso.<sup>6</sup>

La unificación política trae consigo la integración de los grupos no aristocráticos que van a comprobar que su unidad les permite hacer fuerza contra los *aristoi*, lo que provoca la aparición de unos ideales que van a contribuir al desarrollo de la *polis* y que son contrarios a la aristocracia, produciéndose enfrentamientos entre ambas partes, debidos a las luchas políticas y a las desigualdades económicas, sociales y políticas. Para resolver estos enfrentamientos, se crea una diversidad de formas políticas y cargos administrativos, aunque cada *polis* los resolverá de forma diferente.

Por un lado, nos encontramos con la ideología aristocrática. En los inicios, los *aristoi* tenían en sus manos el control político, económico y militar, aunque esta situación se irá transformando con el paso del tiempo. Van a conservar el poder político y el económico, puesto que son los propietarios de las tierras, pero perderán el militar al integrar la formar hoplítica. Para mantener el poder político, se valieron de la solidaridad aristocrática y de los *agones*, además de los pactos y alianzas fijadas mediante el matrimonio. Durante el siglo VIII a.C., exhibirán sus diferencias de clase en su forma de vida y en sus rituales funerarios, tal y como se observa en las tumbas encontradas. Se equipara al difunto con un héroe homérico, ideal al que deben recurrir para diferenciarse del *demos*. Por otro lado, está la ideología hoplítica, un opuesto del anterior. Adolfo J. Domínguez Monedero (a) considera que en realidad no ha surgido un ideal que tenga como protagonista al *demos*. Entiende que la ideología hoplítica es

---

<sup>6</sup> Domínguez Monedero (a): 68.

la representación de la situación de un grupo en el seno de la *polis* y su intento de que sus aspiraciones políticas tengan cabida en ella.

A comienzos del s. VIII, se lleva a cabo un proceso que amplía la base militar de la *polis* al incorporar innovaciones armamentísticas. Esta táctica se desarrolla sobre todo en las colonias, ya que una derrota supondría la pérdida del derecho a establecerse en un territorio, por lo que se imponía un esfuerzo de conjunto a todos los miembros sin distinción porque, anteriormente, solo luchaban los nobles pertenecientes a algunas aldeas. Como no llevaban animales, debían dar una gran importancia a la unidad de la infantería, táctica que evitaba el esfuerzo físico del soldado, y que se extenderá por todo el mundo helénico. Adolfo J. Domínguez Monedero (a) cree que este sistema se extiende por la necesidad de obtener una mayor fuerza frente al enemigo. También se puede observar la existencia de un descontento entre las personas integradas en la *polis* a quienes se les exige un gran esfuerzo en la defensa de la misma y que no encuentran recompensas sociales, económicas y políticas.

### **1.3. RITO DE FUNDACIÓN DE LA CIUDAD**

Fustel de Coulanges sostiene que la asociación entre las distintas tribus que conformaron la primera *polis* se debe a una alianza establecida entre los diferentes cultos existentes. La causa de esta unión no se conoce con exactitud. Pudo deberse a una unificación voluntaria o venir impuesta por la superioridad de una tribu, lo que sí es verdaderamente importante es el lazo que une las comunidades: el culto. Pese a todo, ninguno de ellos perdió su independencia y autonomía, cada tribu conservó sus propiedades, su culto interno y su propia justicia. Sobre estos pequeños cultos, se establecerá uno común:

La tribu, como la familia y la patria, estaba constituida para ser un cuerpo independiente, puesto que tenía un culto especial, del que estaba excluido el extraño. Una vez formada, ya no podía admitirse a ninguna nueva familia. Tampoco podía fundirse dos tribus en una sola; su religión se oponía. Pero, así como varias fraternías se habían unido en una tribu, varias tribus pudieron asociarse entre sí, a condición de que se respetase el culto de cada cual. El día en que se celebró esta alianza, existió la ciudad.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Coulanges: 91

Para la creación de una nueva comunidad o ciudad, debe seguirse un rito. El fundador tiene que escoger el emplazamiento sobre el que se construirá la nueva ciudad. Su elección siempre viene dada por las divinidades. En el caso de los griegos, es confesado por el oráculo tras una consulta, y en el de los romanos, por augurios que revelan su voluntad mediante el vuelo de los pájaros. El día de la fundación se ofrece un sacrificio antes de comenzar con el ritual: se enciende un fuego y los hombres van saltando la hoguera para purificarse. En el caso de Roma, tras la purificación, Rómulo cava un hoyo circular y arroja tierra en su interior. Esta acción se repite, pero en este caso, la realizan sus compatriotas con tierra procedente de su lugar de origen:

(...) Se dispuso a fundar la ciudad haciendo venir de Tirrenia hombres que, con ciertas leyes y libros sagrados, interpretaban y explicaban cada rito igual que en una ceremonia religiosa. Se excavó un pozo redondo en el actual Comicio, y se depositaron allí primicias de todos los productos que, por ley utilizaban como buenos y, por naturaleza, como necesarios. Y, por último, de la poca tierra que cada uno había traído de su lugar de procedencia, echaban una parte allí mismo y la mezclaban. Llamaban a este pozo con el mismo nombre que al cielo: mundum.

Luego, como un círculo, trazaron en torno a este centro la ciudad. El fundador, metiendo en el arado una reja de bronce y unciendo un buey macho y otro hembra, él lo conducía trazando un profundo surco alrededor de los límites, y para los otros, siguiéndole, consistía la tarea en meter dentro los terrones que el arado levantaba y cuidar de que ninguno se saliera fuera.

Pues bien, con ese trazo delimitan la muralla y se llama, por síncope, *pomerium*, o sea “detrás del muro” o “después del muro”. Donde tienen previsto colocar una puerta, sacando la reja y poniendo en alto el arado, dejan un intervalo. De ahí que consideran sagrada toda la muralla excepto las puertas. Y si consideraran sagradas las puertas, no sería posible, sin temor a los dioses, introducir ni sacar fuera las cosas necesarias y no puras.<sup>8</sup>

El ritual fundacional se convierte en una norma de obligado cumplimiento, puesto que los hombres tenían prohibido abandonar su lugar de origen y sus antepasados. Por ello, el terreno que arrojan en el foso constituye un símbolo de su tierra que nunca será abandonada y se llevarán consigo sus raíces. La nueva ciudad también es la *terra patrum* o patria. El hoyo se llama *mundus* y, según la tradición, se escapan de él tres veces al año las almas de los muertos que quieren volver a ver la luz.

---

<sup>8</sup> Plutarco: 225-226.

Esto implica que con el terrón de tierra también van las almas de los antepasados fallecidos, por tanto, este será también un lugar de culto. De hecho, sobre él, Rómulo elevó un altar y encendió un fuego. Alrededor de este sagrado lugar debe construirse la ciudad. El surco indica el recinto y debe trazarse de la siguiente forma: el fundador utiliza una reja de cobre y el arado tiene que ser arrastrado por un toro y una vaca blancos. El fundador debe llevar la cabeza cubierta e ir vestido con ropas sacerdotales sosteniendo la estera, una pieza utilizada para dirigir la reja que tiene que apretar contra la tierra, mientras pronuncia oraciones. El resto de compañeros caminan detrás de él en silencio. A medida que va levantando la tierra, los terrones sobrantes se arrojan en el *mundus* para que nada caiga en territorio extranjero.

Este recinto sagrado es inviolable, ni extranjeros, ni ciudadanos pueden rebasarlo. Nadie puede saltar sobre el surco, ya que es considerado un acto de impiedad. Sin embargo, es necesario entrar y salir de la ciudad. Por este motivo, en ciertos lugares se interrumpe el surco. Estos intervalos son las *portae* o puertas de la ciudad. Sobre él o un poco detrás, se construyen las murallas, también sagradas. Nadie puede tocarlas, ni siquiera para que sean reparadas si no es con el permiso del pontífice. A ambos lados de ellas, hay un trecho de terreno concedido a la religión, *pomaerium*, que nadie puede arar ni edificar, ya que se trata de un espacio exclusivo para ceremonias y rituales dedicados a las divinidades protectoras de la ciudad. Tradicionalmente, se considera que Rómulo fue el primero en utilizar estos rituales de fundación. Sin embargo, el propio Varrón reconoce que ya se celebraban en el Lacio y en Etruria con fecha anterior a la fundación de Roma. En el Peloponeso, los mesenios fundaron su ciudad de una forma muy parecida. En este caso, consultaron un oráculo. La diferencia con el ritual romano es que los mesenios usaron invocaciones, fórmulas y ritos asociados al suelo que iban a ocupar a los dioses y los encerraban en el recinto sagrado.

De todo ello, se concluye que la figura del fundador es muy importante para la ciudad, que necesita saber quién fue y cuándo la fundó para celebrar y recordar el ritual y los sacrificios que dieron lugar a su existencia. Si estaba vivo, era considerado un padre y si estaba muerto, un antepasado común a todas las generaciones posteriores. Su memoria debía perpetuarse y, por eso, se le rendía culto, se le consideraba un dios y se le adoraba. Cada año se celebraban sacrificios y fiestas sobre su tumba. En Roma, se adoraba a Rómulo y, en Grecia, a Cécrope y a Teseo.



## 1.4. LA ORGANIZACIÓN URBANA DE LA *POLIS*

El urbanismo debe ser entendido, no solo como una disposición o división del espacio, sino también como una organización de la convivencia en la comunidad según un estilo o forma de vida. Los filósofos y urbanistas griegos buscaron una organización urbana racional y práctica, arquitectónicamente hablando, hecho que los diferencia de sus antecesores. Los primeros intentos de organización de la *polis* griega se encuentran en las ciudades del Egeo. Esta área está ocupada desde el s.XIII a.C. y los restos micénicos más antiguos datan del 1500 a.C. Muñoz Jiménez (b) habla de cinco principios generales en el urbanismo griego:

1. La existencia de dos planes urbanísticos. Por un lado, un plan preconcebido para las colonias y las ciudades reconstruidas y, por otro, un plan orgánico para los santuarios, ágoras y barrios de las *polis* de época arcaica.

2. *Racionalismo, orden, medida y funcionalismo* son las características principales del conjunto urbano griego. Poco a poco, las construcciones se apartan del sistema acumulativo y pasan a organizarse individualmente.

3. La ausencia de ejes direccionales dota de importancia los accesos angulares y tangenciales en los edificios, dando mayor libertad al movimiento del visitante en los conjuntos.

4. En época Helenística, es fundamental la aparición de una nueva perspectiva urbana, pintoresca y espectacular de influencia oriental.

5. El afán regulador de los arquitectos produce un cerramiento de espacios abiertos y el ensanche de la calle o vía principal.

Por otro lado, es de vital importancia el terreno donde se va a fundar la nueva ciudad para aunar la mayor parte de sus habitantes (*chora*). Una de las preocupaciones de los urbanistas es la de juntar bajo un mismo espacio el campo y el ámbito urbano, aunque no siempre se conseguirá. Es imprescindible que cada *polis* delimite su extensión con respecto a la vecina y que dentro de la misma se designen lugares para el cultivo, el pastoreo y el bosque. Sin embargo, las tendencias localistas de los habitantes que habían explotado sus propiedades libremente, sin depender de un gobierno situado a cierta distancia, impide que se logren tales propósitos. La idea que plantea la evolución del urbanismo griego se sustenta sobre la siguiente afirmación:

(...) La polis tiene que controlar un territorio concreto, someterlo a un ordenamiento determinado y buscar para sus distintas partes un uso apropiado en beneficio de todos los ciudadanos. En definitiva, el territorio (...) debe pasar del control privado al control, siquiera teórico, de la comunidad.<sup>9</sup>

#### 1.4.1. URBANISMO MICÉNICO

El desarrollo de este tipo de construcciones data únicamente del periodo Micénico. La capital será Micenas y ofrecerá una gran complejidad urbanística. En la parte alta, se encuentra el palacio con una gran disposición defensiva y un asentamiento interior. Las tumbas sirven de límite territorial y se sitúan en la parte baja de la ciudad. Su aportación a futuras *polis* es el urbanismo escalonado, el conocimiento del planteamiento ortogonal a partir de un eje central y las calles en forma de manzanas. La planificación urbana de la isla de Creta presenta un origen asiático en cuanto a la estructuración: la ubicación de la urbe en lo alto y el puerto al pie. Es en el periodo minoico cuando aparecen las primeras ciudades, siendo Cnosos el centro político y económico. En este caso, hablamos de ciudades-palacio con una metódica planificación: las calles se dirigen hacia el palacio, considerado el centro político, económico y cultural. Los barrios se sitúan en torno a él conformando una estructura laberíntica de origen Neolítico, no tienen muralla, por lo que son ciudades abiertas.

Por otro lado, nos encontramos con los barrios exteriores, de estructura indeterminada y que se crean como una consecuencia del crecimiento de la población. Esto significa una relación ciudad-campo que no se da en ninguna otra cultura del momento. De hecho, las ciudades-fortaleza eran los refugios de los príncipes. Uno de los ejemplos más destacados fue Troya, con una muralla circular. En su interior, se encontraban seis *megara* alineados junto al patio exterior del palacio. Esta acrópolis tenía puertas trazadas según el esquema del *megaron*. Tal y como muestran las últimas excavaciones, constituye una ciudadela dentro de la propia muralla, cuya función era la protección del palacio real.

---

<sup>9</sup> Domínguez Monedero (a) :73

### 1.4.2. URBANISMO ARCAICO

El periodo arcaico se caracteriza por la aparición de la ciudad humanizada con ciudadanos libres. Es el momento del sinecismo provocado por la disolución de los reinos micénicos y el debilitamiento del *genos* rural. Pausanias define lo que es una ciudad diferenciándola de una aldea porque tiene oficinas de gobierno, gimnasio, teatro, mercado y una fuente. Platón dice que su característica principal es la existencia de un tribunal de justicia y Aristóteles afirma que lo más importante es la existencia de buenas y bellas murallas. Teniendo en cuenta los antecedentes egipcios y orientales, actualmente se afirma que el primer urbanismo racional apareció en Grecia en época arcaica, quedando excluidas las planificaciones prehelénicas, minoicas y micénicas. El trazado ortogonal desarrollado por Hipódamo es tan sencillo y lógico que pudo aparecer en cualquier lugar donde se pretendiese organizar una planificación urbana. En Grecia, este sistema se inicia en las colonias, destacando Megara Hiblea, Sicilia o Magna Grecia.

Las colonias de la Magna Grecia fueron llevadas a cabo en Italia por ciudades más ricas cuya economía se centraba en las actividades comerciales. El mejor ejemplo es Selinunte (s.VI a.C.). Tiene dos calles axiales que marcan la planta del resto y llegan a ella las calles menores o perpendiculares, formando largas parcelas. En la orientación Norte-Sur, los templos dominan la ciudad y se elevan en la Acrópolis sobre el mar. Por este motivo, Castagnoli<sup>10</sup> considera que el plano ortogonal nace en Italia hacia el s.VI a.C. con un origen común a griegos, etruscos y fenicios, llegando a las metrópolis jónicas donde se aplicaría para la reconstrucción de las ciudades asoladas por las guerras. En Jonia, a finales de época arcaica, algunos tiranos hicieron los primeros encargos de conjuntos con un planteamiento urbano, como el de Heraion de Samos. El primer y verdadero sentido de conjunto se encuentra en el Santuario de Afaya en Egina hacia el 500 a.C. El ágora va a ser el espacio donde se recojan las construcciones políticas y sociales, formando la primera agrupación de edificios civiles y religiosos que expresan las funciones políticas de la democracia. No tiene una forma fija, sino que va cambiando conforme a las necesidades de los individuos sin seguir ningún proyecto concreto. Será Pisístrato quien la convierta en una plaza pública.

---

<sup>10</sup> Cf. Castagnoli, F. (a) op.cit. y su versión aumentada op.cit. (b).

### 1.4.3. URBANISMO JONIO O HIPODÁMICO

Durante el siglo V a.C., en Jonia se crea un interés por la expresión arquitectónica en relación con las concepciones políticas. Hipódamo de Mileto establece sobre un plano ortogonal sus justificaciones teóricas y precisa sus modalidades. Este tipo de planificación tiene su origen en Hipócrates,<sup>11</sup> concretamente, en su tratado *Aire, agua y lugares*,<sup>12</sup> donde explica las medidas necesarias y las recomendaciones higiénicas que se habían llevado a cabo en las colonizaciones anteriores. Aconseja sobre la orientación de los edificios y de las calles para evitar el sol en verano, la necesidad de alejarse de tierras pantanosas y lugares insalubres y el beneficio de situarse cerca de fuentes de agua pura y de espacios que facilitasen la circulación del aire.<sup>13</sup> Los griegos buscaban la belleza y el fácil acceso a los edificios, tratándolos individualmente y no en conjunto.

El mejor ejemplo es Mileto, reconstruida en el 479 a.C., donde Hipódamo aplica su formación y donde se recopilan las teorías del urbanismo racional y sus experiencias coloniales. En el ángulo Norte-Sur y Este-Oeste, en la zona centro, se sitúan los edificios públicos y religiosos que simbolizan la unificación y la función política y cívica de la plaza pública en la comunidad. Son de planta clara, lógica y funcional. Hipódamo impuso la claridad, el orden, la lógica y la sistematización en la planta de la *polis*. Todas las estructuras presentan líneas regulares y bien definidas.

### 1.4.4. URBANISMO CLÁSICO

Se desarrolla, fundamentalmente, bajo el gobierno de Pericles, quien perfeccionará y teorizará la experiencia urbana llevada a cabo en las colonias, fomentando el embellecimiento de la *polis* y su organización. La Acrópolis será la mayor belleza del conjunto y reflejará la elegancia, la perfección técnica y la rapidez en la construcción, además de ser la primera manifestación que incluye el concepto de

---

<sup>11</sup> La escuela hipocrática trató la importancia del agua, el aire, el suelo y el emplazamiento de la ciudad para evitar las infecciones y las enfermedades, buscando el aprovechamiento del suelo para evitar las casas apiñadas, la suciedad y la putrefacción. Sin embargo, no trataron el alcantarillado público y no hay referencias sobre la eliminación de los excrementos.

<sup>12</sup> Referencia tomada del estudio de Muñoz Jiménez (a): 32.

<sup>13</sup> Las instrucciones de Hipócrates no se llevaron a cabo, debido a que era más fácil y menos costoso acudir a un sanatorio cuando se estaba enfermo que invertir en costosas obras de ingeniería. Estas prácticas hipocráticas no se realizaron hasta las fundaciones de época helénica y romana, siendo ratificadas por Vitrubio en el siglo I d.C.

composición arquitectónica. Será en Jonia (s.V a.C.) donde se establezcan las bases del urbanismo racional que alcanza su máximo desarrollo en el siglo IV a.C. Se desarrollan relaciones de proporción y volumen entre los edificios de un santuario o conjunto, dando individualidad a cada uno. Los edificios se organizan sobre las dos pendientes del trazado ortogonal: Norte-Sur y Oeste-Este. Sin embargo, el resto de la *polis*, a excepción de la Acrópolis y el ágora, no ofrecerá ningún tipo de principio urbano, mostrando un aspecto descuidado. Tal y como afirma Dicearco de Mesenia: “al llegar por primera vez el viajero, le resultará difícil creer que está en la Atenas de la que ha oído hablar tanto” (En Muñoz Jiménez (a): 31).

Konstantinos Doxiadis<sup>14</sup> afirmaba que las relaciones entre los edificios de los conjuntos eran enteramente racionales y que su orden se podía comprender desde la entrada en la ciudad. El visitante solía dirigirse hacia un altar a través de un camino claro y visible, libre de estructuras. No había una sola ruta, sino que el caminante podía elegir su recorrido. El conjunto en su integridad estaba relacionado con el paisaje y diseñado siguiendo las leyes naturales, aunque hay espacios donde no se cumple este sistema establecido por el investigador griego.

#### **1.4.5. URBANISMO HELENÍSTICO**

Este nuevo planteamiento urbano y arquitectónico, de influencia oriental, se debe al aumento económico de las ciudades mercantiles y a la aparición del alto funcionariado. Se va a desarrollar un urbanismo espectacular<sup>15</sup> y de gran valor paisajístico. Se tiende a organizar el espacio y a aumentar la imagen de la *polis*, apareciendo la impresión pictórica de conjunto, cuyo ejemplo es Pérgamo. Los edificios adoptan un estilo y una disposición diferente a lo visto anteriormente. Sin lugar a dudas, la gran revolución arquitectónica que se experimenta es que el edificio deja de ser tratado en su individualidad y se tiene muy en cuenta su función específica. La tendencia es cerrar las plazas y las explanadas tratando su interior como una construcción única. Se va a fomentar la arquitectura paisajística, es decir, la concepción de la ciudad dentro de una composición general, influida por los avances en el dibujo y, a su vez, será fuente de inspiración para los paisajistas.

---

<sup>14</sup> En Muñoz Jiménez (a): 26

<sup>15</sup> Lewis Mumford (a) sostiene los tiranos utilizaban las grandes obras monumentales para dar empleo a las diferentes clases sociales y así tener calmada a una población descontenta que en cualquier momento podría hacerse con el poder.

El trazado de la ciudad sigue los principios de adaptación al terreno, asociando el paisaje y el conjunto. Se trazan planos sinuosos y ascendentes con un carácter defensivo. La *polis* se organiza teniendo en cuenta el ya conocido eje hipodámico Norte-Sur, Este-Oeste, teniendo este último un carácter simbólico, ya que “sobre la llanura y la ciudad el rey gobierna en comunidad con los dioses y rodeado por el espíritu, la cultura y la corte” (Muñoz Jiménez (b): 87). Su trazado ortogonal es ejemplo del racionalismo, la funcionalidad, la limpieza y el orden, ofreciendo un espacio bien trazado, con calles anchas y despejadas, abundantes fuentes, adornada con bellos pórticos y recogiendo los primeros monumentos de la historia. El ágora será el espacio urbano por excelencia y, en la calle, la vía principal se convertirá en una exposición de edificios notables que concentran grandes efectos estéticos. El ensanchamiento de las vías se debe a necesidades comerciales, militares y procesiones religiosas, lo que trae consigo la utilización de vehículos con ruedas para una mejor movilidad. Esta forma hace que sea prácticamente imposible distinguir la ciudad helenística de la romana, en cuanto a trazado y distribución. La diferencia se manifiesta en el contenido social, las tradiciones y los hábitos de vida.

La gran preocupación por la estética, que se manifiesta en este periodo, se debe a la generalización de unas formas de vida refinadas y sofisticadas desde el s.III a.C., cuando los ciudadanos han perdido sus toscos modales aldeanos, distinguiéndose así los habitantes de la *polis* de los campesinos. También han perdido el interés por la política, por lo que el vacío generado se llena con el gusto y el interés por objetos refinados que se pueden comprar con dinero. Este cambio en el modo de vida se debe al desarrollo del comercio y a la importancia que adquiere la aparición de la moneda, produciendo un cambio social: ahora no importa el bien de la comunidad o los debates en el ágora, sino la comercialización de objetos, pero sobre todo, la compra y la construcción de monumentos que reflejen el bienestar, el lujo y la ostentación de sus habitantes.

Con el cambio de sistema político, el ciudadano ya no juega un papel activo, sino pasivo, solo recibe órdenes y las acata, no las debate ni las rechaza. Los gobernantes ahora solo buscan su propio enriquecimiento personal y no el bienestar de la comunidad. No prima la libertad del individuo, sino el afán de poder y de lujo. Esto se refleja en la forma de las ciudades que ahora pasan a tener calles con fachadas muy ornamentadas, puesto que su fin es reflejar la riqueza y el poder de sus habitantes. La

imagen que se ofrece al exterior mediante los órdenes formales y coherentes se contraponen con la realidad interior, una vida desintegrada y carente de libertad.

### **1.5. LA APARICIÓN DE LA MURALLA COMO UN ELEMENTO DE SEPARACIÓN EXTERIOR**

Las murallas simbolizan la independencia de un territorio con respecto a otro y se convierten en una condición indispensable para la *polis*. Su construcción aprovecha todos los recursos y ventajas que ofrece el terreno para mejorar su fuerza defensiva. La Acrópolis o ciudadela tiene una gran importancia en el planteamiento de la ciudad helénica y mantendrá las constantes desarrolladas en el periodo micénico. El espacio más importante de la *polis* es el ágora, de especial relevancia en tiempos de democracia. R. Martin<sup>16</sup> sostiene que el ágora no es una simple plaza pública, sino que es un símbolo de la libertad y de la comunidad ligado a los conceptos de *civilización* y *comunidad*, distinguiéndose asentamientos con ágora y sin ella.<sup>17</sup> Constituye el marco de la vida pública, junto con el teatro y el gimnasio. Martin compara el foro romano con el ágora y concluye que su utilización es similar: un lugar de reunión de grupos independientes, con una necrópolis y una vía sagrada, finalizando con un valor simbólico y limitándose a funciones comerciales en un primer momento y a actividades del Estado a partir de Época Clásica. Existen tres tipos:

1-. *Ágora de tipo primitivo*; con cierta independencia del plan urbano, con contornos no definidos ni delimitados por la red de calles.

2-. *Ágora clásica*; de integración en la trama urbanística.

3-. *Ágora cerrada*; desarrollada durante el s.II a.C., es un espacio vacío dentro de un bloque que no se sabe a ciencia cierta si es una plaza o un patio. Los edificios que se sitúan a su alrededor se van especializando e independizando paulatinamente.

---

<sup>16</sup> Véase VV.AA. (a)

<sup>17</sup> El ágora es el centro dinámico de la *polis*. Su función primaria era la de un lugar de reunión. En el s. v, se convirtió en una plaza de mercado que, con el paso del tiempo, trajo consigo la congregación de hombres cuyo motivo de reunión no eran los negocios. Mumford considera probable la existencia de un lugar así en las aldeas primitivas junto a un árbol sagrado o un manantial, donde se realizarían danzas, juegos,... No tenía una forma concreta y era irregular. Durante la democracia se considera un lugar de intercambio comunicativo, sin distinción de clase social y como centro activo de la *polis*, al igual que el foro romano. Su expansión y desarrollo se debe al comercio practicado por los metecos, cuya única ocupación era enriquecerse, pues estaban excluidos del resto de actividades. Véase Mumford (a): 205-271.

Atenas, al igual que un gran número de ciudades, no construye una muralla hasta la invasión persa. Se presupone un sentido interno de seguridad, de libertad y de ausencia de prejuicios hacia lo externo. Esta circunstancia la diferencia de otras ciudades orientales. La muralla se construye para defenderse del ataque y del peligro exterior, sin embargo, Esparta la rechaza, al considerarla una falta de dignidad por parte de los guerreros. Se debe tener en cuenta que del carácter rural procedían ciertos rasgos negativos como la tendencia al aislamiento, la envidia, la suspicacia frente al extranjero, la confianza en sí mismo, el individualismo y la autosuficiencia. Este provincialismo potencia el aislamiento, ahora desarrollado con la construcción de unos muros que separan de lo externo, a la vez que protegen el interior. Como consecuencia del aislamiento de las *polis*, en parte debido a las murallas, se producen situaciones como la desigualdad en los calendarios de las comunidades bajo dominio del Ática y la ausencia de una completa unidad. Este separatismo solo se superaba en momentos de peligro y la unidad se hacía visible para luchar contra un enemigo común. Esta práctica se diferencia de la idea de comunidad presente en Mesopotamia y Egipto.

## **1.6. POBLACIÓN GRIEGA. CIUDADANOS Y NO CIUDADANOS**

Desde su fundación, la *polis* es restrictiva y se configura como un grupo de personas que participan en un centro común, pero dependiendo de ciertos requisitos que los dotan como ciudadanos. Esta situación favorece el surgimiento de una ideología que gira en torno a la igualdad de los *politai* que forman parte con plenos derechos del Estado. Es importante destacar que los ciudadanos que no participan del poder, a partir del s.VII, luchan por conseguirlo. Teniendo en cuenta el papel del ciudadano en la formación y constitución de la *polis*, Adolfo J. Domínguez Monedero (a) y Míriam Valdés hablan de dos tendencias: *centrípeta* y *centrífuga*. La tendencia centrípeta considera como ciudadanos a individuos que no han tenido nada en común, solidarizándose con sus necesidades (defensa) y reconociendo poco a poco los factores que los unen. Este reconocimiento es uno de los pasos más importantes para la formación de la *polis*. Por otro lado, la tendencia centrífuga constituye un detrimento de intereses particulares a favor de los comunales. Por ejemplo, la elección de un centro o el reparto de poder, quedando algunas familias notables relegadas a un segundo plano. Domínguez Monedero concluye que el éxito de la *polis* “radica en la



superación constante de las tendencias centrífugas, en beneficio de las centrípetas” (Domínguez Monedero (a): 67).

Los griegos contaban con datos censales de población, pero solamente se tenían en cuenta los ciudadanos varones mayores de 18 años por su participación en la política o en la guerra y en este caso se incluía a los metecos. Sin embargo, no se censaban ni las mujeres, ni los menores, ni los esclavos, puesto que no tenían ninguna utilidad para el funcionamiento de la *polis*, es decir, derechos, movilizaciones de guerra o pago de impuestos. En general, la población griega ofrecía similitudes con la romana y con algunas sociedades preindustriales de la Edad Media y la Moderna. Había una gran tasa de natalidad y también de mortalidad infantil. Si un recién nacido ponía en peligro la economía familiar, el padre podía abandonarlo. El bebé fallecía o era recogido por otra familia que podría adoptarlo o lo reducía a la condición de esclavo. Podemos suponer que las niñas eran frecuentemente abandonadas al ser consideradas como no útiles para la *polis*. Por las fuentes literarias e historiográficas, sabemos que la sociedad condenaba esta práctica. Los niños, mujeres y adolescentes que gozaban de la ciudadanía no tenían capacidad de decisión y su actuación en la vida de la ciudad es prácticamente nula, pues vivían bajo la tutela de un varón mayor de edad:

La ciudadanía significaba la inclusión y permanencia en la comunidad originaria, de sangre, política, cultural y religiosa que es la polis. La ciudadanía se transmite por vía hereditaria de manera reglamentada, esto es, se funda tanto sobre el nacimiento cuanto en las leyes que regulan la transmisión de este derecho, las condiciones y los diversos pasos que una persona debe seguir para ser considerada como miembro del cuerpo de ciudadanos.<sup>18</sup>

Desde la ley de Pericles, era condición *sine qua non* que el hijo fuese de padre y madre ateniense y de matrimonio legítimo, quedando excluidos la descendencia de matrimonios mixtos y los hijos ilegítimos. De esta forma, se controla el acceso a los cargos públicos. El ingreso en la comunidad no se producía en el mismo momento del nacimiento, sino que va tomando conciencia y derechos con el tiempo. Primero, es admitido en la familia mediante una ceremonia religiosa que se celebra 10 días después del nacimiento. Años más tarde, el padre es el encargado de introducir a su hijo en la

---

<sup>18</sup> Domínguez Monedero (b): 218. Para la construcción ideológica del concepto de *ciudadanía*, véase VV.AA.; *La construcción ideológica de la ciudadanía: identidades culturales y sociedad en el mundo griego antiguo* (coord. Plácido Domingo Suárez), Madrid, Complutense, 2006.

*fratria*. Cuando cumplía 18 años, su padre lo presentaba al *demos*. La inscripción en el *demos* y en la tribu significaba que el nuevo ciudadano adquiriría la mayor parte de sus derechos. Está obligado a realizar un juramento y a comprometerse a respetar la religión. Ese día se convierte en ciudadano. A los 30 años, adquiriría todos los derechos de ciudadanía y es entonces cuando podía ser miembro del Consejo de los 500 y acceder a las magistraturas. A partir de este momento, se casa y se libera de los lazos de unión y sometimiento a su padre.

Todo ciudadano tenía derecho a presentar propuestas al Consejo y a la Asamblea, a participar y a votar en las instituciones, a ser elector y candidato para las magistraturas y a controlar a los magistrados. También podía casarse con una ciudadana (*epigamia*), tomar parte en los tribunales como acusación, acusado o jurado, tomar propiedad en los bienes inmuebles, recibir *misthoi*, acceder al reparto de dinero o de bienes que realiza el Estado tras una conquista y está exento del pago de impuestos directos sobre personas o bienes. Ser ciudadano, además de permitir la asistencia al culto, daba la opción de votar en la Asamblea y de ser elegido prítano y arconte. También podía hacer uso de la ley y realizar rituales. Todos estos derechos le eran negados al extranjero, que no podía, ni siquiera, pedir amparo a las leyes. Si cometía un sacrilegio, se le condenaba a muerte y si llevaba a cabo algún delito de sangre, se le trataba como un esclavo. Posteriormente, se estableció un código de leyes para el extranjero, sin embargo, no era juzgado en el mismo tribunal que un ciudadano:

Si se quiere definir al ciudadano de los tiempos antiguos por su atributo más esencial, es necesario decir que es el hombre que posee la religión de la ciudad. Es aquel que honra a los mismos dioses que ella. Es aquel por quien el arconte o el prítano ofrece el sacrificio cada día, es el que tiene derecho de acercarse a los altares, el que puede penetrar en el recinto sagrado donde se celebran las asambleas, el que asiste a las fiestas, el que forma parte en las procesiones y se mezcla a las panegirias, el que toma asiento en las comidas sagradas y recibe su parte de las víctimas.<sup>19</sup>

Un extranjero no podía ser propietario, ni casarse, puesto que su matrimonio no sería reconocido en la comunidad. Solo podía rendir culto a los dioses de su ciudad de origen. Los hijos de un ciudadano y un extranjero no eran reconocidos en la *polis* y no podían heredar bienes. No obstante, tanto atenienses como romanos los acogían por

---

<sup>19</sup> Coulanges: 145

razones de comercio y política. Si lo comparamos con un esclavo, este gozaba de mayores privilegios, puesto que al pertenecer a una familia, compartía culto, los dioses le protegían y a través de su amo, estaba ligado a la ciudad. Para que el meteco pudiese formar parte de la ciudad, estaba obligado a mantener una relación de clientelismo, es decir, buscarse un patrono. De esta forma, gozaba de la protección de las leyes y obtenía derechos civiles.

En este sentido, cabe destacar que el habitante de una ciudad clásica encontraba en su patria su bien, su seguridad, su derecho y su religión. Así, la tierra patria era considerada “[...] la parte de terreno que su religión doméstica o nacional había santificado, la tierra donde reposaban los huesos de sus antepasados, y ocupada por sus almas” (Coulanges: 149). Perderla, significaba perderlo todo. Para definirla es muy importante tener en cuenta los muros y los límites sagrados, marcados por los dioses. Más allá había otros dioses y otras tierras. Esto significaba que las ciudades podían establecer pactos puntuales para combatir un enemigo común, pero nunca fusionarse para establecer un Estado. La religión no permitía esta práctica, ya que los dioses eran diferentes en cada comunidad.<sup>20</sup>

Tanto los griegos como los romanos mueren por su ciudad, pues si se ataca su tierra, también se ataca su religión y, en sentido último, su historia y su identidad. El castigo más grande que puede sufrir un hombre es el destierro y sus consecuencias, lo que conlleva la prohibición del culto y su exclusión de la práctica religiosa.<sup>21</sup> Sus tierras y bienes eran confiscados para la comunidad o para los dioses. El desterrado estaba obligado a dejar a su familia, pues sus hijos y esposa ya no dependían de él. Su mujer desde ese momento era libre y podía volver a casarse. Al morir, tampoco podía ser enterrado junto a sus antepasados, al ser considerado un extranjero.

---

<sup>20</sup> Los tratados de paz debían contar con la aprobación de los dioses y, por ello, se realizaban libaciones. Al establecerse la alianza, solían representarse las divinidades de cada ciudad dándose la mano. Estas ciudades confederadas establecían lazos de amistad con la celebración de fiestas y banquetes en honor de las mismas, reflejados en himnos, oraciones y juegos.

<sup>21</sup> Debemos tener en cuenta que, en este momento, los dioses permanecían dentro de los muros de la ciudad. Todavía no existía la idea de un dios universal, por lo que ser expulsado de la comunidad y cruzar los muros significaba la pérdida de la protección divina y, por tanto, de la ciudadanía.

## 1.7. LA FUNDACIÓN DE LA URBS ROMANA

A excepción de las colonias, ninguna ciudad en la Antigüedad nace como consecuencia de un acto individual, sino que es el resultado de un proceso de formación que surge de tipos muy simples de poblamiento, que con el paso del tiempo llegan a alcanzar todos aquellos elementos que eran considerados imprescindibles para el nacimiento y la definición de una ciudad.<sup>22</sup> En el caso de Roma, la tradición señala a Rómulo como el fundador. Se le atribuye la utilización de un ritual de fundación de origen etrusco y la creación de las instituciones, así como la división de la población en dos clases sociales: *patricios* y *plebeyos*. A este respecto, cabe señalar que, históricamente, se desconoce el origen de Roma y que la figura del héroe es una imposición de la historiografía helena, aceptada y admitida por los romanos cuando comenzaron a plantearse la creación de una historia nacional. La figura del fundador adquiere una especial relevancia en el último siglo de la República con fines políticos.

Para explicar su origen histórico, Jorge Martínez Pinna (b) se basa en la siguiente línea de investigación:

1. La topografía es diferente a la del resto de poblaciones del Lacio. En general, se asientan sobre una altura de pocos accesos y defensas naturales. Su paisaje es de escasa altitud y con abundantes zonas pantanosas.

2. El primer asentamiento estable data del siglo XI a.C. Por las escasas tumbas encontradas podemos deducir que se trata de una sociedad sin clases, con un reparto igualitario de los bienes, basada en la subsistencia y en las diferencias de rango entre las personas. La diferenciación solo se mantiene dentro del núcleo familiar.

3. Durante la segunda mitad del siglo VIII, se establece un cambio social con la llegada de la cultura de Oriente y la influencia de los helenos asentados en la Italia meridional. La población parece que comienza a estructurarse como una ciudad. El monte Palatino asume la hegemonía en este primitivo planteamiento urbano al albergar las primeras instituciones religiosas y civiles (sacerdotes salios y lupercos y las *curiae veteres*). En esta colina, tienen lugar las tradiciones heroicas de la ciudad, por ejemplo, Rómulo sitúa en ella la primera Roma. El desarrollo y la formación de la urbe van parejos al desarrollo de la propia colina. También se debe tener en cuenta que en otras

---

<sup>22</sup> Compárese con el proceso de sinecismo llevado a cabo en Atenas. Es necesario tener en cuenta que tanto para griegos como para romanos, el origen de la civilización es la aparición de la ciudad. Las aldeas primitivas eran consideradas poblaciones bárbaras.

zonas existían grupos de cabañas aislados. A este respecto hay dos posibles interpretaciones:

3.1. La existencia de una única población en el Palatino que se amplía hasta definirse como un núcleo urbano. Sin embargo, hallazgos encontrados en las excavaciones arqueológicas ponen en cuestión este planteamiento.

3.2. La existencia de aldeas que mediante un proceso de unificación alcanzan una estructura urbana en el s. VIII. Esta unificación se produjo mediante combates, tal y como se testimonia en las festividades o rituales como el *equus octorber*. La separación de estas aldeas aparece reflejada por la existencia de muros como el del Palatino (*murus Romuli*) o el del monte Oppio (*murus terreus Carinarum*).

4. La definición de este poblamiento se atribuye a Numa Pompilio, el creador de la religión, un elemento necesario para completar la fundación. También se le atribuye la sistematización de colegios sacerdotales. Los sacerdotes estaban relacionados con una primitiva estructura política, compuesta por el Senado, el Rey y el pueblo. Esta arcaica organización se conservó en la religión.

5. Durante el último tercio del siglo VII a.C. se llevaron a cabo diversas transformaciones. El proceso finaliza en el 600 a.C. con la definición de una estructura plenamente urbana. Aristóteles define la ciudad como una *koinonia tôn eleuthéron*, es decir, una “comunidad de hombres libres”. La misma línea es tomada por Cicerón que afirma que la ciudad es una *societas iuris*, “una sociedad de derecho”. Tal y como se puede observar, para los antiguos, la ciudad viene definida en un sentido jurídico-administrativo, no urbano. Martínez-Pinna sostiene que

Existe la ciudad cuando se está en presencia de ciudadanos conscientes de pertenecer a una comunidad unificada por el derecho, donde los vínculos de parentela, aun conservando gran parte de su antigua importancia, pasan a un segundo plano en beneficio de los valores cívicos.<sup>23</sup>

Será en este momento cuando culminen todas las transformaciones llevadas a cabo y se pueda hablar de Roma como una verdadera ciudad. El rey debe buscar los apoyos ideológicos necesarios que garanticen y justifiquen su poder sobre el resto de ciudadanos. Las células de organización social o curias comienzan su decadencia y el ejército abandona la formación de base gentilicia, reflejando la nueva conciencia

---

<sup>23</sup> Martínez Pinna (a): 143-144.

ciudadana también en el ámbito militar. La religión se eleva al ámbito público. Ahora la divinidad será políada y defenderá los derechos de toda la comunidad. Hasta la república, Roma honrará a Júpiter del Capitolio, posteriormente, a Júpiter Óptimo Máximo. Poco a poco, la ciudad se va planificando en el ámbito urbano de forma racional en relación con las funciones que ha de cumplir y la expresión de su clase dirigente.

A lo largo del s.VI a.C., todas las ciudades del Lacio, incluida Roma, experimentan dos procesos simultáneos: la urbanización y la formación del Estado, cuyo resultado es lo que actualmente se conoce como una ciudad. Uno de los avances más importantes encaminados hacia esta realidad se comienza a llevar a cabo durante la segunda mitad del s.VII y es la introducción de la piedra, el ladrillo y la teja en la construcción de las viviendas. En principio, solo se utilizan en los palacios de los aristócratas. A partir del año 600, se traslada su uso a los edificios públicos. Esta circunstancia denota un reparto desigual de la riqueza de la comunidad, por contraposición a la primitiva sociedad igualitaria. Además, se destina al uso privado, no al público. Las tumbas, tanto en Grecia como en Roma, comienzan a ser desprovistas de ajuares y riquezas, lo que significa que la conciencia de la comunidad ha cambiado. Ahora se ha introducido una nueva clase dirigente.

7. Se lleva a cabo una reorganización del planteamiento topográfico. Estará vigente durante todo el periodo republicano, hasta la era imperial con la construcción de los foros imperiales, pasando a instalarse la residencia del Emperador en el Palatino en época de Augusto y con ella desplazando los focos internos de poder. Quedaría ordenado de la siguiente forma: el Palatino,<sup>24</sup> antigua sede de las instituciones, pasa a ser el lugar de residencia de la aristocracia; el valle del Foro se convierte en el centro político de la urbe y el Capitolio será el centro religioso de la nueva comunidad.

Hacia el 640 a.C. se inicia la urbanización del valle del Foro para su posterior ocupación permanente. Al tratarse de una zona por la que las aguas discurren libremente, fue necesaria la realización de diversas obras de canalización como la construcción de la Cloaca Máxima. Estas fueron atribuidas al monarca Tarquinio Prisco (616-578 a.C). Además de la Cloaca, se sistematizó la zona dividiendo el

---

<sup>24</sup> La situación del emplazamiento de Roma guarda relación con las teorías urbanísticas helenas que fueron desarrolladas por Vitrubio en *Los diez libros de arquitectura*. La excepcional ubicación de la urbe favoreció el contacto con la civilización etrusca, impulsando su desarrollo. El Palatino fue el primer lugar habitado. Poco a poco y mediante las obras de canalización y pavimentación para evitar las inundaciones del Tíber hicieron que la población se extendiese y habitase otras zonas.

espacio entre el comercio y la residencia. Las viviendas ocupaban los alrededores de la Sacra Vía y estaban destinadas a la aristocracia. Las áreas más importantes del Foro para entender el nacimiento de la ciudad son el *Comicio* y la *Regia-Vesta*.

7.1. El *Comicio* estaba compuesto por *regia*, *aedes* y *atrium Vestae* y era un espacio vinculado al monarca. La zona más destacada era la *regia*, donde se situaban cabañas primitivas y demolidas hacia el 625. Tras su demolición, este lugar fue consagrado. Hacia el 600, se construye un patio, un silo y dos habitaciones (*sacraria* de Marte y de Ops). En este edificio, el rey cumple sus funciones religiosas. Solamente tenían acceso el monarca y las vestales para officiar ritos en su interior. Esta exclusividad y el secreto de lo que en su interior ocurre son debidos a motivos políticos. Los dioses Marte y Ops ofrecían fortaleza militar y alimentación de manera que el rey, por su especial relación con las divinidades, es capaz de garantizar la supervivencia de la ciudad. Con Tarquinio Prisco, cambia el significado y el fundamento de poder, por lo que será necesario buscar nuevos soportes ideológicos.

7.2. La *Regia- Vesta* era el templo dedicado a Vesta que representa un lugar comunal donde el fuego arde permanentemente. Solo pueden acceder a él el monarca y las vestales. Junto con él, se encuentra el *atrium Vestae*, la residencia de las vestales. Su historia es similar a la del *Comicio*. Posee dos partes: el *Comitium* y la *Curia Senatus*. El *Comitium* era una gran explanada orientada como *templum*. En sus inicios, fue concebido como un reloj solar que marcaba el momento en que se celebraban los actos públicos. Se reunían allí la asamblea y los tribunales de justicia. La *curia senatus* era el edificio destinado a las reuniones de los senadores. Su construcción se relaciona con la reforma impulsada por Tarquinio. También se instituyó el culto a Vulcano y se han encontrado entre los restos arqueológicos una *lex sacra*.

## **1.8. URBANISMO ROMANO**

### **1.8.1. ANTECEDENTES. LOS ETRUSCOS**

Para la configuración de las ciudades, los romanos seguían un patrón muy organizado que habían heredado de los etruscos quienes a su vez lo habían recibido de los griegos con los que establecieron unos potentes lazos comerciales. Recibe el nombre de trazado ortogonal o hipodámico y procede de los estudios y diseños

generalizados por el arquitecto griego Hipódamo de Mileto. El trazado ortogonal es el modelo utilizado en las colonias griegas<sup>25</sup> de Asia Menor durante el s.V a.C. Los etruscos van a utilizar este modelo en cuadrícula<sup>26</sup> que parte de un doble eje de Norte a Sur (*Cardo*) y de Este a Oeste (*Decumanus*)<sup>27</sup> y las calles se organizan en paralelo a los ejes. Esta planificación reflejaba el orden del cosmos divino. El punto donde se cruzan ambas calles sirve de lugar para guardar las reliquias sagradas y construir el Foro, equivalente a la Acrópolis y el Ágora.<sup>28</sup> Tras la planificación técnica se celebraba el ritual religioso de fundación y después de la consagración, la ciudad ya tenía su propia identidad. Es importante que posea una serie de elementos fijos como los lugares de culto, los monumentos y los de uso público.

### **1.8.2. EL PROCESO DE URBANIZACIÓN ROMANO**

Es interesante destacar que pese a lo beneficioso del trazado ortogonal que los romanos imponían en las ciudades conquistadas, nunca se adaptaron a este modelo por completo, sino que, poco a poco, se fue convirtiendo en una ciudad monumental, cosmopolita y fascinante, pero nunca llegó a tener un trazado coherente y desahogado pese al esfuerzo de sus gobernantes y arquitectos. Durante la segunda mitad del s.VII, Roma comienza a mostrar una apariencia de ciudad. Las primeras obras pretendían la construcción de un centro cívico en el Foro. Poco a poco, las cabañas se van sustituyendo y se van formando los santuarios y los lugares de cultos. Se aplican técnicas procedentes de Etruria como la piedra y el ladrillo y elementos decorativos. El espacio comienza a distribuirse de forma racional, por lo que ya se puede hablar de ciudad.

El centro neurálgico de la ciudad es el espacio situado entre el Capitolio y el Foro. Para ello, fueron necesarias obras de drenaje y canalización de las aguas y pavimentación del suelo. Se construyó la Cloaca Máxima, un canal que recoge las aguas caídas de las colinas colindantes y las vierte sobre el Tíber. También se delimitaron los espacios que conformaban la urbe. Por un lado, las zonas residenciales

---

<sup>25</sup> De los griegos van a tomar su orden estético que adaptaron y superaron en tamaño y ornamentación.

<sup>26</sup> Mumford (a) sostiene que el trazado rectangular provenía de una tradición de la Italia Septentrional que data del Neolítico. Su orientación debía armonizar con el cosmos.

<sup>27</sup> Mumford (a), basándose en los estudios de Badawy encuentra ejemplos de esta orientación en fortalezas situadas a orillas del Nilo durante la Dinastía XII.

<sup>28</sup> Esta planificación se repetirá de forma constante, aunque con modificaciones como las postuladas por Vitrubio que pretendía cambiar de orientación las calles secundarias para evitar los vientos y así las infecciones.



con construcciones hechas de ladrillo y destinadas a los aristócratas, por el otro, zonas comerciales o *tabernae veteres*, una zona exclusiva situada en la parte del Foro más próxima al Tíber. Son de gran importancia las vías de comunicación, cuyo eje principal era la *Vía Sacra*, con un gran peso ideológico. Esta vía une el Foro y el Capitolio y es el escenario de importantes celebraciones en las que el rey es el protagonista. En uno de sus extremos, la *Arx*, se encuentra el principal templo augural de Roma. Desde el punto de vista urbanístico, constituye el eje de todo el sistema de vías y de comunicación de Roma y, por tanto, de la vida de sus habitantes.

El Foro era un lugar de reunión y de congregación de las aldeas o comunidades primitivas que formaban la urbe. Además de para asambleas o *comitia*, se utilizaba para competiciones de atletas y gladiadores. Tras la fundación de la ciudad, sirvió de escenario para celebraciones y actividades religiosas (templos y santuarios) y civiles (salas de justicia y casas de consejo). Era el lugar escogido por los oradores para dirigirse a la muchedumbre. En sus inicios, era un espacio abierto que se fue cerrando desde una época muy temprana. Se convirtió en una plaza o mercado, un lugar de reunión de la comunidad donde se realizaban transacciones o se impartía justicia dando ejemplo a la población. Vitrubio consideraba que al ser el centro neurálgico de la urbe, el tesoro, la cárcel y el concejo debían situarse próximos a él, es decir, se trataba del centro de la vida pública.

Los edificios más importantes del Foro son la *Regia* y el *Comicio*. La *Regia* es un edificio con un patio, un silo y dos habitaciones dedicadas a Marte y Ops. Era el símbolo del periodo monárquico. Este era un espacio muy reducido para que pudiese habitar en él el rey, por lo que la *Regia* también debía comprender la casa del monarca, es decir, la *domus regis*, el templo de Vesta y la casa de las vestales (*atrium Vestae*). Con la llegada de la República, el conjunto se dividirá en varias partes. El *Comicio* es el área donde se desarrollan las actividades políticas de los ciudadanos. Tenía dos elementos: una explanada de tierra batida donde se reunía el pueblo en asamblea y un pequeño edificio que era la sede del Senado (*curia Senatus*). También había un lugar destinado al culto, el *Volcena* o santuario de Vulcano.

En tiempos primitivos, el Capitolio estuvo ocupado por un asentamiento de cabañas que con el paso del tiempo evolucionó a un lugar sagrado. En él se eleva el santuario a Júpiter Optimus Maximus como divinidad políada de Roma y necesaria para definirla como una ciudad. Tiene una gran importancia ya que fue construido con el fin de albergar a Júpiter y así dotar a la ciudad de la más perfecta expresión

religiosa. El santuario, junto con los rituales, además de mostrar ciertas aspiraciones hegemónicas de la urbe, proporciona el fundamento ideológico de un poder que significa supremacía e imperio. El rey, aunque no se identifica directamente con el dios, sí que se aproxima a él en su papel en las ceremonias del triunfo o en el *ornatus triumphalis*, símbolo de poder que adornaba al dios. El monarca se sitúa en una posición superior y manifiesta su estrecha relación con el dios. Este sistema de relación adquiere su máximo apogeo en tiempos de Tarquinio el Soberbio con la construcción del gran santuario de Júpiter, representación del poder y la hegemonía de Roma.

Situado entre el Palatino y el Aventino, se encuentra el *Valeis Murcia*. Cuenta la leyenda que aquí vivían divinidades agrarias, por lo que en este espacio se celebraban juegos con el fin de fomentar la fertilidad. En tiempos de Tarquinio Prisco se instituyeron los *Ludi Romani*, los juegos más importantes de todos los realizados allí. Estaban relacionados con el rey, su protagonista. Algunos autores mencionan la existencia de un circo, aunque probablemente se tratase de una estructura de madera no permanente que tuviese funciones parecidas. Históricamente, se puede afirmar que a finales del s.VI a.C., Roma era una ciudad perfectamente definida y organizada, es decir con un esquema urbano racional que apenas se modificó con la instauración de la República. A mediados del s.VI, por orden del monarca, se construye una muralla que rodea la ciudad con un fin de defensa. La fecha es aún discutida por los investigadores que afirman que lo más probable es que se hubiese construido en el s.IV para defenderse de las invasiones celtas.

### **1.8.3. URBANISMO IMPERIAL**

Durante la época imperial, en Roma, existía un grave problema: la superpoblación y, por tanto, la vivienda. El crecimiento demográfico era incontrolado. Sus calles eran estrechas y, en algunos barrios, la población estaba hacinada en bloques contruidos a gran velocidad y con pésimos materiales. Esta es una de las causas que provocaba los grandes incendios que asolaban la ciudad. A este respecto, es interesante resaltar la limpieza que se realizaba en las zonas comunes llenas de estatuas de ilustres personajes que obstaculizaban plazas y calles. Se puede decir que Roma es un precedente de caos urbanístico en las grandes urbes modernas.

Desde la época republicana se trató de paliar estos inconvenientes con planes de saneamiento, suministro y mejora de las comunicaciones. Con la llegada de

Augusto, Roma cobra el aspecto de una ciudad hegemónica. Se finalizaron los proyectos de saneamiento y se continuó con los planes de engrandecimiento iniciados por Sila, Pompeyo y César. Las dinastías imperiales irán ampliando y mejorando la calidad de vida de la urbe y la enriquecerán con monumentos para dejar constancia de su poder. La ciudad fija sus límites en la época de Aureliano con la construcción de la muralla aureliana. Para la élite romana, era un privilegio vivir en Roma. Sus viviendas eran espaciosas, aireadas y salubres, pues estaban provistas de baños y retretes, frente a las del resto de ciudadanos que vivían hacinados y les faltaba el aire y la luz.<sup>29</sup> No solían viajar a las ciudades provincianas, excepto por temas de salud o descanso. A partir de los s.V-VI d.C., estas ciudades adquieren un carácter propio, pues en ellas se mantiene vivo el preciosismo y la belleza perdidos en la metrópolis.<sup>30</sup>

El monumento más antiguo de la ingeniería romana es la Cloaca Máxima (s.VI). Junto con las cañerías y la pavimentación, constituye la característica más importante de la urbe romana y la obra más prestigiosa de sus ingenieros que se van a centrar en ella para su desarrollo. Las cloacas se utilizaban para limpiar de excrementos la vía pública. Los residuos se almacenaban en depósitos que se destinaban a las granjas donde eran utilizados como abonos. Esta misma técnica de depósito también se llevaba a cabo para almacenar y abastecer a la población de agua en época de escasez hasta la llegada del acueducto. El agua se transportaba a mano desde el depósito hasta la vivienda. Pese a los avances de Roma con respecto a otras ciudades como Atenas, los ingenieros tardaron en establecer una red de canalización que nunca logró satisfacer las necesidades de sus habitantes, al contrario que en las ciudades provincianas.

No se adoptaron las medidas necesarias para recoger las basuras, por lo que las enfermedades e infecciones aumentaron. Uno de los problemas más graves eran las inhumaciones en pozos y fosas (*puticuli*) que no estaban debidamente separados del núcleo urbano, por lo que el foco de contagio aumentaba considerablemente. En época

---

<sup>29</sup> Plutarco recoge esta situación e incluso afirma en sus escritos que el aire y la luz eran un privilegio en la ciudad de Roma. Esta circunstancia se debe a que los terratenientes especulaban con edificios (*insulae*) en ruinas y en mal estado que alquilaban a un gran número de ciudadanos para obtener un mayor rendimiento a la propiedad.

<sup>30</sup> Los parques colindantes al palacio eran de uso privado. César los transformó en lugares públicos, donando uno de sus privilegios a la comunidad. Así, se convirtieron en los primeros espacios abiertos de la ciudad, a su vez cerrada por las murallas. Con el paso del tiempo, la tranquilidad de los parques, semejantes a los escenarios idílicos de las aldeas, se ve inmersa en el caos característico de Roma, al ser poblado de estatuas conmemorativas que dificultaban el paso de los viandantes.

de Augusto, se sustituyeron las inhumaciones por incineraciones, pero el problema de las basuras y de las infecciones seguía sin resolverse.

La mayor contribución a la higiene urbana fueron los baños. Primitivamente, el baño era una pila de agua donde el labrador se lavaba después de la jornada de trabajo. Durante el s.II a.C., se estableció el hábito de acudir a los baños públicos y, en el 33 a.C., Agripa modificó su forma e introdujo en toda la ciudad baños públicos gratuitos. Ahora eran recintos con salas contiguas donde los ciudadanos recibían baños calientes, fríos y tibios, además de masajes. Había salas de descanso y campos de juego o bibliotecas para quienes quisiesen practicar deporte o leer. Se convirtieron en la expresión del culto al cuerpo y en lugares de encuentros sexuales. Fueron condenados por San Jerónimo que consideraba el baño como un ejemplo de lascivia. Sin lugar a dudas, el circo es el edificio público de mayor importancia. Era un recinto circular donde los romanos acudían en masa a presenciar espectáculos sangrientos para deleitarse. Su forma modificó la del teatro griego, pasando de representarse dramas o comedias al modo heleno, a óperas primitivas que derivarían en la pantomima.

Todas las actividades de la urbe estaban supeditadas a la producción en masa de espectáculos derivados de la tortura, la lujuria y el asesinato, provocando sensaciones violentas en el espectador, tal y como se puede observar en el espectáculo más valorado por los romanos: el combate a muerte de los gladiadores. En su origen, los juegos de gladiadores fueron introducidos en el 264 a.C. por el cónsul Décimo Junio Bruto durante la celebración de los funerales de su padre. Posteriormente, se utilizaron para castigar a los criminales. Sin embargo, el deleite que manifestaba el público ante el sufrimiento y la violencia llevó a que se organizaran expediciones en busca de gladiadores y a la tortura en público de hombres, mujeres e incluso animales:

En Roma, la muerte trágica, concebida religiosamente, generadora de piedad y de una sobria introspección, se convirtió en asesinato en masa, que vomitaba un terror ilimitado sin un toque salvador de piedad; en tanto que, del mismo modo, la saludable picardía de la antigua comedia ática, con todo su tosco humorismo sexual se convirtió en un obsceno jugueteo con los órganos genitales de la colectividad, en un juego en el que la impotencia recurría al sadismo para falsificar y exacerbar el deseo sexual. En el espectáculo romano hasta los honestos impulsos animales eran deformados y maculados.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup>Mumford (a): 393.

Mumford sostiene que el baño y el circo fueron las dos contribuciones romanas al urbanismo. Ambas eran estructuras colosales destinadas al entretenimiento. En el s.V, el espectáculo había tocado a su fin, pues las amenazas exteriores, la muerte y la destrucción hicieron que la población abandonase el circo y el baño. Ya no había lugar para el ocio y el Imperio estaba llegando a su final.

## **CAPÍTULO 2: PRIMEROS PROYECTOS URBANOS: EL CÍRCULO COMO ESPACIO IDEAL. EL CONCEPTO DE UTOPIÍA APLICADO A LAS CIUDADES DE LA GRECIA CLÁSICA**

### **2.1. EL CONCEPTO DE *UTOPIÍA*. CONTROVERSIA GENÉRICA**

Categorizar el concepto de *utopía* resulta muy complejo y para ello es necesario acudir a otras disciplinas alejadas del ámbito de la literatura, como la sociología o la filosofía. Tradicionalmente, suele relacionarse la utopía con textos que proyectan viajes imaginarios o ciudades ideales y no siempre desde la ficción, como se observará en numerosas manifestaciones utópicas que se desarrollan desde la teoría política. La utopía desestabiliza nuestra jerarquía entre lo real y lo imaginario, es decir, muestra las posibilidades que puede adquirir la sociedad real. Ofrece una nueva mirada cuya función es la de criticar la sociedad y presentar un modelo diferente donde estén superados los defectos de la misma. Esto lleva a que numerosos estudiosos hayan afirmado que la utopía es una disciplina inflexible que presenta un proyecto urbano y social centralizado y absolutista que impide la entrada de cualquier cambio que rompa con la paz y la armonía de la felicidad utópica. Sin embargo, siguiendo el estudio de Mumford (b), se debe entender este concepto como algo más, como un modelo de sociedad urbana que concibe la ciudad como un todo en el que actúan de forma igualitaria el trabajo, los ciudadanos y el espacio.

Las utopías tienden a la dispersión, por lo que es muy complejo caracterizarlas como un prototipo, pues varían en cuanto a proyectos, contenido e intencionalidad. La utopía no puede establecerse como un esquema fijo que se repite siempre con las mismas formas, contenidos e imágenes, sino que tanto el fondo como la forma varían, precisamente por su dependencia del ámbito social. Tal y como afirma Mannheim, partiendo desde la sociología del conocimiento, la clave para entender la utopía es la situación del estrato social que las adopta en un época concreta. Sin embargo, una utopía tampoco puede ser una manifestación exclusiva e individual de un autor concreto, puesto que este no tiene la capacidad suficiente para pretender transformar la realidad del momento en el que escribe.

La concepción utópica individual solo puede explicarse porque recoge diversas corrientes de pensamiento que estaban ya presentes y les da forma, es decir, cuando

representa la perspectiva de un conjunto social. Las diferentes utopías han aparecido conexas con diversos estratos sociales que luchaban por un ascenso social. Esta conexión con las capas sociales que mutuamente son antagónicas es lo que explica la aparición tanto de utopías como de distopías, pues su lucha se cristaliza en las diversas formas que adopta el fenómeno utópico. Mannheim entiende “esas utopías como parte de una constelación total que está transformándose constantemente” (Mannheim: 279).

A pesar de la diversidad temática, sí que se repiten preocupaciones y temas como la religión, la sociedad o la política. Alain Pessin habla incluso de “experiencia utópica” (en Facuse: 205) al analizar la repetición de imágenes y temas, cuyo fondo es la preocupación por la armonía social. El concepto de Pessin guarda relación con el trabajo de Jean Servier, quien describió una serie de rasgos temáticos que se repiten y que nos permiten diferenciar una obra utópica de la que no lo es. Dichos rasgos se pueden resumir en la siguiente caracterización:

1-. Descripción urbana de lo que ellos conciben como una ciudad perfecta que rompe con el orden social antiguo y que otorga el poder a los más aptos para garantizar el bienestar de la comunidad.

2-. Crítica al antiguo orden social o bien implícita o bien mediante el uso de la sátira.

3-. El acceso a la utopía se realiza mediante un viaje o un sueño.

4-. La peculiar geografía en la que se sitúa la ciudad. Suele situarse en un lugar aislado, en numerosas ocasiones en una isla, y se ofrece de ella una ubicación temporal imprecisa. El aislamiento se materializa a través de la construcción de altas murallas que rodean la ciudad, rasgo tomado de la proyección ideal de Aristóteles, quien daba a la muralla uno de los papeles más importantes de la ciudad.

5-. La sociedad utópica siente nostalgia por el pasado. Su urbanismo recuerda el modelo clásico y suele estar situada, igual que postularon los tratadistas de la Grecia Clásica, cerca del mar, de los lagos o de los ríos. La vestimenta que utilizan los habitantes también sirve para reforzar su deseo de vuelta al pasado.

6-. La comunidad utópica suele apartar el régimen patriarcal, convirtiendo la ciudad en un matriarcado que es capaz de satisfacer todas las necesidades de sus habitantes.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Esta característica no se da en todas las utopías, ya que en el caso español existen diversas manifestaciones que plantean una ciudad patriarcal, como se observa en *Sinapia*.

A pesar del intento de creación de un prototipo utópico, el propio Servier afirma que es imposible utilizar esta categorización como modelo, ya que cada autor ofrece su propia visión sin adscribirse a ningún tipo concreto, considerando que las ideas más importantes y sobre las que se sustenta el proyecto utópico son el espacio y el tiempo. Entiende que utopía es sinónimo de *ucronía*, es decir, todas las utopías son atemporales. Cuando el autor propone una fecha, esta es una falsa precisión que se le proporciona al lector con el propósito de facilitarle la ubicación espacio-temporal. En palabras de Servier, “la utopía se presenta ante nosotros como la describen los viajeros o soñadores: estática en un eterno presente” (Servier: 235). Esta concepción estática se debe a que el tiempo se relaciona con las nociones de *ser*, *devenir*, *imperfección* y *muerte*. Por tanto, es lógico que se pretenda huir del mal y del sufrimiento a través de la inmutabilidad. De ahí que sea un recinto protegido de lo desconocido, de todo mal y aislado mediante las murallas.<sup>33</sup>

La utopía escoge como espacio para desarrollarse la ciudad que aparecerá representada como un *no lugar*,<sup>34</sup> pues carece de la entidad de las ciudades reales, ya que se presenta como una circunstancia, es decir, viene definida únicamente por el tránsito de los personajes. No se personaliza porque no aporta una identidad concreta, de ahí la dificultad para crear un *topos*, cuestión que la diferencia de la ciudad provinciana o de las periferias. Esta ausencia identitaria se debe a que no se profundiza en sus aspectos o componentes y la relación que entre ellos se establece es artificial. Esta concepción de la ciudad utópica como un *no lugar* puede observarse en las obras de ciencia ficción, consideradas por Servier como un subgénero que nace de la utopía tradicional.

La elección de la ciudad como espacio característico de la utopía conecta con la imagen que ofrece el cristianismo de ella, concretamente con la Jerusalén paradisiaca. Servier, sin embargo, se basa en las teorías de Jung y afirma que la ciudad simboliza la

---

<sup>33</sup> Esta significación de las murallas es la misma que adquiere la muralla de Ávila en la novela de Delibes *La sombra del ciprés es alargada*. En este caso, Ávila no se presenta como un espacio utópico, sino todo lo contrario, como una visión crítica del anquilosamiento de la sociedad provinciana. A este respecto, cabe destacar el hecho de que *a priori* la ciudad muerta tenga una caracterización similar a la utópica. En ella, el espacio urbano aparece conectado con el alma del poeta, pero en ningún caso se presenta como un lugar idílico, sino todo lo contrario.

<sup>34</sup> Véase Augé, Marc; *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993. Foucault (en Facuse: 209) afirma que la diferencia existente entre *utopía* y *heterotopía* radica precisamente en la noción de Augé, ya que el espacio urbano en el que se desarrolla la primera puede entenderse como un *no lugar*. De hecho, la utopía urbana del siglo XXI desarrollada a través de la ciudad de vacaciones se presenta como un *no lugar* por el que individuos de distinta procedencia se mueven continuamente buscando un espacio que les permita recrearse en actividades de ocio.



maternidad y comparte la misma característica de “renacer” de la sociedad con ella. Además, lleva implícita la noción de *protección* y de *igualdad*. Al eliminarse el concepto de *familia* en favor del de *comunidad*, todos los habitantes tienen la impresión de pertenecer a la misma familia, de ser hijos de la misma madre, por tanto, de ocupar una posición igualitaria entre sí. Este motivo de ser todos hijos de la misma madre, también se repite en el origen de las civilizaciones tradicionales, por ejemplo, en el cristianismo: todos somos hijos de Eva. Nuevamente, se encuentra un punto de relación con el cristianismo, lo que nos lleva a pensar que la elección del espacio urbano como ideal y proyecto de bienestar social está más estrechamente relacionado, al menos desde el ámbito de la literatura, con el cristianismo (*La ciudad de Dios* de San Agustín) que con la teoría de Jung.

Dejando al margen los espacios y las nociones que se repiten en las obras, resulta de gran complejidad acercarse al concepto de *utopía*, pues, tal y como entiende Facuse, la utopía es un género fronterizo que entrecruza la literatura con otras disciplinas como la política o la filosofía. Debe entenderse como una manifestación de ruptura con el orden establecido. Si profundizamos en esta afirmación, esto nos llevaría a su vez a hablar del concepto de *anti-utopía* o *distopía*,<sup>35</sup> pues si se aplica el concepto a las ciudades ideales diseñadas por Platón o Aristóteles, por ejemplo, el orden y la planificación conducen a que se relacione la idea de *utopía* con *orden*, por lo que el efecto de estos planteamientos deriva en el totalitarismo y el absolutismo, mientras que la utopía, como sostiene Mumford (b), ha de plantearse como un todo urbano en el que prima la igualdad y supone una subversión, más o menos implícita, en el ámbito social.

Desde el punto de vista del orden social, Mannheim entiende que la *utopía*, por definición, ha de ser irrealizable. Puede funcionar como un medio de transformación que pretende romper con el modelo existente, precisamente con el mismo medio en el que nace, pero si llegase a hacerse realidad, fundará un nuevo orden y por tanto, se entraría dentro de la paradoja. Normalmente, se aplica el concepto de *utopía* a todos aquellos proyectos precisamente cuando la época en la que se gestaron ya ha pasado.

---

<sup>35</sup> Los anti-utopistas entienden la utopía como una obsesión por la planificación, el orden y la obligación. Se busca un estado perfecto, inalterable y ordenado, tal y como proyectaron Platón y Aristóteles. Obviamente, si se diseña un estado perfecto, este no se podrá modificar pues se terminaría con la perfección, por lo que la libertad humana se verá suprimida por las leyes del nuevo orden, supresión que los filósofos griegos ya apuntaban. Se trata de la creación de una ciudad cerrada inseparable de las ideas de orden y perfección. Cf. Goycoolea Prado, Roberto; “Organización social y estructura urbana en las ciudades ideales de Platón y Aristóteles”, *A Parte Rei*, 40 (2005), pp.1-13.

Todo fenómeno utópico suele utilizar la imaginación<sup>36</sup> para aislarse de la realidad existente en busca de lugares y épocas deseables y felices. De esta forma se expresan las carencias reales de la sociedad, como se puede observar, por ejemplo, en los cuentos, las fantasías humanistas, los libros de viajes, los sueños,...<sup>37</sup>

Paul Ricoeur, siguiendo las teorías de Mannheim, entiende que el concepto como tal nace con la obra *Utopía* de Tomás Moro y, a diferencia del sociólogo húngaro, reivindica el carácter literario de la misma y la relación que toda utopía debe guardar con el lector, quien tiene que sentirse cómplice y recibirla como una hipótesis plausible, a pesar de saber que se trata de una ficción. Sin embargo, Ricoeur no reconoce como utopías las manifestaciones anteriores a la publicación de la obra de Moro, a pesar de la existencia de textos que mantienen similitudes, como por ejemplo, *La ciudad de Dios* de San Agustín o los libros de viajes medievales. Entiende que la característica fundamental es el cuestionamiento de la organización social que lleva a la descripción de ciudades imaginarias que representan un mundo ideal o perfecto.

Esta caracterización implica la comprensión de la utopía como un género o subgénero literario particular cuya finalidad es la proyección de mundos posibles desde la ficción. De ahí que sea necesario aproximarnos a la teoría de los mundos posibles para comprender las novelas de carácter utópico. Facuse, siguiendo en parte los estudios de Mannheim y Ricoeur, entiende que las representaciones utópicas deben considerarse como una representación de lo real en el imaginario del poder que lleva a que esta parezca como no vivible o no experimentable en el orden social, es decir, que se muestre como un mundo posible, paralelo y contrapuesto al real, a pesar de no ser así.

En este sentido, la utopía, casi por definición, enfatiza el carácter fantástico e irreal de la ciudad planteada, pero sin olvidar el trasfondo social, ético y político. Así, puede entenderse como el sueño de un estrato social descontento con el espacio urbano en el que vive y que proyecta una organización mejor a la ya existente, ya sea mediante el sueño o el deseo de integración de un personaje concreto de la sociedad que se

---

<sup>36</sup> Mannheim entiende que a las manifestaciones literarias no podría aplicárseles el concepto de “utopía” en un sentido estricto, pues a pesar de que representan una sociedad opuesta a la real, no potencian el cambio ni la desintegración de lo conocido, únicamente reflejan el anhelo de cambio. De ahí que diferencie *proyecciones temporales* y *proyecciones espaciales*, entendiendo las espaciales como utopías, mientras que las primeras serían quiliasmos. Sin embargo, no profundiza más en la cuestión. No se debe olvidar que Mannheim analiza el concepto utópico desde la sociología y en contraposición con el concepto de ideología, entendiendo que la utopía es un proyecto social que, a pesar de ser irrealizable, no se concibe dentro del ámbito de la ficción.

<sup>37</sup> La isla es uno de los motivos oníricos más recurrentes.

materializa mediante el constructo de una ciudad perfecta, igualitaria e integradora.<sup>38</sup> Así, a lo largo de este capítulo, se trabajará con la utopía como una experimentación y una puesta en práctica de la vida social en un espacio urbano que pretende alcanzar el ideal, pues ese es el objetivo y la finalidad de cualquier utopista, independientemente de la forma o del contenido más o menos crítico de su obra.

## **2.2. PRIMEROS PROYECTOS UTÓPICOS. RELACIÓN CÍRCULO-CIUDAD COMO ESPACIO IDEAL**

El movimiento utópico tuvo su objetivo en el replanteamiento crítico de la organización política. Se pretendía mejorar las instituciones sociales incrementando las ideas filosóficas y científicas más vanguardistas. De ahí que se entienda el concepto de *utopía* de forma inherente a la crítica social y este es precisamente el papel que ha desempeñado a partir del Renacimiento: la crítica y la proposición de nuevos proyectos, siendo considerados por Mannheim como el germen de toda renovación social, la misma finalidad que buscan alcanzar los filósofos. El sentido utópico de la *Política* de Aristóteles y de algunos diálogos de Platón es complejo, pues no se describe un proyecto de *polis* ideal, sino que se plantea una teoría sobre la constitución de los sistemas políticos partiendo de los conceptos de *ciudad* y *ciudadano*. El método y la orientación de las conclusiones nos permiten introducir ambos filósofos dentro de la utopía, pero no tal y como se entendió este concepto desde el Renacimiento, ya que su intención es más filosófica y reflexiva que ficticia. Su trabajo se dirige a mejorar la comprensión y el gobierno ateniense en un momento de crisis. No pretenden delinear un proyecto nuevo de ciudad, sino fundamentar una política y una distribución urbana que produzca bienestar en sus ciudadanos, pero que tiene que readaptarse si quiere ponerse en práctica.

Para llevar a cabo este plan utópico de mejora del bienestar social, lo primero que los tratadistas griegos analizaron fue el territorio de asentamiento. La *polis* debe elegir un terreno que produzca todo lo necesario para el autoabastecimiento de la población, sin que tenga necesidad de depender del exterior. Su tamaño tiene que permitir a los habitantes vivir con liberalidad y moderación, además de constituir una extensión abarcable por todas sus partes para que sea más fácil socorrerlos en caso de

---

<sup>38</sup> Para un recorrido histórico-sociológico de las utopías véase Trousson, Raymond; *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*, Barcelona, Península, 1995.

peligro. Por otro lado, su acceso debe tener una salida fácil para sus habitantes y una entrada dificultosa para los enemigos. Por último, es necesario que la *polis* goce de una buena situación tanto respecto al mar como a la montaña ya que el mar ofrece defensa contra los ataques y procura los productos de los que carece la ciudad. Los tratadistas, fundamentalmente Aristóteles, se muestran contrarios en cuanto a comunicación marítima se refiere, pues se propicia la entrada de extranjeros y se facilita el comercio, cuestión que resulta contraproducente para el bienestar de la *polis*, ya que se motiva el crecimiento personal en detrimento del bien comunitario.

La base urbana sobre la que se asiente la ciudad tiene que ser circular. El círculo es la forma más idónea para su construcción, ya que se entiende como un símbolo de la perfección dividida y del cosmos. Estos principios fueron descritos por primera vez en la filosofía jónica y definidos por Metón y Platón. Por influencia neoplatónica y de la escolástica medieval, se acentuará el valor del círculo y su simbología, como se observa, por ejemplo, en la imagen de la Jerusalén celestial de la *Biblia de Saint Vaast*, por citar una de las representaciones más destacadas. La consideración de la ciudad circular como modelo de perfección viene dada por los pitagóricos y fue adaptada por Platón. La perfección es una consecuencia de la estructura numérica, la unidad formal y la coherencia y armonía entre las partes que componen un ente. Por tanto, Platón entenderá que la ciudad circular cumple con estas condiciones y el círculo es la estructura más armoniosa y perfecta de las figuras geométricas. Cuanto más se acerque un modelo urbano a la forma circular, más bello será y se encontrará más cerca de la perfección.

No solo por su belleza y perfección se presenta el círculo como modelo ideal, sino también por su semejanza con las instancias cosmológicas superiores: el Ser y el Mundo, estableciéndose una relación inequívoca entre Ser-Cosmos-Ciudad circular, sintetizándose de esta forma la relación entre todos los fenómenos del mundo y constituyéndose la ciudad como un microcosmos terrestre. A partir de esto, podemos definir qué es y cómo tiene que ser un ciudadano ideal. Goycoolea (a) entiende que la ciudad circular es el modelo perfecto porque permite la total identificación del hombre con el espacio urbano que habita y con el cosmos. Esta afirmación lleva directamente al terreno de lo simbólico y de la subjetividad, en cuanto a la relación de identidad del ciudadano con respecto al espacio habitado. Esto implica que el ciudadano debe integrarse en una misma y única realidad mediante los vínculos que establece con el espacio urbano y con el resto de ciudadanos, creando “profundas relaciones sostenidas

en una estructura espacial, social y mental común. En definitiva, el ciudadano comparte su propio devenir con el de la ciudad en el sentido más amplio” (Goycoolea (a): 47).

Las propuestas de ciudad circular expresan qué es y cómo debe ser la ciudad ideal, no tanto como un objeto construido, sino en lo relativo a su naturaleza. Para poder entender qué es una ciudad, es necesario fijar un límite. El círculo ayuda a ello porque es un límite único, continuo y donde no existen puntos débiles ni elementos que señalen por dónde puede ser traspasado. En definitiva, es una figura capaz de contener unido en su interior todo lo que es posible abarcar desde un punto del espacio sin dejar espacios residuales. Además, constituye una frontera que contiene en su interior todo el universo urbano y permite la reproducción a nivel terrenal de la estructura del cosmos. Para que se lleve a cabo la unidad espacial, pues la de los ciudadanos es inherente a la existencia urbana, es necesario establecer una relación entre esta y la unidad socio-política. Para Platón, Aristóteles e incluso San Agustín, la importancia de la unidad es una condición indispensable para el funcionamiento y la habitabilidad de la ciudad. El resultado es que cada habitante ocupe el lugar que le corresponda según su naturaleza.

Así, la ciudad circular quedará constituida como el modelo natural y más perfecto de asentamiento humano. Los modelos de trazado ortogonal son la consecuencia de un planteamiento que se aleja del modelo de perfección y que aleja al ciudadano de su identificación con el cosmos y el espacio urbano. Por este motivo, los filósofos concluyen que este modelo es abstracto, monótono e inhumano. En definitiva, la ciudad circular propone alternativas lógicas y coherentes a una serie de aspectos de la ciudad que sus autores consideran negativos, como la falta de unidad, la descentralización de funciones, el desarraigo social o los espacios ilimitados.

### **2.3. EL PROYECTO DE HIPÓDAMO DE MILETO COMO UN ANTECEDENTE DE LOS MODELOS DE PLATÓN Y ARISTÓTELES**

Los griegos fueron capaces por primera vez en la historia de buscar un ideal perfecto de ciudad y de crear una teoría al respecto. La primera teoría que toma forma como tal es la desarrollada por Platón y que sirvió como punto de referencia para algunas utopías renacentistas, caso de los fragmentos de *Las Leyes* o de *Critias* que presentan una actitud intelectual y algunos recursos literarios recuperados durante el

Renacimiento. Antes de analizar el modelo urbano de Platón, es necesario tener en cuenta que existieron otros filósofos que esbozaron sus propios modelos de ciudades ideales, como Faleas de Calcedón o Hipódamo de Mileto. No obstante, a pesar de la luz arrojada tras los estudios de Luis Cervera Vera, en la actualidad hay escasos trabajos sobre el tema, por lo que los datos manejados en etapas anteriores a la filosofía platónica son muy escuetos. Como referencia de este periodo y antecedente de las teorías aristotélicas, se analizará la figura de Hipódamo.<sup>39</sup>

Hipódamo de Mileto tenía los conocimientos necesarios para concebir una ciudad ideal. Fue el primero que entendió la utopía de la *polis* griega como la creación de un estado ideal, asociado a la idea de ciudad ideal. Platón y Aristóteles lo harán con posterioridad, pero con la diferencia de que estos no pudieron poner en práctica sus proyectos, mientras que Hipódamo sí lo hizo en Rodas, Mileto, Pireo y Turias. Fundamentó todas sus teorías urbanas en el número 3, un empleo numerológico relacionado con los pitagóricos. Tanto Hipódamo como Aristóteles, proyectan sus diseños teniendo en cuenta la armonización de la tradición y del progreso como medio para alcanzar la perfección ideal al unir lo bello con lo práctico o realista. Cuestión que se explica acudiendo a la filosofía griega que trató el orden del cosmos a través de las matemáticas y de la armonía, el mismo orden con el que trabaja Hipódamo al tratar de buscar la unidad ideal tanto de la *polis* en general como de los edificios que la conforman en particular.<sup>40</sup>

#### **2.4. LAS CIUDADES IDEALES DE PLATÓN: CALÍPOLIS, ATLÁNTIDA Y MAGNETES**

La obra de Platón se gesta con la finalidad de demostrar y explicar la desigualdad natural entre los hombres y bajo este principio intenta fundamentar su idea de Estado perfecto. Para ello, toma como modelo la ciudad circular. Es probable que el prototipo seguido sea el de tipo indoario recogido en el tratado de Manassara y fechado con anterioridad al año 3000 a.C. Cervera Vera explica el racionalismo geométrico de

---

<sup>39</sup> Para el análisis de los trazados urbanos de Hipódamo de Mileto véase Moya Blanco, Luis; “Alrededor de Hipódamo de Mileto. Comentarios sobre la trilogía de Luis Cervera Vera”, *Academia: boletín oficial de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 67 (1988), pp.53-89.

<sup>40</sup> Un proyecto urbano anterior, tanto a Platón como a Aristóteles, es la propuesta de ciudad ideal de Aristófanes en *Las aves* a través de Cucópolis, una parodia de las utopías político-urbanas tras el final de la Guerra del Peloponeso. Véase Moya Blanco, Luis; “Alrededor de Hipódamo de Mileto. Comentarios sobre la trilogía de Luis Cervera Vera”, *Academia: boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 67 (1988), pp.53-89.

Platón y su elección por este modelo con relación a la imagen esférica como una representación del cosmos en su época, por tanto, la ciudad ideal tendría que ser una pequeña representación del cosmos, para de esta forma alcanzar la armonía universal.<sup>41</sup>

Dentro del modelo circular y teniendo en cuenta la organización del Estado, Platón plantea tres ciudades: Calípolis, en la *República* y el *Timeo*, de la que se desconoce su fisonomía; Atlántida en *Critias* y Magnetes en *Las Leyes*. Atlántida y Magnetes aparecen divididas en tres clases: gobernadores-filósofos, guerreros y trabajadores. Esta división tripartita ofrece similitudes con las partes del alma: *logistikón*, *thymas* y *epithymetikón*. Esta tripartición de clases se encuentra en relación con su concepto de justicia, lo que le lleva a defender la desigualdad social o estatal por naturaleza. Las propuestas de Platón constituyen una posición crítica ante las tensiones políticas de la Atenas del momento y también ante el desengaño tras varios intentos fallidos de establecer un estado más justo en Siracusa. Al igual que Aristóteles, no entiende la relación organización social-espacio habitable como un proyecto a realizar, sino como un proyecto que es necesario aplicar.

El arquetipo de organización ciudadana que plantea Platón es una copia de la sociedad de la época de Cronos. Los pastores no eran humanos, sino dioses. No existía propiedad privada ni tampoco una organización política en clases superiores. Si los hombres se acercasen al ideal humano, es decir, si fuesen filósofos, se mantendría esa sociedad. Debido a su volubilidad, ha sido necesario escribir unas leyes de carácter divino para que los humanos las tomasen como guía. De esta forma se fueron organizando los diversos regímenes políticos: monarquía, tiranía, oligarquía, democracia,... Lo más significativo de su propuesta de organización social es lo referente a la comunidad de bienes. Entiende que la propiedad y las riquezas no pueden acumularse en manos de unos pocos, pues se generan graves crisis sociales.

En cuanto al espacio urbano se refiere, Platón lo divide equitativamente en núcleos urbanos y de economía equivalentes para cada grupo social. De aquí se deduce que la organización política y espacial es igualitaria para cada grupo, sin distinciones de ningún tipo. La estructura urbana ha de ser paralela a la constitución socio-política, tanto en el trazado morfológico como en la distribución y función de los elementos urbanos. Para esta organización político-espacial, diseñó asentamientos con figuras

---

<sup>41</sup> Cervera Vera en su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (op.cit.) recoge otras manifestaciones de ciudades circulares como Panquea de Evémeno de Mesana y la Isla del Sol de Yámbulo.

geométricas regulares desde cuyo centro surgían las calles radiales que distribuían de forma equitativa las áreas urbanas. No cabe lugar a la distinción con respecto al centro, orientación social o equipamiento de la *polis*. El centro es el lugar de referencia para cualquier actividad o posición en el espacio y es considerado por el filósofo como el *axis mundi*, es decir un recinto sagrado. La ciudad de Magnesia (*Las Leyes*) es el ejemplo más claro de este ideal urbano.

El pesimismo y la inquietud tras la época de crisis y la guerra del Peloponeso (432-404 a.C.) hicieron volver a las formas de vida primitivas (las tribus y las sociedades orientales) donde el hombre no tenía conciencia individual, ni voluntad, ni capacidad de decisión, únicamente era parte de un todo, es decir de una clase social a la que pertenecía por nacimiento. La clase venía determinada por el *Organizador*, siendo uno de ellos el propio Platón. Esta actitud del filósofo se entiende como una reacción y una corrección mediante su proyecto de la actitud de los ciudadanos libres que condujeron la *polis* a la guerra. Por tanto, su propuesta pretende demostrar que para el bienestar de la comunidad es necesario suprimir esta clase social. Desconfía de las decisiones tomadas con total libertad por los ciudadanos, por lo que este punto de su pensamiento entronca directamente con la filosofía de Hegel, pasando por la de Marx y Engels para llegar a las de Lenin y Stalin.

## **2.5. EL MODELO IDEAL DE ARISTÓTELES. LA POLÍTICA**

Aristóteles entiende la *polis*<sup>42</sup> como un espacio de vida espiritual encaminado hacia la virtud. La ciudad es el lugar donde el individuo alcanza la felicidad a través del bienestar de la comunidad. Esta es la idea sobre la que se sustenta *La Política*.<sup>43</sup> En ella, no describe la forma física de la ciudad ideal, pero sí plantea las condiciones necesarias para una vida perfecta. Comienza analizando las constituciones conocidas hasta el momento y resalta las ventajas y desventajas que aportan para la redacción de una nueva que solucione la crisis ateniense. La conclusión a la que llega es que la *polis* debe ser entendida como una comunidad auto-organizada para conseguir el bien común. A diferencia de Platón, entiende que la felicidad de la comunidad es

---

<sup>42</sup> Para las diferencias entre una ciudad ideal y una aldea partiendo de las teorías platónicas y aristotélicas véase Muñoz Jiménez, José Miguel; “Aproximación al urbanismo griego: la ciudad como obra de arte”, *Estudios clásicos*, 33 (100) (1991), pp.19-41.

<sup>43</sup> En adelante, las referencias a *La Política* de Aristóteles se realizarán a partir de la edición de Manuela García Valdés (op.cit.)



independiente del espacio sobre el que se asiente la *polis*. El bien común se halla mediante la autarquía, es decir, la *polis* debe poseer lo necesario para alcanzar la felicidad.

El ideal de perfección solo puede ser alcanzado por los ciudadanos, es decir, por los habitantes que participen activamente en las funciones judiciales y en el gobierno de la ciudad; concretamente, los hombres nacidos en la propia *polis*, excluyéndose a las mujeres, los esclavos y los extranjeros. Este carácter exclusivo, ausente en la filosofía de Platón, lo fundamenta Aristóteles alegando que la jerarquía es necesaria para conservar el buen orden de la comunidad. Tampoco concibe que las partes de la ciudad deban relacionarse directamente con las instituciones o actividades que en ellas realizan los ciudadanos, puesto que parte de la idea de que el bien común debe estar por encima del bien individual, de la misma forma que la acción política tiene que situarse por encima del espacio. La política redundante en el bien de la comunidad, mientras que el espacio o las edificaciones son constructos individuales que no repercuten en ella. En este sentido, su consideración de *política* y *espacio* son necesarias para entender su definición de ciudad ideal.

No aparecen definidos ni emplazados los componentes de la *polis*, por lo que resulta muy difícil esquematizarla. Lo que sí explica es cómo ha de llevarse a cabo la división espacial. Divide el espacio en una parte común y en una parte de los particulares. La parte comunitaria, a su vez, se divide en dos: una destinada al culto de los dioses y otra a comidas comunes. La de los particulares vuelve a dividirse en dos: una tierra cerca de la frontera y otra cerca de la parte común (Aristóteles la denomina *ciudad*). Las dos partes de los particulares se dividen en lotes iguales, adjudicándose dos a cada particular, de ahí la bipartición. Esta subdivisión en dos se debe a que a la hora de repartir el territorio todos los ciudadanos participen tanto en la zona común como en la particular para que el reparto sea justo, igualitario y unánime.

En cuanto a la distribución de las edificaciones, consideró la más agradable y útil para la realización de actividades la de Hipódamo, mientras que para la defensa en caso de guerra la más adecuada era la antigua, pues dificulta la salida a los extraños y los atacantes se desorientan. Ambas disposiciones en conjunto proporcionan belleza y seguridad. Para lograr adaptar ambos sistemas no es necesario trazar de forma regular y ordenada la ciudad entera, sino únicamente algunas partes. El resto tiende a colocarse sin un orden preestablecido. La ciudad debe rodearse por completo con las murallas que sean útiles para la defensa, pero también para que sirvan como elemento

ornamental. Para Aristóteles, el componente más importante de la ciudad es la muralla, porque entiende que la defensa es fundamental. Esta idea está en relación con la tradición indo-aria, concretamente con la figura mágica de Ladia-mandala<sup>44</sup> que simboliza la ciudad por medio de su muralla. Cuando alguien entra en la *polis* y cruza su muralla y su puerta, esta entrada simboliza el sometimiento a las leyes de este espacio.<sup>45</sup> También habla de algunos edificios que deberán levantarse como altares y templos para los dioses en la zona de culto, un espacio para mesas comunes en las que magistrados y sacerdotes celebren comidas, una plaza a la que solo puedan acceder los ciudadanos, vetándose la entrada al resto de clases que no posean esta condición, y gimnasios para los adultos.

La disposición ideal aristotélica fue puesta en práctica en la fundación de colonias en época arcaica. También fue recogida y muy repetida durante el Renacimiento, de la misma forma que el proyecto platónico. Ambos poseen ciertas semejanzas que es necesario resaltar, pues ayudarán a la mejor comprensión de los modelos urbanos utópicos diseñados en épocas posteriores. En primer lugar, no es posible la existencia de una organización cívica en un asentamiento fragmentado o ilimitado. Ambos entienden la ciudad como una entidad acotada y unitaria. El tamaño siempre debe ser el necesario, nunca superior o inferior, para asegurar el autoabastecimiento. Si es demasiado pequeña, no podrá ser autosuficiente y si es demasiado grande, será difícil gobernarla. La idea fundamental es que la ciudad es un todo y fuera de sus muros solo existe lo que interesa para mantener el bienestar y la autarquía.

En segundo lugar, el territorio sobre el que se asienta es entendido como un instrumento. Su función es asegurar la defensa de la ciudad y proveerla de los bienes necesarios para su subsistencia. Sin embargo, sí que existen diferencias a la hora de definir el territorio de asentamiento. Para Platón, no hay ningún lugar específico, sino que debe elegirse un terreno que posea las condiciones geográficas necesarias para la fundación de la *polis* ideal. Por el contrario, Aristóteles parte de un territorio concreto para analizar sus características. Aunque no llega a nombrarlo nunca, se supone que es el Ática. A partir de aquí se establece la relación de la *polis* con el mar, visto como una

---

<sup>44</sup> Véase Muñoz Jiménez, José Miguel; “La ciudad ideal en Grecia”, *La ciudad como obra de arte. Las claves del urbanismo en la Antigua Grecia*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996, pp.23-34.

<sup>45</sup> A este respecto, cabe destacar el pasaje de la entrada de los turistas en la ciudad de vacaciones que aparece en la novela de Robert Juan-Cantavella *El Dorado*. Una vez que el ciudadano de clase media cruza los arcos de entrada de Marina d’Or, automáticamente adopta los roles impuestos por el espacio tanto en su forma de comportarse como de vestir.

amenaza, ya que el contacto con otras culturas trae consigo el comercio y con él el incentivo individual de riqueza personal, fortaleciéndose el individualismo en detrimento de la comunidad. Por ello, ambos filósofos tienden a alejarla del mar.

En tercer lugar, prestan poca atención a la configuración arquitectónica. Con los datos que aportan, a pesar de los intentos de Cervera Vera, es prácticamente imposible reconstruir cómo serían esos espacios en los que se divide y los edificios que ocupan, de los que solamente podemos deducir su localización y su función. Esta escasa atención se debe a la existencia de un estilo arquitectónico particular, aceptado y preciso. También es posible que ellos considerasen que la forma en la que se construían los edificios no era imprescindible para el desarrollo de la vida en la *polis*, por ello, concentraron su atención en la organización social.

En conclusión, la escasez de datos físicos de las ciudades ideales nos lleva hacia la filosofía para interpretar el modelo clásico de ciudad ideal. La *polis* es entendida como un pequeño cosmos que, a su vez, es representado con forma circular. Para los griegos, el círculo simboliza la inmortalidad y es la forma de la verdad. Es concebida como la figura más perfecta y en su interior debe encerrarse un modelo de urbanismo que sea capaz de ayudar al ciudadano a alcanzar la felicidad. Para los utopistas clásicos, esta solamente puede hallarse a través del espacio urbano, pues es el único asentamiento que proporciona defensa y una organización social ordenada y delimitada, además de ser una copia de la armonía del cosmos en la tierra.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> A pesar de que los griegos diferenciaban la *polis* de la aldea, esta distinción nunca llegó a ser tan marcada como la contemporánea. Las diferencias entre ambos espacios no eran muy destacadas ni radicalmente opuestas. Por ejemplo, Pausanias entendía que la ciudad tiene oficinas de gobierno, gimnasio, teatro, mercado y fuentes que la aldea no posee; Platón únicamente se centra para la diferenciación en el tribunal de justicia y Aristóteles en las buenas y bellas murallas que toda ciudad posee, mientras que el espacio de la aldea no está delimitado físicamente.

### **CAPÍTULO 3: HACIA LA CONNOTACIÓN NEGATIVA DEL ESPACIO URBANO. LA UTOPIÍA CRISTIANA<sup>47</sup> EN TORNO A LA CIUDAD DE DIOS DE SAN AGUSTÍN**

Tras la destrucción de Roma, los cristianos iniciaron la reconstrucción de una nueva ciudad y fundaron un nuevo espacio, en este caso, un prototipo inmaterial e invisible de ciudad, cuyo vínculo se establecía a través de la comunión de los santos. El triunfo de este modelo y del cristianismo en general radicaba en que la destrucción física de las ciudades estaba en relación con el mal, la muerte y el pecado. Todas las urbes destruidas serán vistas como civilizaciones alejadas de Dios y de su credo.

Para explicar la transformación urbana que sufrió Roma tras su caída, es necesario hacer hincapié en la vida monástica. El monasterio y el retiro o refugio de la ciudad constituye la creación de una nueva ciudad, pues quienes se reúnen en ella son un grupo de personas que piensan del mismo modo y que luchan unidos por lograr en la tierra una vida cristiana que les permita estar más cerca de Dios. Así, el monasterio pasó a ser una nueva ciudad, pero una ciudad para el alma, cuyo palacio central sobre el que se regía su vida era la Iglesia. Fue, precisamente, a través de la vida monacal donde se forjó el ideal de vida cristiano que vendría reforzado por la proyección de paraíso urbano que podría alcanzarse después de la muerte, tal y como se aprecia en *La Biblia* y como forjó San Agustín en *La ciudad de Dios*.

#### **3.1. ORIGEN DE LA UTOPIÍA CRISTIANA. LA CIUDAD COMO UNA PROYECCIÓN DIVINA**

La ciudad representa un cosmos creado por el hombre, ordenado y armónico que se contrapone al caos que ofrece la naturaleza, tal y como se puede observar en los tratados urbanos de época clásica. Simboliza el buen gobierno y la política regida por la razón. Para el cristianismo, la ciudad funciona como una metáfora de toda la comunidad humana, puesto que es la unidad más perfecta y más grande, el único

---

<sup>47</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo (op.cit.) las denomina *utopías cristiano-sociales* y únicamente se centra en aquellas obras que ofrecen una proyección de sociedad ideal basada en la imagen de Jerusalén celestial. Sin embargo, la influencia del cristianismo y del modelo utópico que aparece tanto en *la Biblia* como en San Agustín influyen en la formación del *locus amoenus*, tal y como se puede observar a partir del siglo XII en las descripciones del Paraíso que prácticamente adoptaron el tópico y en la concepción negativa de los espacios urbanos.

espacio donde se encuentran la virtud y la felicidad. La ciudad cristiana por excelencia era Jerusalén, fundada por el rey David en el monte Sión que simbolizaba la alianza entre Dios y el pueblo elegido.

Históricamente se consideró Jerusalén como el centro del mundo porque en ella estaba el templo del rey Salomón. Hasta el año 70 d.C., es un espacio urbano físico considerado como un recinto sagrado y protector hasta que fue saqueada y destruida. Fue entonces cuando el cristianismo la convirtió en un símbolo, en una metáfora, entendiendo la ciudad en su conjunto como una proyección celestial y el templo de Salomón como la cristalización de la redención de Cristo.

### **3.2. ANTECEDENTES BÍBLICOS DE LA IMAGEN DE LA CIUDAD CELESTIAL O CIUDAD DE DIOS**

Existen muy pocos trabajos que estudien la imagen de la ciudad que aparece en la *Biblia*,<sup>48</sup> a pesar de ser una representación de gran relevancia. La mayoría de estos estudios son relativos o bien a la historia del arte, o bien se utilizan como una reflexión sobre el pecado en las predicaciones cristianas actuales.<sup>49</sup> Jerusalén simboliza la *ciudad buena*, mientras que Babilonia es la *ciudad mala*.<sup>50</sup> Cuenta con un pasado pagano o pecaminoso hasta que Dios decide *tomarla para sí*, tal y como se recoge en *Ezequiel*. Decide limpiarle el pecado y elevarla a un nuevo estadio en su reino. Será el rey David quien la convierta en su ciudad especial y Salomón quien cree la imagen de *la ciudad-novia* que se retomará en el *Apocalipsis*, atribuido a San Juan, el texto que sirvió de base a San Agustín para la creación de su obra.<sup>51</sup>

La ciudad se convierte en un centro de perversión, de violencia, de engaño y de adoración de dioses paganos. A partir del capítulo XXXIX de *Isaías*, se comienza a ver el contraste entre la Ciudad de Dios (Jerusalén) y la ciudad del hombre (Babilonia).

---

<sup>48</sup> Las referencias tomadas de *La Biblia* se citarán a partir de la edición de Nacar y Colunga (op.cit.)

<sup>49</sup> Véanse los trabajos *El significado de la ciudad (The meaning of the City)* de Jacques Ellul en el que resalta la cara negativa de la ciudad en relación con Babilonia bajo la idea de que el espacio urbano será redimido con la llegada de la Jerusalén Celestial y *Ciudad de Dios, Ciudad de Satanás (City of God, City of Satan)* de Robert Linthicum donde contempla Jerusalén y Babilonia como dos posiciones extremas que pugnan por establecerse como modelo urbano del siglo XX.

<sup>50</sup> Véase Monsma, Timothy; “Jerusalén y Babilonia: símbolos bíblicos para las ciudades de hoy”, *Reforma siglo XXI*, II, 2 (2000), pp.1-6.

<sup>51</sup> Tal y como se recoge en diferentes pasajes del *Antiguo Testamento*, Babilonia destruye Jerusalén y Dios consuela a su pueblo anunciando la llegada de una nueva ciudad celestial que proporcione felicidad y bienestar a la comunidad cristiana. Véase; *Ezequiel*: cap. XVI (vers. 6-8), *Reyes*: cap. VIII (vers. 9 y 10) donde la edificación del templo se convierte en una metáfora de la boda que une a Dios con su pueblo, reforzando la imagen de ciudad celestial-novia e *Isaías*: cap. XXXIX, XL, LII y LX (vers. 3).

Precisamente, Babilonia está relacionada con la torre de Babel, una construcción ideada por el hombre cuya finalidad era llegar al cielo. Dios la consideró una rebelión contra él y decidió destruirla. La torre de Babel refleja el orgullo, la soberbia y la vanidad del hombre, características que recogerá y potenciará la imagen de Babilonia.

En este sentido, cabe mencionar la distinción que realiza San Pablo en la *Carta a los Gálatas* (Cap. IV, vers. 25 y 26) en la que entiende que la ciudad de Jerusalén terrenal es una entidad física, cuyos habitantes pretenden encontrar la paz por medio de la ley de Dios. Sin embargo, existe otra Jerusalén, la ciudad celestial, la que ha sido forjada por los ciudadanos libres. Estos ciudadanos son libres porque Cristo con su muerte los ha liberado y solo a él deben obedecer, independientemente del gobernador terrenal y las leyes que este imponga. De esta forma, el concepto de Jerusalén como símbolo comienza a tener más importancia que como entidad física, tal y como ya enunciase el profeta Daniel.

San Agustín captó esta idea y la llevó a la práctica en *La ciudad de Dios*, profundizando sobre esta contraposición que aparece en la *Biblia*: Jerusalén frente a Babilonia, es decir, la dicotomía que plantea San Pablo: ciudad celestial frente a ciudad terrenal. De esta manera, exculpa a los cristianos de la destrucción de Roma, pues estos solo anhelan llegar a Dios, alcanzar la gloria de la ciudad celestial y vivir rechazando la codicia, el lujo, el orgullo y el culto a los dioses paganos. En definitiva, los cristianos no han participado en la destrucción de Roma, ni siquiera son culpables de ella porque viven apartados de la ciudad terrenal.

### **3.2.1. LA CIUDAD TERRENAL: BABILONIA A TRAVÉS DEL APOCALIPSIS**

En la *Biblia* se vincula Babilonia con Roma y se la caracteriza como una ciudad opresiva y arrogante. Esta imagen negativa que se ofrece de ella, se relaciona con Caín quien tras matar a su hermano Abel es condenado a errar y funda la primera ciudad. Esta primera construcción es el resultado de los pecados que comete Caín: envidia hacia su hermano, el asesinato y la mentira y la cobardía al tratar de engañar a Dios escondiendo sus hechos, pecados que la doctrina cristiana recoge dentro de los pecados capitales, las faltas más graves que cualquier cristiano no debe cometer. Esto nos lleva a pensar que el concepto de ciudad terrenal está unido intrínsecamente al de pecado ya desde su origen.

En los capítulos XVII y XVIII del *Apocalipsis* se describe Babilonia como una morada de demonios y espíritus malignos y detestables y se afirma que está condenada a la destrucción. Se la relaciona con la imagen de la prostituta y como tal será desnudada, traicionada y despojada, es decir, será arrasada, idea sobre la que parte San Agustín para explicar la entrada de las tropas de Alarico en Roma, tal y como se muestra en el siguiente pasaje:

[...] Ven, te mostraré el juicio de la gran ramera que está sentada sobre las grandes aguas. Con quien han fornicado los reyes de la tierra, y los moradores de la tierra se embriagaron con el vino de su fornicación. Llévome en espíritu al desierto, y vi una mujer sentada sobre una bestia bermeja, llena de nombres de blasfemia, la cual tenía siete cabezas y diez cuernos. La mujer estaba vestida de púrpura y grana, y adornada de oro y piedras preciosas y perlas, y tenía en su mano una copa de oro, llena de abominaciones y de las impurezas de su fornicación. Sobre su frente llevaba escrito un nombre: Misterio: Babilonia la grande, la madre de las rameras y de las abominaciones de la tierra. [...] La mujer que has visto es aquella ciudad grande que tiene la soberanía sobre todos los reyes de la tierra. [...] Después de estas cosas vi otro ángel que bajaba del cielo con gran poder, a cuya claridad quedó la tierra iluminada. Gritó con poderosa voz, diciendo: Cayó, cayó la gran Babilonia, y quedó convertida en morada de demonios, y guarida de todo espíritu inmundo, y albergue de toda ave inmunda y abominable; porque del vino de la cólera de su fornicación bebieron todas las naciones, y con ella fornicaron los reyes de la tierra, y los comerciantes de toda la tierra con el poder de su lujo se enriquecieron.<sup>52</sup>

### **3.2.2. LA JERUSALÉN CELESTIAL A TRAVÉS DEL APOCALIPSIS**

La visión de la ciudad celestial fue uno de los temas preferidos por el pensamiento apocalíptico de los siglos inmediatamente anteriores y posteriores al nacimiento y muerte de Jesús. Paulatinamente, se fue asentando la creencia y la certeza de que una nueva ciudad de Jerusalén, la Jerusalén celestial, descendería tras la llegada del Juicio Final, mostrando la victoria de Dios sobre el hombre.<sup>53</sup> Otra imagen de

---

<sup>52</sup> Apocalipsis: cap. XVII (vers. 1-6 y 18) y cap. XVIII (vers. 1-4), pp.1553-1554.

<sup>53</sup> La proyección que ofrece el *Apocalipsis* y que prefiguran los profetas Ezequiel, Daniel e Isaías tiene otras fuentes, pues ya fue mencionada por Tertuliano quien afirma que durante una expedición de Septimio Severo en Judea, los soldados vislumbraron una ciudad que permaneció suspendida en el cielo durante cuarenta días y que Tertuliano identifica con la Jerusalén celestial. Véase García Mahiques, Rafael; “La Jerusalén celeste como símbolo de la Iglesia. Su configuración durante el primer milenio”,

Jerusalén y que, en parte tomará San Agustín, es la de la ciudad que permanece en el cielo y es un espacio reservado a los justos. Posee una belleza inimaginable y está habitada por una multitud gobernada por Dios. El punto central de la urbe celestial es el templo, un lugar destinado a las ofrendas. Este es el contexto sobre el que trabajan Jesús y la iglesia primitiva, elaborando su visión del reino de Dios que solo alcanzarán los justos y que les permitirá encontrar la paz y la gloria eterna. Para explicar estas dos manifestaciones urbanas, es necesario acudir a los capítulos XXI y XXII del *Apocalipsis* que retoma las imágenes recogidas en *Ezequiel* que describen Jerusalén como una realidad celestial que bajará de los cielos y acogerá a los cristianos discípulos de Jesús como sus ciudadanos.

Los capítulos citados del *Apocalipsis* no describen lo que conocemos como el fin del mundo, sino una proyección más lejana a ese final, un mundo nuevo que Dios modela y que se centra en la idea de resurrección. De ahí que tanto esta proyección bíblica como el trabajo de San Agustín sean entendidos como utopías urbanas. La Jerusalén celestial no es un arreglo superficial que se ofrece al universo pecaminoso sobre el que se ha asentado el hombre, sino que es algo radicalmente nuevo. Este mundo se opone al que conocemos, se trata de un universo diferente que, paralelamente al real, espera para instalarse sobre la tierra. La ciudad celestial liberará de sufrimiento, muerte y maldad el universo y traerá consigo la vida, la felicidad y la eternidad.

Si en Babilonia reinaba el pecado y se representaba como una prostituta, Jerusalén será todo lo contrario. Aparece bajo la forma de una novia virgen y resplandeciente. Es la morada de Dios y, por tanto, nadie manchado de maldad y mentira podrá entrar en ella. La descripción que se ofrece de ella es enormemente simbólica. De hecho, María Dolores Ruíz sostiene que es imposible buscar una significación de forma individual a cada uno de los símbolos que aparecen, sino que hay que enfrentarse a ella en su totalidad y contraponiendo su estructura a Babilonia. Su perfecta disposición, sus dimensiones bien proporcionadas y sus medidas inmutables representan la imagen del pueblo de Dios reunido. La forma cuadrada<sup>54</sup> de

---

*El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad* (Eds. Víctor Míguez, Inmaculada Rodríguez y Vicent Zuriaga), Valencia, Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2009, pp.19-45.

<sup>54</sup> Al igual que el círculo platónico, el cuadrado es una figura geométrica que ofrece igualdad. La ciudad de Dios también es un recinto amurallado, un espacio cerrado y perfectamente limitado, por lo que es muy similar a los proyectos urbanos que ofrecían Platón y Aristóteles.



su planta y la igualdad en cuanto a longitud y altura simbolizan la equidad y la justicia de la ciudad celestial, características de las que carece la ciudad terrenal.

La forma cuadrada de la Jerusalén celestial la hace distinguirse, no solo de las ciudades ideales planteadas en la Grecia Clásica, sino también del propio Paraíso terrenal que, al igual que el modelo griego, tenía forma circular, por lo que existe, a nuestro juicio, la posibilidad de relacionar el Paraíso con las ciudades ideales de Platón en cuanto a su circularidad, la felicidad y el bienestar de sus habitantes. Rafael García Mahíques afirma que “este último es “el cielo sobre la tierra”, mientras que la nueva Jerusalén es “la tierra en el cielo”, es decir la transmutación del universo como algo sin precedente, no así la vuelta a un pasado idílico” (García Mahíques: 25), ambientado en un *locus amoenus*, perdido a causa del pecado cometido por Adán y Eva.

Los materiales de su construcción son oro y jaspe cuya finalidad es dotar la ciudad de luz, una luminosidad eterna que simboliza la presencia de Dios y la aleja de la oscuridad. En la ciudad de Dios no existen las tinieblas, ni la oscuridad propias de la ciudad terrenal. El oro, el vidrio limpio y las piedras preciosas (jaspe, zafiro, calcedonia, esmeralda, sardónica, cornalina, crisólito, berilo, topacio, crisoprasa, jacinto y amatista son los materiales con los que están construidas las puertas) son símbolos de nobleza, dignidad, esplendor y grandeza. En su construcción, destaca el elemento mineral sobre la vegetación, que no aparece mencionada en el texto, salvo por la presencia del árbol de la vida que únicamente dará doce frutos al año.

García Mahíques sostiene que para entender esta prevalencia de lo mineral es necesario acudir a la dicotomía campo/ciudad. En Jerusalén predomina el mineral porque en la ciudad actúa la mano del hombre, mientras que el Paraíso es un espacio dominado por la Naturaleza, es decir, por Dios. García Mahíques entiende, a este respecto, que la vegetación representa la vida, mientras que el mineral son los resultados fijados tras la cristalización de un desarrollo vital encaminado a la unión con Dios. La ciudad tiene doce puertas que siempre permanecen abiertas y están relacionadas con las perlas, una metáfora de la armonía y de la paz. En el propio texto se relacionan las puertas con los doce apóstoles y las doce tribus.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Las puertas de la ciudad y su asociación con las perlas ha dado lugar a diversas interpretaciones. Orígenes entiende que simbolizan las virtudes sobre las que Cristo edifica su comunidad y las perlas refuerzan la idea de que sus habitantes tienen un alma fuerte y valiosa. García Mahíques las interpreta como una metáfora de los 12 signos del Zodíaco, puesto que el espacio se ha transformado tras haber finalizado el ciclo de desarrollo del mundo. Sin embargo, esta interpretación no encaja con la filosofía cristiana que niega la utilización de las cartas astrales o el peso de los astros sobre la vida del hombre o del universo, ya que la influencia de las constelaciones permite conocer el futuro y predecir la vida de

### 3.3. REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD CRISTIANA A TRAVÉS DE LA METÁFORA FEMENINA

Resulta interesante, tanto en el *Antiguo Testamento* como en el *Apocalipsis*, la asociación que se hace de la ciudad con la mujer, en el caso de Babilonia con una prostituta y en el de la ciudad de Dios con la *hija de Sión*. Dolores Ruiz interpreta el símbolo de la mujer relacionado con la ciudad como una metáfora de la Iglesia, lo que reforzaría la dimensión de amor y fecundidad que ofrece en relación con los conceptos de *novia, esposa, madre*. También relaciona la imagen de la ciudad descendiendo del cielo con la enunciada en el *Antiguo Testamento* y con María de Nazaret, la mujer que dio a luz a Dios, el *theotókos*.

Antonio Rubial, analizando los grabados de las biblias del siglo XVI, conecta el origen de la representación de las ciudades bíblicas con los personajes bíblicos de Agar y Sara con la Jerusalén terrenal y celestial respectivamente. Sobre esta base explica que la ciudad celestial, entendida como un paraíso urbano, aparece representada con la imagen de una mujer triunfante vestida de sol con la luna bajo sus pies y portando una corona de estrellas. Por el contrario, la ciudad terrenal se simboliza a través de una prostituta que porta una copa llena de pecados y de sufrimiento mientras se emborracha con la sangre de los santos y de los mártires.

La mujer funciona como un símbolo perfecto del significado de una ciudad, precisamente por su papel de madre y protectora, el mismo que destacaba Servier a la hora de tipificar las ciudades utópicas. La imagen positiva, es decir, la de la ciudad divina, a partir del siglo XIV, se relacionó con la Inmaculada Concepción y con el culto mariano que se reforzó a partir del siglo XIII para remarcar el pecado original de los hombres al nacer y la necesidad de su purgación para poder entrar en el paraíso celestial. La Virgen también recibió el apelativo de *ciudad de Dios*, pues su paralelismo con la ciudad trazada por San Agustín y la *Biblia* es inmenso. La Jerusalén celestial, al igual que la Virgen, también contuvo a Cristo en su seno y, según las teorías inmaculistas, Dios eligió a María de Nazaret para concebir a su hijo precisamente por no poseer la mancha del pecado original.

---

un cristiano, lo que equivaldría a igualarse a Dios, por lo que se estaría cayendo en el pecado de la vanidad.

### 3.4. LA CIUDAD DE DIOS DE SAN AGUSTÍN

*La ciudad de Dios*<sup>56</sup> se gesta como consecuencia de la entrada de Alarico en Roma en el año 410 d.C. y la conquista de la cuna del cristianismo por parte de los godos. Esto no significó la batalla bárbaros/cristianos o civilizados, pues los godos ya se habían convertido al cristianismo a través del arrianismo. Esta conquista representa la caída de la ciudad eterna, lo que lleva, por un lado, a dudar del cristianismo por no saber proteger la Ciudad Eterna de los bárbaros y, por otro, a que el miedo se apodere de los cristianos que veían la caída de Roma como el fin de los tiempos y la destrucción.

San Agustín explica la destrucción de Roma con el correlato de la Jerusalén terrenal, siguiendo la noción de *justicia* que exponían Platón<sup>57</sup> y Cicerón,<sup>58</sup> quienes afirmaban que la justicia es el pilar de cualquier república y que sin justicia no hay república.<sup>59</sup> Su destrucción se debe a los vicios, crueldades, obscenidades y al culto a unos dioses falsos, concretamente a demonios que se hicieron pasar por dioses y cuya maldad provocó la decadencia de Roma, tal y como se refleja en los Libros I, II y III. Esto es lo que le ha sucedido a Roma y por eso ha dejado de existir. Concluye, en este caso a diferencia de Cicerón,<sup>60</sup> que no hay justicia en aquella república que rechaza el culto a Cristo, su verdadero fundador, el único que puede otorgarla. Así mismo, gozarán de poder en la ciudad celestial los sabios, en este caso, no serán los filósofos o el *príncipe civitatis*, sino los santos y los mártires.

En este contexto de cambio, de miedos y de incertidumbres, escribe San Agustín la obra con el fin de justificar la existencia del cristianismo y de proyectar un nuevo modelo de ciudad cristiana y de sociedad. Para ello, parte de las teorías de San Pablo que entiende el derecho del Estado y el poder como un designio de Dios,

---

<sup>56</sup> Fue uno de los textos más difundidos en la Península durante la Edad Media y los Siglos de Oro. Así mismo influyó en *Llibre d'Evast e Blanquerna* (1283) de Ramón Llull, la que puede considerarse como una de las primeras manifestaciones utópicas peninsulares escrita en catalán. Refleja la sociedad medieval a través del viaje vital que experimenta su protagonista que va pasando por todos los estamentos sociales hasta convertirse en Papa, vida a la que renunciará para ingresar en una ermita y dedicarse a la contemplación. En la obra se pueden observar numerosas referencias al *Cantar de los cantares* o a la poesía provenzal. Las referencias a la obra de San Agustín han sido tomadas de la edición de Francisco Montes de Oca (op.cit.).

<sup>57</sup> Cf. Platón; *La República o El Estado* (Ed. Miguel Candel), Madrid, Austral, 2007.

<sup>58</sup> Cf. Cicerón; *La República* (Ed. Francisco de P. Samaranch), Buenos Aires, Aguilar, 1970.

<sup>59</sup> San Agustín entiende por justicia el reparto y la distribución de bienes entregando a cada cual lo que le corresponde por naturaleza. Considera que la única entrega y obediencia debe ser a Dios y explica la servidumbre a Dios en un sentido platónico: el espíritu debe gobernar el cuerpo. Por tanto, el alma únicamente alcanzará la libertad mediante la justicia de Dios.

<sup>60</sup> Véase Velásquez (b)

rompiendo de esta forma con las concepciones platónicas recogidas en *La República*, quien entendía que la ciudad perfecta era aquella en la que los filósofos dictasen las leyes y tuviesen el poder y el control sobre la ciudad. San Agustín retoma el carácter divino y providencial enunciado por San Pablo y entiende que la ciudad cristiana solamente se compone de elementos perfectos redimidos por Cristo y por los que buscan esa redención, es decir, los que pretenden alcanzar el ideal de perfección que veíamos como una de las características principales de la utopía.

La utopía planteada por San Agustín busca precisamente ser la respuesta al pecado, el vicio, la desorientación y la desorganización que hacen que el caos reine en la ciudad. Precisamente, esta goza de una larga tradición de imaginería anti-urbana que encarna el prototipo de vicio, caos y pecado en relación con Babel, una ciudad fundada sobre la blasfemia y la exclusión de Dios. A partir de aquí se genera toda una nomenclatura de ciudades que representan el vicio, asociado como veíamos anteriormente con la imagen femenina, como Sodoma, Gomorra, Enoc o la propia Roma, por ejemplo. Todas ellas funcionan como contrapunto de la Jerusalén celestial descrita en el *Apocalipsis*. Bajo esta dualidad establece San Agustín su contraposición entre la Ciudad de Dios y la de los hombres, en la que reinan el pecado, la culpa y la muerte y que vendría a simbolizar la Roma destruida por Alarico. Por el contrario, la ciudad de Dios representa el cristianismo y es un espacio divino, eterno y donde reina la paz.

### **3.4.1. LA CIUDAD DE DIOS COMO REPRESENTACIÓN DE LA UTOPIA CRISTIANA**

San Agustín alude constantemente a la ciudad celestial, pero sin definirla. Es aquí precisamente donde radica el interés de la obra. Realiza una serie de reflexiones en torno a la idea de la ciudad celestial o ciudad de Dios que permiten al lector conocer sus antecedentes y analizar la dicotomía planteada aplicada al concepto de ciudad desde el punto de vista de la religión, la teología y la filosofía de Platón, Aristóteles y Cicerón, puesto que sus repúblicas también son un punto de partida junto con los textos bíblicos para comprender el significado de la ciudad de Dios. Esta ciudad ideal encuentra su paradigma en el cielo (*ourano*), es decir, en la Jerusalén celestial.

Fija el ideal de vida cristiano mediante la *Biblia*, atribuyendo el origen de la ciudad a Caín y Abel. Caín, tras el asesinato de su hermano Abel, baja a la tierra a

fundar una ciudad, creyendo que aquí va a encontrar la paz y la vida eterna, olvidándose de que en la tierra la eternidad desaparece y solo hay muerte. Mientras, Abel representa la ciudad eterna, la de los santos, la ciudad celestial. A partir de aquí, compone la imagen de las dos ciudades, a la vez que se potencia la representación de la ciudad terrenal, entendida como un espacio de pecado. Traza de forma paralela la historia de ambas ciudades haciendo hincapié en la llegada del Juicio Final. Aquí retoma las doctrinas apocalípticas y determina el fin de ambas, recalcando que los malos serán juzgados. Para los buenos llegará a la tierra el nuevo orden y esta gozará de paz y felicidad eternas. En definitiva, la Jerusalén celestial o la ciudad de Dios es la ciudad del futuro, un proyecto urbano que puede ser entendido como una proyección utópica de carácter cristiano.<sup>61</sup>

Concretamente, la utopía urbana se observa en el Libro XI, donde pretende mostrar un ideal, una propuesta o un proyecto que asegura el bienestar de la comunidad cristiana. Este proyecto surge como respuesta a una realidad cuyo modelo de vida no proporciona lo necesario para la comunidad y se ha convertido en un espacio de sufrimiento. Presenta la ciudad de Dios como un paraíso urbano que imita el reino de los cielos y advierte que puede darse en el plano terrenal, siempre y cuando sus habitantes modifiquen su actitud, su pensamiento y dirijan el culto al verdadero y único Dios. En este sentido, cabe destacar, siguiendo el estudio de Mannheim, que es esta proyección futura la que nos lleva a analizar esta imagen urbana como utopía, pues todo utopista realiza un proyecto en contraposición a una realidad que le disgusta y cuyo sentido último es traerlo al plano de la realidad. En el momento en el que la utopía se materialice en el plano real, esta dejará de ser una utopía.

Servier entiende que *La ciudad de Dios* en su conjunto es una proyección de la historia de Israel, cuya esencia reside en la *Biblia*, por lo que ciudad terrenal y celestial están intrínsecamente unidas, una no existe sin la otra. La ciudad terrenal es la que construyó Abraham a través de los grandes imperios que se sucedieron a lo largo de la historia y de los que solo quedan ruinas, en referencia al Imperio de los Césares. Por

---

<sup>61</sup> En este sentido, existe una pequeña controversia a la hora de entender la ciudad de Dios como una proyección utópica. Salvador Antuñano Alea (op.cit.) niega el carácter utópico de la misma basándose en el carácter histórico y en la posibilidad de que la ciudad celestial se pueda considerar real. Admite que es posible observar rasgos en la tierra de la ciudad celestial y que su consideración como real solo puede realizarse desde el punto de vista del peregrinaje en la tierra, es decir, que la ciudad de Dios tendría un carácter temporal y en formación para alcanzar el ideal, pero entendido este como un valor temporal. Sin embargo, la proyección que se observa tanto en la *Biblia* como en la obra de San Agustín indica que se puede alcanzar la paz que la tierra no puede otorgar a sus moradores a través de una proyección futura que solo se cristalizará con la llegada del Juicio Final.

otro lado, relaciona la ciudad celestial o ciudad de Dios con la Diáspora, precisamente por la idea de unidad opuesta al fraccionamiento de los imperios que relaciona con el mundo terrenal, al igual que las fronteras y las guerras.

Ambos espacios están conectados, utilizan los mismos bienes y sufren los mismos males, pero se diferencian en la fe y la esperanza. Esta separación tiene sus orígenes en la rebelión de los ángeles y finalizará con el Juicio Final, anunciado en el *Apocalipsis*. Una vez que llegue este momento, una de ellas fijará su posición definitiva en la Eternidad y la otra simbolizará las ruinas de los deseos terrenales. Hasta que llegue, la ciudad de Dios permanecerá exiliada en la tierra. Esta conclusión nos lleva a pensar que la ciudad de Dios en la tierra está dominada por el hombre y por la ciudad terrenal, es decir, por el pecado, pero a pesar de la influencia mortal y del pecado, está redimida y a la espera de la llegada del fin de los tiempos. Los dos espacios urbanos están condenados a la destrucción terrestre por igual. Únicamente se salvará en el universo celestial la ciudad de Dios.

Ambas ciudades están mezcladas en el universo terrenal y *a priori* es imposible distinguirlas. La humanidad desde sus orígenes está formada por dos grupos que caminan hacia un fin diferente y que nuevamente vuelven a estar relacionados con Caín y Abel. Caín es Babilonia y Abel, la ciudad de Dios. Por eso, cada hombre cuando nace pertenece a lo carnal, es decir al grupo de Caín, a lo malo, para después, a través del bautismo y del cumplimiento de la moral cristiana, pasar al plano espiritual, al bueno, y así continuar su camino para alcanzar a Dios y entrar en su ciudad para vivir feliz durante toda la eternidad.

Durante su estancia terrenal, la ciudad celestial recluta ciudadanos sin importarles su procedencia, solamente necesita mantener la paz y continuar adorando a Dios, la única y verdadera divinidad. Este espacio urbano no tiene reglas, ni división de clases, ni fronteras prefijadas, es decir, una ausencia de muros que la diferencia con respecto a la Jerusalén celestial del *Apocalipsis*.<sup>62</sup> Se opone a los modelos de Hipódamo, Platón y Aristóteles, precisamente por la falta de fronteras y por permitir la libertad individual de sus habitantes. El estilo de vida tampoco le importa a San Agustín, la única condición es que sus habitantes deben adaptarse al espíritu divino. Sin embargo, sí distingue actitudes como la contemplación, la acción y la vida mixta.

---

<sup>62</sup> La ciudad de Dios representa la idea de sociedad universal que se escapa a los límites terrenales, es decir, al espacio y al tiempo, por eso no tiene murallas y es eterna. Sin embargo, Óscar Velásquez (c) sostiene que tiene *espacio y tiempo secular* y vive en las almas de los hombres y, por tanto, debe convivir con la ciudad terrenal

La acción únicamente debe contribuir a la salvación, no al honor individual a través del ocio. El habitante de la ciudad de Dios deberá compartir el fruto obtenido de sus reflexiones a través del ocio. Como afirma Servier, “la ciudad celestial en la tierra es, antes que nada, justicia, o sea, dominio de Dios sobre el hombre, del alma sobre el cuerpo, y de la razón sobre los vicios. Solo esta justicia puede llevarnos hacia el dios soberano del bien, que es la paz en este mundo y finalmente la posesión de Dios” (Servier: 50)

La ciudad terrenal aparece definida siguiendo el modelo del *De Republica* de Cicerón.<sup>63</sup> Esta ciudad debe fundamentarse en la justicia, ya que sin ella no es posible su existencia y los ciudadanos no podrán unirse en torno a una serie de valores. El proyecto de San Agustín, en este sentido, se orienta hacia la búsqueda del principio que nos permita gobernar nuestra vida terrestre para prepararnos para alcanzar la ciudad de Dios. Ese principio es la paz que, a su vez, procede de la justicia, precisamente la piedra angular sobre la que se sustenta la ciudad celestial. La paz que enuncia se fundamenta en la relación de armonía y bienestar del hombre con Dios, basada en la obediencia y en la fe eterna. Se trata de una ley eterna que trasciende las convenciones de los hombres y las leyes de la ciudad. Servier la define del siguiente modo: “La República, dice San Agustín, es por definición la cosa del pueblo. El pueblo mismo está formado por una multitud de seres razonables, asociados, mediante su participación en la concordia, a los bienes espirituales que son objeto de amor común, lo que un sociólogo podría llamar ideal social” (Servier: 50)

### **3.4.2. LOS HABITANTES DE LA CIUDAD DE DIOS**

El espacio urbano descrito está formado únicamente por dos estratos sociales: los ángeles y los hombres, es decir, nos encontraremos con dos planos o mundos posibles conectados: la ciudad celestial y la terrenal. El espacio habitado por el hombre se caracteriza por su constante lucha contra el pecado para alcanzar la gracia de Dios, pues debe enfrentarse a la desobediencia y a la muerte. Los ángeles son los encargados de atraerlos hacia la ciudad celestial para que Jesucristo los regenere a través del perdón. Por tanto, la regeneración del alma no dependerá como en la utopía clásica del

---

<sup>63</sup> Para la influencia de la filosofía romana y de los discursos de Cicerón en *La ciudad de Dios* de San Agustín, véase Velásquez, Óscar (a) y (b) (op.cit.)

estudio de la filosofía, de la música o de la gimnasia. Ahora todos los hombres se benefician por igual de la regeneración, ya que únicamente depende de Dios.

Para San Agustín, la doctrina de las dos ciudades constituyó un aspecto fundamental para la formación de los catecúmenos, pues el verdadero cristiano debe tener conciencia de su estado de ciudadano, en este caso no terrenal, sino celestial o espiritual. Presenta en *La ciudad de Dios* la Jerusalén celestial en las dos vertientes que ofrece la *Biblia*: la ciudad peregrina en la tierra y la ciudad triunfante en el cielo. La ciudadanía celestial está formada por dos clases: los peregrinos y los bienaventurados, estos últimos formados por los santos y los mártires. Para entrar en la comunidad, el primer paso es el bautismo, entendido por el padre de la Iglesia como sinónimo de ciudadano. En este sentido, se aleja de la dualidad que establece San Pablo en sus epístolas y cuya raíz también se encuentra en el *Apocalipsis*, como se refleja en las siguientes palabras pronunciadas ante los catecúmenos tras el saqueo de Roma:

Habéis oído y sabéis también que mientras tanto dos ciudades, corporalmente mezcladas y espiritualmente separadas entre sí, recorren estas órbitas de los siglos hasta el fin: una, cuyo fin es la paz eterna y se llama Jerusalén; otra, cuyo ideal es la paz temporal y se llama Babilonia. Si no me engaño, también conocéis la interpretación de sus nombres: Jerusalén se interpreta como visión de paz; Babilonia, confusión.<sup>64</sup>

Esta imagen ofrecida a los catecúmenos les hacía tomar conciencia de que la sociedad a la que pertenecían distinguía dos grupos: los fieles y los paganos y determinaba el camino que los cristianos debían tomar, es decir, a dónde dirigirse y cómo hacerlo para alcanzar la felicidad eterna. La inmortalidad y la salvación del alma del futuro habitante están en estrecha relación con el mito de Er,<sup>65</sup> una leyenda incluida en el Libro X de *La República* de Platón. En él, se incluyen el cosmos y la vida en el más allá. De aquí se concluye que si un alma no tiene ningún mal, consigue la inmortalidad. El peor mal para el alma limpia es la injusticia de la vida terrenal. Por tanto, además de la inmortalidad, ganará la justicia de la vida eterna, por lo que la

---

<sup>64</sup> San Pablo en García Mahiques: 22.

<sup>65</sup> En este sentido, además del mito de Er, esta concepción de cristiano ideal también tiene similitudes con el sueño de Escipión que aparece en *De República* de Cicerón, donde un político y un sabio buscan la ciudad ideal en la que recibirán gratas recompensas. Cabe destacar que Escipión contempla un espacio de luz esplendorosa, la misma característica que tiene la ciudad celestial y que aparece en el *Apocalipsis*. Cf. Velásquez, Óscar; “La *Ciudad de Dios* desde la perspectiva de la razón: la cuarta *politeia* de la antigüedad”, *Teología y Vida*, LII (2011), pp.211-228.



recompensa tras su muerte es inmensa: la entrada en el paraíso urbano. A través de este mito, se configura el concepto de ciudadano ideal, de hombre justo que culmina su vida con el triunfo de poder formar parte de la ciudad de Dios.

Sin embargo, San Agustín afirma que los ciudadanos de la ciudad terrenal y los que ya han entrado en la celestial caminan mezclados y confundidos en el plano terrenal, únicamente se diferencian a través del concepto de la *gloria eterna*,<sup>66</sup> obtenida tras la salvación. Este planteamiento lleva a la creación de dos identidades urbanas contrapuestas condenadas a compartir el mismo espacio físico, a la vez que generan una potente simbología, además de estimular la convivencia del hombre con la finalidad de buscar y hallar la gloria eterna. Roma es el resultado del amor propio, del orgullo, de la ambición y del pecado y, por tanto, forma parte de la ciudad terrenal.

Debido a la confusión entre ambos espacios, durante la existencia del mundo terrenal, los santos están condenados a vivir en la ciudad terrenal, junto a los hombres, y su función radica en la construcción de la iglesia cristiana invisible, a la vez que colaboran con el Imperio, aunque no pertenezcan a él. Su amor y obediencia se dirige a Dios y su vida a alcanzar la gloria eterna. Se presentan como peregrinos, en relación con la imagen del judío errante tan característica de *La Biblia*, cuyo fin se dirige a alcanzar la recompensa final: la entrada en la ciudad de Dios. Por otro lado, la ciudad terrenal, fundada por Caín y sus seguidores, dirige su amor hacia sí misma y está regida por los valores mundanos. Parece que el Imperio recibe su premio bajo la forma de dominación temporal y otras virtudes mundanas, sin embargo, está condenada tras el Juicio Final.

La ciudad de Dios no es un proyecto cuyo fin sea desarrollarse en la historia y hacerse material. Tampoco puede entenderse como una metáfora de la iglesia cristiana o de la fundación de un nuevo imperio tras la entrada de Alarico, sino que es una construcción enfocada hacia la eternidad y hacia la esfera no real. En esta perfección se plantea no solo el triunfo de Cristo sobre la maldad y el pecado, sino también quiénes y cómo han de ser sus habitantes, la morfología de la ciudad tomada del *Apocalipsis* y cómo será su vida allí. En definitiva, se plantea un proyecto utópico que pretende no solo justificar la no culpa de los cristianos en el saqueo de Roma, sino también otra esfera contrapuesta al caos y al sufrimiento de la actual Roma. De ahí que la hayamos considerado como una utopía.

---

<sup>66</sup> Véase Velásquez, Óscar; “El *De Civitate Dei* de San Agustín en la perspectiva romana de la gloria”, *Onomazein*, 2 (1997), pp.341-353.

Siguiendo el estudio de Servier y las conclusiones alcanzadas por Manuel Ortuño, también se puede entender la obra de San Agustín como una historia universal realizada desde la perspectiva de la filosofía cristiana, pues es el primer intento de coordinar la historia y el progreso humano a través de la lucha entre las dos ciudades que simbólicamente representan la gloria cristiana y el pecado. En esta historia, ni el destino, ni el azar toman parte en las decisiones o las pasiones humanas, pues todo está regido por la voluntad de Dios. La libertad individual del hombre queda completamente anulada. En palabras de Servier,

Ambas ciudades tal vez simbolicen las dos tendencias de la civilización occidental que se enfrentarán, en el transcurrir de los siglos, de una revolución a otra: la ciudad terrenal, que es goce de los bienes de la materia, triunfo de las técnicas y de las máquinas sobre el hombre; y la ciudad de Dios que representa el sueño tenaz de la igualdad entre los hombres, y del goce común de los bienes como una comida a punto de ser compartida por una misma familia: fraternidad humana puesta bajo el signo del amor a Dios y al prójimo. Entonces la ciudad de Dios será el sueño de todos los revolucionarios, aun cuando crean haber rechazado a Cristo.<sup>67</sup>

La aspiración del hombre es la paz, regida por el orden, la libertad, la gloria y la justicia, únicamente conseguidas tras alcanzar una forma de vida distinta del mundo terrenal. Las tensiones existentes entre ambos espacios se deben al carácter temporal de la ciudad de Dios en la tierra y su convivencia con hombres que no pertenecen a su orden. De hecho, hasta tiempos del emperador Constantino fue perseguida y el deber de sus habitantes (los mártires) fue protegerla, amarla y defenderla. Precisamente, la finalidad de esta obra es proteger, defender y amar la ciudad fundada por la comunidad cristiana, una ciudad convertida en paraíso urbano<sup>68</sup> que ofrece eternidad y bienestar a sus ciudadanos. La simbología de ambas ciudades influye en la consolidación del tópico del *menosprecio de corte, alabanza de aldea*, fundamentalmente en las connotaciones negativas que adquiere el espacio urbano<sup>69</sup> por contraposición a la paz y la armonía de la Naturaleza, un lugar muy similar al Jardín del Edén.

---

<sup>67</sup> Servier: 52.

<sup>68</sup> El tema del paraíso urbano influye en la poesía mística, puesto que la ciudad santa es el espacio al que llega el alma del poeta para unirse con Dios. Véase a este respecto *Subida al monte Sión* de Bernardino de Laredo, cuya poesía contemplativa influye en la obra de Santa Teresa.

<sup>69</sup> Véase Rallo Gruss, Asunción; *El menosprecio del mundo. Aspectos de un tópico renacentista*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004.



**BLOQUE 2:**  
**DEL MENOSPRECIO DE**  
**CORTE Y ALABANZA**  
**DE ALDEA A LA**  
**CIVILIZACIÓN FRENTE**  
**A LA BARBARIE. LA**  
**CONFIGURACIÓN**  
**FICCIONAL DEL**  
**ESPACIO URBANO**

## **CAPÍTULO 4: *MENOSPRECIO DE CORTE Y ALABANZA DE ALDEA. LA DICOTOMÍA CAMPO vs CIUDAD***

El contraste entre el modo de vida en el campo y la ciudad se remonta a la época clásica, concretamente a la oposición helénica inocencia/codicia situadas cada una de ellas en una ubicación característica. Este contraste se radicalizará y potenciará durante el Imperio Romano. Un ejemplo de ello son las sátiras de Juvenal que ofrecen un catálogo de corrupción moral situado en la ciudad. Esta queda constituida como un ente independiente, caracterizado por los robos, los sobornos, los incendios, los ruidos, la violencia,... En definitiva, por ser un espacio de peligro constante. El retiro al campo supone un alejamiento de esta perversa forma de vida. Sobre los asentamientos campo-ciudad, se depositaron y generalizaron sentimientos intensos. Así, el campo adquirió la idea de estilo de vida natural, de espacio pacífico, inocente y virtuoso. Mientras, la ciudad fue entendida como un centro de progreso, de comunicación, pero también de ruido, ambición y vida mundana. Será, por tanto, la vida campestre la alternativa pura e inocente a la ambición y la perturbación de la ciudad, una concepción muy influenciada por el cristianismo.

La vida en el campo a la que se aspira no es la de una finca de labranza, sino la de un retiro, una residencia para las altas clases sociales. Lo que se idealiza, ya desde época romana, no es una economía pasada, sino un retiro que suponga un alejamiento de la urbe. R. Williams sostiene que el hecho de que las altas clases sociales se alejen del centro urbano debe entenderse como una primitiva prefijación del suburbio de la segunda mitad del siglo XIX, de una huida hacia las afueras de los muros de la urbe, de una reacción directa contra la corrupción moral, física, el ruido, el peligro, la superpoblación, el hacinamiento y el mal olor de las calles. La estructura del sentimiento poético no se basa solo en la idea de un pasado más feliz, sino en la inocencia rural, asociada a la existencia de un pasado ideal, en una Edad de Oro utópica. La clave para analizar estas composiciones radica en el contraste de la vida del campo y de la ciudad, en la contraposición naturaleza/vida mundana, o lo que es lo mismo en el tópico guevariano menosprecio de corte, alabanza de aldea. Un elemento potenciador de este contraste son los medios de producción (campos, bosques, animales,...) que resultan estéticamente más atractivos que las estructuras urbanas.

Por otro lado, nos encontramos con la denominada *filosofía de la naturaleza*, una corriente neoplatónica que potencia la identificación de la naturaleza con la imagen de Dios, entendiéndose que la bondad y la belleza de las cosas están en función de su relación con la naturaleza. Por tanto, la vida del pastor es la más perfecta al estar en contacto con lo más natural de las cosas creadas. Es en este sentido en el que debemos aplicar la filosofía neoplatónica, presente ya en la obra de Petrarca, Mirandola y Patrizzi, entre otros. La realidad para el neoplatónico no es la sensorial, sino la que está en las ideas o los arquetipos. Antes de encarnarse en un cuerpo material, el alma estuvo en el mundo de las ideas, de ahí que la materia y la realidad sensible nos impida ver la verdadera esencia de las cosas. Para conocer la realidad debemos realizar un proceso de depuración que despeje lo visible de todas aquellas imperfecciones que desfiguran los arquetipos. De esta manera, el neoplatónico, mediante un proceso de abstracción, suprime de la naturaleza todo aquello que moral o físicamente le parece feo para así deleitarse con lo que, por estar limpio de imperfecciones, refleja las ideas y es mucho más real. Así aparecen los paisajes idealistas propios de los géneros bucólicos del Renacimiento que serán utilizados tanto en composiciones religiosas, Fray Luis de León, como profanas, Garcilaso de la Vega o Jorge de Montemayor.

#### **4.1. FRAY ANTONIO DE GUEVARA. EL TÓPICO DEL *MENOSPRECIO DE CORTE Y ALABANZA DE ALDEA***

La visión del mundo que ofrece Guevara en el *Menosprecio*<sup>70</sup> es el resultado de su llegada a la Corte, entendida, en este caso, como sinónimo de ciudad. Guevara identifica la Corte con el mundo terrenal y pecaminoso y la contrapone a la aldea que supone la salvación del hombre. Esta identificación será el eje de toda su creación. Durante su vida en la ciudad, descubre un espacio de lucha, un mundo aristocrático en el que se deben ganar posiciones mediante dinero y poder, como si se tratase de una partida de ajedrez. Ahora no basta con pertenecer a un linaje. Este ambiente de egoísmo y maldad empuja al autor a abandonar la ciudad y a ingresar en un monasterio. Compara la Corte con los pesares que debe vivir el hombre sobre la tierra, un lugar de envidias, preocupaciones, pasiones,...

---

<sup>70</sup> Las referencias del *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* han sido tomadas de la edición crítica de Asunción Rallo Gruss citada en la bibliografía.

Debemos tener en cuenta que la austeridad y la libertad cortesana de la época de los Reyes Católicos ha sido sustituida por una vida de lujo y apariencia, reflejo de la nueva época histórica, social y económica del reinado de Carlos V. Esta forma de vida, importada de las cortes europeas, es la consecuencia de la creciente burguesía y de su afán de igualarse con la aristocracia. De ahí que el *Menosprecio* critique el despilfarro de los cortesanos, frente a la apacible y placentera vida en la aldea, mucho más austera, pero más fructífera para el alma. El *Menosprecio*, como se percibe desde el título, centra su desarrollo en el contraste y la contraposición de ideas. Así, por ejemplo, Guevara toma de la lírica tradicional medieval binomios como juventud/vejez, vicio/arrepentimiento,... El contraste se alarga y se desarrolla como si se tratase de una cadena.

El más importante es corte/aldea que lleva directamente a comparar el mundo antiguo con el actual, el cambio del feudalismo al nuevo orden económico, la vida con la muerte y el vicio con la virtud, relacionando el vicio con la vida en la Corte y contraponiéndolo a la virtud de la vida en la aldea. Esta visión del mundo que nos ofrece Guevara debemos relacionarla con el Humanismo castellano del siglo XV, teniendo en cuenta que fue un movimiento muy peculiar en España. Las influencias y conocimientos de los clásicos y de los autores italianos aparecen fundidos con una profunda tradición religiosa: el cristianismo. Los autores castellanos potenciarán las filosofías clásicas (Séneca o Cicerón, por ejemplo), pero rescatando o, mejor dicho, buscando una lectura “divina” que profundice más que la pagana.

Para la obra objeto de análisis, debemos centrarnos, por un lado, en la influencia de Séneca<sup>71</sup> y, por otro, en la tradición del *Beatus ille* de Horacio y Virgilio. Séneca busca la defensa de la persona a ser uno mismo (*sequere naturam*). Defiende el concepto de la vida como muerte diaria (*cotidie morimur*) y busca la felicidad en el acomodo y la aceptación de lo que se tiene, sin pretender alcanzar más. El hecho de contentarse con lo que uno tiene trae consigo el abandono de la vanidad y de la ambición, sentimientos de los que pretende huir Guevara. Esto significa una llamada a la aldea, entendida esta no solo como un espacio material, sino también espiritual, un espacio en el que el disfrute de lo propio trae consigo la purgación virtuosa del hombre.

---

<sup>71</sup> Véase Blüher, Karl Alfred; *Séneca en España: investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983.

La influencia de Séneca la observamos, fundamentalmente, en los capítulos V, VI y VII, donde el autor realiza un recorrido por los goces campestres, por los privilegios que ofrece la naturaleza y que son la contraposición de la vida artificial de la Corte de la que huyó. Además, en el *Menosprecio*, nos encontramos con una fusión del estoicismo (desprenderse de todo lo que produzca desasosiego, remordimientos e incertidumbres) y del epicureísmo (ofrece un espacio material de libertad) y con una recreación de la aldea muy próxima al planteamiento de Petrarca en *Excelencia de la vida solitaria*.<sup>72</sup>

Horacio y Virgilio forjaron la imagen del retiro de aquel que huye de la fama, del poder y de las riquezas. El retiro se llevaba a cabo en un espacio campestre y con un fuerte carácter utópico. Se trataba de una recompensa para quien quería volver a la naturaleza. A principios del siglo XVI, existió toda una corriente que recupera esta propuesta clásica y que la plasma en imitaciones poéticas, farsas teatrales y narraciones que desembocan en la novela pastoril. Las ambientaciones virgilianas impregnan la obra de Guevara, aunque con un trasfondo religioso. Como sostiene Asunción Rallo Gross en la edición crítica del *Menosprecio*,

Se sitúa, pues, el *Menosprecio* en la larga trayectoria de origen clásico del *Beatus ille*, que llega al siglo XVI connotada de senequismo. En confluencia con una literatura religiosa de carácter ascético (*contemptus mundi*), Guevara le presta la originalidad de un planteamiento para un *aquí* y un *ahora*, fundiendo en un sistema contrastivo el vituperio del mundo y la alabanza del campo, y ofreciéndolo desde la perspectiva del cortesano experimentado, como ya lo habían hecho otros, aunque sin la intensidad que alcanza la forma confesional, y sin la efectividad del que se considera a sí mismo culpable y emite su juicio desde la atalaya del arrepentimiento.<sup>73</sup>

El último capítulo del *Menosprecio* tiene como interlocutor al mundo al que acusa de engaños, trampas, volubilidad, daños, perjuicios,... las mismas atribuciones que se le da a la corte. La auténtica y completa libertad solo puede encontrarse en un espacio virtuoso al que se accede tras la renuncia del mundo, entendido como sinónimo de Corte o ciudad, y ese espacio no puede ser otro que la aldea. Es un lugar físico, real, con una connotación de bondad moral y cuyos habitantes tienen más inteligencia y experiencia que los propios cortesanos. Las relaciones que se mantienen

---

<sup>72</sup> Véase Petrarca (op.cit.), fundamentalmente los capítulos IV, VI, VII, X y XX.

<sup>73</sup> Cita tomada del prólogo a la edición crítica del *Menosprecio* (Rallo: 68).



aquí no están corrompidas, no hay ambición ni vanagloria, cada uno tiene lo suyo y no desea lo de los demás. Se trata de una sociedad ideal, cuyas virtudes se reflejan en el capítulo XVI mediante unos embajadores de utópicas repúblicas antiguas. Por tanto, en un nivel referencial la aldea se manifiesta como un lugar posible de connotaciones utópicas.

En la aldea guevariana funcionan las doctrinas hedonistas, latentes en las concepciones del *Beatus ille*. Su finalidad es política y busca atraer al cortesano a un retiro perfecto de moral. A. Redondo (b), partiendo de esta teoría, entiende que el fondo utópico que subyace en la explicación de la aldea guevariana es una proyección de un espacio alternativo a la nueva sociedad teñido de cristianismo. Por ello, sostiene que la obra de Guevara debe explicarse desde un punto de vista histórico, no tanto filosófico, centrado en el resurgimiento de la corte y la entrada en la vida urbana de hidalgos de escasa renta y campesinos que imitaban a los grandes nobles. Esta irrupción de nuevos estamentos sociales trae consigo dos problemas: una crisis de subsistencia y el abandono del campo. Lo que pretende Guevara es hacer volver al campo a los hidalgos para que trabajen sus tierras y así paliar la crisis con el desarrollo de la agricultura. Es decir, el *Menosprecio* refleja el cambio que sufren la sociedad y la economía al convertirse en un sistema mercantil, en el que comienza a cambiar el campo por el dinero y, por tanto, se transforman el hombre y sus costumbres, sus leyes y, sobre todo, su moral. Por este motivo, en el capítulo XVI, Guevara ataca todo lo que él considera nuevo y perverso:

Es privilegio del aldea que vivan los que viven en ella más sanos y mucho menos enfermos, lo cual no es así en las grandes ciudades, a do por ocasión de ser las casas altas, los aposientos tristes y las calles sombrías, se corrompen más aina los aires y enferman más presto los hombres. ¡Oh bendita tú, aldea, a do la casa es más ancha, la gente más sincera, el aire más limpio, el sol más claro, el suelo más enjuto, la plaza más desembarazada, la horca menos poblada, la república más sin rencilla, el mantenimiento más sano, el ejercicio más continuo, la compañía más segura, la fiesta más festejada y sobre todo los cuidados muy menores y los pasatiempos mucho mayores!<sup>74</sup>

Guevara ha vivido en primera persona el momento de transición del antiguo orden feudal al mercantilismo de la Edad Moderna. Tal y como se recoge en el

---

<sup>74</sup> Guevara (a):170.

fragmento anterior, la ciudad se convierte en un ambiente degradado porque huye de las formas de vida medievales e introduce los nuevos órdenes sociales europeos. De ahí que muestre un desprecio, no tanto a la Corte, entendida esta como un espacio, sino a las nuevas forma de vida que encarnan un comportamiento moralmente incorrecto y que únicamente buscan el ascenso social del individuo. El campo, por el contrario, es un lugar tranquilo y puro porque en él todavía permanece, al menos en esencia, el orden medieval. La exaltación de la figura del campo se debe, en parte, al hecho de que la ciudad amenaza con conquistar las zonas rurales para adaptarlas al nuevo orden, es decir, a la nueva sociedad moderna.

En este sentido, debemos tener en cuenta la imagen de la aldea que presenta Guevara, planteada directamente desde la realidad y el contexto social en el que se mueve el autor. Trata de abrir un nuevo camino a la dialéctica campo/ciudad construida al margen de un modelo teórico e ideal. Esta nueva visión va a enriquecer la antigua dialéctica dando lugar a un tópico que se plasmará en obras como *La Galatea* de Cervantes, donde nos encontramos con una potenciación del mundo pastoril frente a una corte de estilo guevariano, o en personajes como el villano de las comedias de Lope de Vega, por citar a los más destacados. Estos autores buscan ofrecer una alternativa idílica a la coyuntura ideológico-política.

#### **4.2. ANTECEDENTES DE LA ALABANZA DE ALDEA. EL MITO DE LA EDAD DE ORO**

La imagen de una sociedad rural idílica fue tomada del mito de la Edad de Oro y de la *Biblia*, concretamente de la parte del *Génesis* dedicada al Jardín del Edén. La sociedad es entendida como una comunidad que practicaba una especie de comunismo primitivo. R. Williams sostiene que es necesario hacer una distinción en el uso de la imagen obtenida de la fusión del mito de la edad dorada y de la *Biblia*, teniendo en cuenta la propiedad y la clase social a la que pertenece el interlocutor. Por un lado, nos encontramos con una Edad de Oro asocial y mitificada en función de los usos feudales y señoriales de la tierra, es decir, la tierra produce por sí misma y los campesinos viven de esos productos, pero siempre bajo la tutela y la aprobación del señor. Esta imagen también pudo ser utilizada en una segunda versión, en este caso, protagonizada por las clases carentes de propiedades y entendida como una aspiración a la propiedad común

y al reparto equitativo de la producción. En este caso, la imagen del pasado idílico constituye un impulso para lograr un cambio social.

Por otro lado, está el uso más interesante de esta idea: la visión de las clases medias. Será esta la que observaremos tanto en las *Bucólicas* de Virgilio como en *Utopía* de Tomás Moro. Los protagonistas son hombres que se sitúan en un lugar social superior al del campesino, pero inferior al del señor y que viven atormentados con el temor de perder todos sus bienes a causa de guerras o de reorganizaciones territoriales. De un modo u otro, la idealización del campo se basa en una situación temporal y en un profundo deseo de estabilidad que sirve para encubrir y rehuir de las contradicciones y problemas de una época, ya sea clásica o moderna. Para definir la sociedad utópica es necesario reflejar un paraíso perdido de paz y proyectar un pasado en el que los hombres eran más libres y vivían sin guerras ni persecuciones, tal y como se observa en el Libro I de las *Metamorfosis* de Ovidio.

La imagen de la naturaleza como un lugar ameno y agradable fue tomado del mito pre-urbano de Roma por los poetas y trovadores medievales que lo adaptaron a sus composiciones; caso de las pastorelas, las cantigas de amigo o el mester de clerecía. En el caso de la literatura castellana, la alegoría de la naturaleza más destacada es la que aparece en *Los milagros de nuestra señora* de Gonzalo de Berceo. Las descripciones medievales no aspiran a reflejar la realidad, sino un exotismo, en cuanto a fauna y flora se refiere, que retomarán los poetas finiseculares. Tanto los elementos, como su tratamiento proceden de la retórica clásica y deben entenderse como “producto de una tradición literaria fija” (Curtius: 265).

El paisaje procede de las descripciones de las hermosas y placenteras estampas que recoge Homero en *La Odisea*. Los poetas toman del paisaje homérico varios elementos, como las fuentes, los prados,... que se convertirán en los protagonistas de una cadena de elementos que darán lugar a los tópicos que desarrollarán los poetas renacentistas, caso del lugar encantado de la eterna primavera, el paraje placentero donde los poetas cantan al amor formado por un prado, un árbol, una fuente, flores,... Tampoco debemos obviar el hecho de que los autores helenísticos prefiriesen estos parajes para escribir sus composiciones, alejados del ruido y los hedores de las primitivas ciudades. Ambas circunstancias potencian las connotaciones negativas que se van adhiriendo a la imagen de la ciudad hasta desembocar en el tópico guevariano.

La historia de la literatura ha señalado a Teócrito<sup>75</sup> como el creador de la poesía bucólica. Tras la epopeya fue el género que ejerció mayor influencia en los movimientos literarios posteriores. Los espacios en los que se desarrolla son Sicilia y Arcadia, dos lugares que físicamente contienen los elementos homéricos necesarios para la creación de un universo donde la naturaleza y el amor son de vital importancia. La temática no está ligada a ningún patrón determinado, de ahí que también apareciese reflejada en la novela griega de Longo o, como veremos posteriormente, en las églogas y el teatro renacentista. Será Virgilio quien herede la tradición de Teócrito y la instaure en Occidente, estableciendo Arcadia como un paraje lejano que el poeta nunca llegó a conocer, pero que es el espacio ideal en el que se desarrollan sus composiciones más destacadas: las *Bucólicas* y *Geórgicas* y los dos paisajes ideales descritos en *La Eneida*.<sup>76</sup> En palabras de Curtius,

Esta herencia se esquematizó conceptualmente en dos ocasiones: en la retórica de la Antigüedad tardía y en la dialéctica del siglo XII; ambos procesos tuvieron el mismo efecto: dieron al motivo un carácter técnico e intelectual; se elaboró así una serie de tópicos de la naturaleza claramente diferenciados.<sup>77</sup>

El *locus amoenus*<sup>78</sup> constituye desde el Imperio Romano hasta el siglo XVI el motivo central de todas las descripciones sobre la naturaleza. Se trata de un paraje hermoso, con sombra, árboles, prado, fuente o arroyo, un canto melódico de las aves, un césped plagado de flores y un soplo de brisa fresco. Tanto en Teócrito como en Virgilio, el *locus amoenus* era el paisaje sobre el que se desarrollaba el tema de la composición, sin embargo, con el transcurso del tiempo, el paisaje ideal se convertirá en el elemento central, siendo Petronio el primer poeta en dar este paso. No debemos olvidar que el paraje ideal también puede introducirse en espacios interiores, como por ejemplo, los jardines de las casas solariegas, tal y como se observa en la Escena I de *La Celestina*.

---

<sup>75</sup> Curtius señala que la descripción del paisaje tuvo su origen en los panegíricos que buscaban la alabanza de los lugares destacando su belleza, su fertilidad,... Estas descripciones fueron refundidas y reformuladas durante la Edad Media y los siglos de Oro.

<sup>76</sup> Véase Virgilio(a): Libro I vv.14ss y Libro VI vv.179ss.

<sup>77</sup> Curtius: 277.

<sup>78</sup> Una de las derivaciones de *amor* es *amoenus*, por lo que *locus amoenus* se refiere a lugares que solo sirven para el placer. Esta expresión aparece por primera vez en la enciclopedia de San Isidro (Libro XIV).

Desde el *Beatus Ille* de Horacio, el espacio rústico se compone de una serie de elementos que suponen la vuelta a un pasado idílico en el que la vida está en consonancia con la naturaleza y las tareas se ordenan en igualdad. El poeta Rodrigo Fernández de Ribera le da un nuevo sentido a la imagen de la aldea utópica al desviar la dicotomía corte/aldea hacia la temática amorosa. En este sentido, la aldea, descrita con los tópicos desarrollados por Virgilio y Ovidio, forma parte de una posible manera de asumir la soledad del poeta.

La evolución de esta imagen comenzó a vislumbrarse a partir del siglo XV. El momento histórico-social que estaban viviendo les obligaba a volver la vista al escenario clásico, de ahí que recuperasen los tópicos y los adaptasen a su contexto social. El crecimiento y la estructura de la ciudad habían convertido los burgos medievales en un centro cortesano, en el que la artificiosidad había modificado las costumbres, los protocolos y las apariencias. Este hecho hacía que el paisaje rústico fuese visto como una liberación espiritual y comenzase a anhelarse la vida pasada en el campo como una forma de vida bella y apacible. De ahí, surge la dicotomía campo/ciudad.<sup>79</sup>

El campo se convirtió en el lugar de soledad y apartamiento deseado por el intelectual para trabajar. Los cortesanos dejaron de interesarse por las aventuras en tierras lejanas, como sucedía en la Edad Media, y preferían la paz y el descanso de la vida sencilla de la aldea y el contacto con la naturaleza. Literariamente, la naturaleza era el lugar idóneo para el amor puro, surgiendo así el género pastoril que toma como referencia el bucolismo clásico (Virgilio y Teócrito) y cuya primera obra fue *L'Arcadia* de Sannazaro (1502). En este espacio, el poeta se sitúa a sí mismo y exterioriza su problema amoroso disfrazado de pastor.

La naturaleza se convierte en el medio a través del cual el hombre huye de lo externo para encontrar su paz interior. Los poemas manifiestan la ruptura con los esquemas cortesanos y buscan la naturalidad de la vida pastoril, de una vida rústica, sin artificios ni complicaciones como la vida caballeresca. El esquema pastoril se introduce por imitación, ya que nos encontramos con cortesanos que no dejan de serlo, pero que se “disfrazan” de pastores. Dentro de la creación literaria, este aspecto es tomado del Quattrocento y se suma a los ideales de belleza y perfección renacentista y

---

<sup>79</sup> Véase Hale, John Rigby; *La Europa del Renacimiento 1480-1520*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1983, pp.46ss.

al descubrimiento de Teócrito y sus discípulos. De esta forma, Sannazaro pudo recrear el paisaje clásico fundiendo realismo y mitología con influencias virgilianas.

Podemos concluir que la creación de la imagen de *aldea ideal* es la construcción de un mito de un mundo deseado para contraponerlo al actual. Esta sociedad ideal solo se logrará cuando cada uno ocupe su lugar en la aldea, conseguido mediante méritos y capacidades. De esta forma, tratarán de conseguir la armonía que plasmó Ovidio en las *Metamorfosis*. De ahí, el planteamiento cristiano que envuelve esta imagen: el paraíso se encuentra después de la muerte, por tanto, el espacio puro que encarna la aldea permite a las almas purgar sus pecados. La vida aquí es una preparación para este tránsito, mientras que la ciudad cumpliría una función contrapuesta: convertir las almas de sus habitantes en pecadores:

En términos abstractos, la aldea no es más que el *espacio* donde, favorecido por ciertas condiciones de la naturaleza, el hombre ha de perfeccionarse y mostrar su propio puesto. En términos concretos, la aldea es la alternativa para aquel que no pertenece al espacio público; y en este sentido es curioso que los privilegios de los desterrados coincidan con los del caballero en la aldea.<sup>80</sup>

### 4.3. LA ALABANZA DE ALDEA Y LA LITERATURA BUCÓLICA

La literatura pastoril aparece por primera vez en la obra de Hesíodo *Los trabajos y los días*, donde el autor muestra las costumbres y creencias de una cultura basada en el comercio y la vida campestre y cuyas virtudes son la prudencia y el esfuerzo. En palabras de R. Williams, nos encontramos ante una “épica de la labranza” (Williams: 40). Hesíodo también recupera el mito de la Edad Dorada que tomarán como referencia los poetas bucólicos tres siglos más tarde. De la mano de Teócrito y Virgilio, aparece la *poesía pastoril*, a la que podemos considerar como una forma literaria específica. Este tipo de composiciones surge de las competiciones de canto entre las comunidades, pero teniendo en cuenta las palabras de Teócrito, los poetas conservan la forma de los cantos, empleando figuras retóricas diferentes. El tema del amor y la percepción de la naturaleza predominan en los *Idilios*. Los poetas cantan mencionando seres mitológicos, lo que propiciará que la mitología quede unida a la literatura pastoril y se convierta, con el paso del tiempo, en un ornamento característico

---

<sup>80</sup> Rallo (a): 152.

del género, como observamos en la obra de Garcilaso de la Vega o en la *Diana* de Jorge de Montemayor.

Por otro lado, la presencia de la naturaleza es un aspecto importante y caracterizador de la poesía helena. Se manifiesta en paisajes reducidos, apacibles y sin estridencias. La imagen no varía: fuente, río, árboles que dan sombra, flores, altares y estatuas para los dioses campestres, ganado, pájaros, abejas,... Es importante destacar la relación que se establece entre la naturaleza y el pastor que, mediante la música, se funden en un todo armónico. En algunos casos, este todo se consigue a través del amor que incluye, matiza o cambia el aspecto de la naturaleza ante los ojos del amante para evitar romper la idea del todo armónico que se quiere expresar. Todos estos rasgos enuncian el género pastoril desarrollado durante el Renacimiento.

Dos siglos más tarde, Virgilio continúa con el estilo bucólico de Teócrito, pero idealizando aún más los espacios presentados por el poeta heleno y construyendo la imagen de una aldea idealizada: Arcadia, donde el poeta y la naturaleza mantienen una relación de armonía, expresada mediante el canto. El paisaje de Virgilio se vuelve distante de la sociedad que le rodea, es decir, transforma su entorno en Arcadia, una región a la que se puede aplicar muy fácilmente el mito de la Edad de Oro. Este hecho es el que hace que el bucolismo de Virgilio se diferencie de las obras de Teócrito y Hesíodo. Por un lado, Hesíodo rememora el paisaje de la Edad de Oro, a modo de recuerdo contrapuesto a la vida en la Edad de Hierro, con la finalidad de destacar la idea de que el trabajo es necesario y admirado. Por otro lado, Teócrito describe un paisaje inmediato y alcanzable para el receptor, ya que para disfrutarlo solamente era necesario cruzar los muros que rodeaban la ciudad.

La situación en Arcadia de la obra pastoril de Virgilio significó la romanización de los tópicos alejandrinos de la poesía de Teócrito. A la larga, representó su propio universo. Gracias a esta radicalización virgiliana, esta concepción poética se vuelve universal y sirve como fondo utópico sobre el que se formulan las creaciones humanísticas. Por tanto, la imagen de la Arcadia se reproducirá en cualquier lugar de Europa; por ejemplo, en las orillas del Tajo de los poemas de Garcilaso, donde conviven ninfas y pastores.

La adaptación medieval de la obra virgiliana, según la teoría de los estilos de San Agustín, hizo que las *Bucólicas* pasasen a ser una obra clave para el estudio de la literatura, concretamente, su fondo. El espacio natural sobre el que habían aparecido los pastores fue un elemento esencial para la constitución de los paisajes literarios

medievales: la floresta y el *locus amoenus*, tal y como se puede observar en los *Carmina Burana*, en los que la alegría de los amantes entre flores, pájaros, jardines,...entronca con la primavera. Esta imagen, en sí misma, refleja el sentimiento de los personajes, ya que la primavera se relaciona con un estado anímico alegre, feliz,... Este tipo de descripciones las encontraremos también en versiones a lo divino que se desarrollan en el Paraíso o en lugares celestiales.

Las imágenes y los tonos de este ideal estilo de vida poseen una tensión interna con otras experiencias, generando dualismos del tipo verano/invierno, placer/pérdida, canto/trabajo,... El logro de los poetas renacentistas fue eliminar y vaciar las imágenes de tensiones vitales hasta que estas se sostuviesen por sí mismas, es decir, que representasen por sí solas no un mundo vivo real, sino una realidad preciosista y bella. Por tanto, “lo bucólico” sufre una transformación basada en la atención que se presta a su belleza natural y que surge de la observación. Lo que hicieron los poetas fue fundir el elemento descriptivo de la primitiva poesía bucólica con la potente tradición de la *poesía de la naturaleza* que había seguido un camino separado de lo pastoril. Por otro lado, la poesía pastoril adquiere una forma teatral y poco a poco va a ir tomando como eje argumental la temática amorosa. El *romance pastoril*, desde Boccaccio hasta Sannazaro, fue una nueva forma poética en la cual la égloga y la descripción de la naturaleza quedaron fusionadas en un mundo de amor idealizado, tal y como podemos observar tanto en la poesía como en la narrativa bucólica.

Resulta de enorme interés la obra de Juan del Encina. Su teatro contribuyó a prefijar y modelar el bucolismo en España, aunque en menor medida que sus églogas, ya que tanto él como sus seguidores se decantaron por desarrollar el teatro en la vertiente más cómica del género. El estilo pastoril que se desprende de las afirmaciones de Juan del Encina procede de la traducción que hizo de la obra de Virgilio. Sin embargo, el trasvase de la obra clásica al Renacimiento castellano demuestra que lo pastoril no se corresponde con una visión humanística de entender los clásicos, sino que en ella confluyen la teoría de los tres grados de expresión de San Agustín y la influencia del cristianismo, tal y como recoge López Estrada (a). Encina se muestra preocupado por llegar a entender y a descifrar el sentido alegórico de la obra clásica. Por ello, entiende que la obra de Virgilio debe aplicarse a hechos modernos, de esta forma, al relacionar la literatura con la sociedad se llega a la idea que el autor quiso transmitir. Esto permite que las *Bucólicas* puedan interpretarse en el



contexto del reinado de los Reyes Católicos sin perder su esencia. Así, por ejemplo, la *Égloga VIII*<sup>81</sup> puede relacionarse con la lucha por la conquista de Granada.

#### **4.3.1. LA ARCADIA DE SANNAZARO Y SU INFLUENCIA EN EL GÉNERO PASTORIL CASTELLANO: *ÉGLOGA II* DE GARCILASO DE LA VEGA**

*L'Arcadia* de Sannazaro aúna la obra pastoril italiana procedente fundamentalmente de las composiciones de Boccaccio y la vertiente clásica iniciada por Virgilio. Recoge la herencia bucólica, reordenándola y reorganizándola para dar lugar a una creación innovadora de la que beberán los autores castellanos. El autor prefiere la naturaleza como espacio para desarrollar su creación al considerar la ciudad como un lugar lleno de artificio, pero sin llegar a adquirir la connotación moral que observábamos en la obra de Guevara. Simplemente, muestra la preferencia de un espacio frente a otro.

Arcadia es un lugar idílico, en el que la paz permite los cantos, el baile y la música de los pastores. A su alrededor, se encuentran los bosques poblados de seres mitológicos que entran en contacto con ellos y que forman parte de su vida. La naturaleza no solo es un escenario sobre el que los pastores se mueven y llevan a cabo una acción, sino que participan en ella, constituyendo una escena, un todo. El carácter mágico que adquiere debido a los seres mitológicos le da entidad y la convierte en el principal agente de la trama, ya que son los pastores quienes entran en relación con ella en un momento determinado. Es, precisamente, por esto por lo que la crítica ha destacado la falta de unidad en la trama. Podemos entender su paisaje como una realidad imaginada de naturaleza poética, sin embargo, debemos admitirla como real dentro de la propia acción de los personajes, cuyas descripciones y nombres propios formarán toda una tradición que se repetirá de forma constante en los libros de pastores.

Garcilaso de la Vega es uno de los autores castellanos que introduce la obra de Sannazaro en España a través de sus composiciones, ya que comienza a modular el pastor-tipo y el espacio-tipo que observaremos en Montemayor. Encontramos referencias a la obra italiana en gran parte de su producción. En este caso, se ha optado

---

<sup>81</sup> Juan del Encina denomina *églogas* a las *Bucólicas*.

por el análisis de la *Égloga II*,<sup>82</sup> al considerar que es el poema que más influencias italianizantes recibe y en el que se realiza una mayor profundización en el tópico objeto de análisis.

La *Égloga II* es la más extensa, heterogénea y difícil de interpretar, así como la que mejor refleja las influencias de Virgilio y sobre todo de Sannazaro. El ambiente bucólico, los elementos sensoriales y la musicalidad de los versos rompen radicalmente con las formas utilizadas en su poesía anterior. Podemos dividir la égloga en dos partes para su análisis, distinguiendo, por un lado, el elogio a la Casa de Alba y, por otro, los amores de Albanio. Desde el punto de vista temático y formal, nos centraremos en la historia de amor de Albanio y Camila, aunque en el elogio al duque de Alba también la naturaleza participe, en menor medida, en la batalla contra los otomanos o en las bodas del duque con María Enríquez, cerrándose esta parte épica con el diálogo entre Severo y el río Tormes.

Los amores de Albanio y Camila aparecen enmarcados en una naturaleza idealizada y armonizada. El *locus amoenus*, situado a orillas del Tajo, es un prado fresco, verde, por el que discurre una corriente de agua clara, rumorosa y pura, siguiendo la imagen prefijada por los clásicos de la Arcadia. Lo más destacado del paisaje es la presencia del río con el agua cristalina y cuya musicalidad, junto con el canto de los pájaros, dota la imagen de armonía, paz y tranquilidad. El ganado pasta bajo los árboles frondosos y umbrosos como un elemento más del decorado, su cuidado y explotación solo aparecen mencionados incidentalmente como parte de la puesta en situación. En definitiva, el campo es concebido como un lugar de disfrute y no de trabajo extenuante.<sup>83</sup> La naturaleza juega un papel fundamental en la composición, ya que será la confesora del yo lírico, Albanio. Además, se genera un contraste entre ambos personajes, por un lado, la perfección de la naturaleza y, por otro, el dolor y la melancolía del pastor. El tono melancólico de Albanio está en perfecta armonía y consonancia con el espacio que lo rodea sin llegar a desembocar en el patetismo.

La representación de la naturaleza que se nos ofrece en la composición procede directamente de las prosas VIII, IX y X de *L'Arcadia* de Sannazaro,

---

<sup>82</sup> Todas las referencias sobre la “Égloga II” de Garcilaso han sido tomadas de la edición crítica de Elias L. Rivers.

<sup>83</sup> A este respecto, resulta interesante hacer mención a las quintillas de M. Gallegos o a la *Vida de aldeia* de Baltasar de Alcázar que constituyen una contrapartida al ideal bucólico y resaltan, precisamente, el trabajo extenuante del pastor en el campo. Véase Morel-Fatio, Alfred; “Les ‘Coplas’ de Gallegos”, *Bulletin Hispanique*, III, 1 (1901), pp.17-34.

fundamentalmente, de la prosa VIII, con la que coincide no solo el argumento de la historia de Carino, sino también en la caza que tiene lugar entre los versos 143 y 337 y que es un fiel reflejo de la influencia de Sannazaro. El poeta llega incluso a copiar los animales que aparecen en *L'Arcadia* en el mismo orden, además de la minuciosidad con la que detalla el pasaje de las cornejas que simbolizan la fatalidad que le sucederá a Albanio al ser rechazado por su amada. Se describe con idénticos detalles la situación moral del amante desdeñado por la amada, tal y como se refleja en los versos 560-563.

La presentación del amor de Albanio y Carino es prácticamente la misma, como podemos observar en el siguiente fragmento de *L'Arcadia*:

Yo estaba entonces, aunque también lo esté ahora y lo estaré mientras el espíritu gobierne estos miembros, y desde mi infancia, encendido de amor por una pastora [...], la cual desde los años más tiernos *consagrada a los oficios de Diana*, había nacido y crecido en los bosques al igual que yo; gustosa conmigo y yo con ella [...]. Nosotros íbamos de caza por los bosques provistos de las adecuadas ramas.<sup>84</sup>

Los versos 173-680 marcan la apoteosis del género pastoril, a la vez que parafrasean, reproducen o traducen el relato de Carino de la prosa VIII. Sin embargo, hemos de hacer hincapié en la locura de Albanio. Su estado se asemeja al estilo menos elaborado y más realista de Juan del Encina. Por tanto, debemos considerar que ambas formas, la estetizante italiana y la realista castellana, conviven y se amoldan en una misma composición, hecho que prelude la forma que va a adquirir la obra de Montemayor.

No debemos ver la Égloga como un simple ejercicio de traducción llevado a cabo por Garcilaso, a pesar de que las concomitancias citadas en los párrafos anteriores denotan una gran influencia del texto de Sannazaro. El poeta introduce ciertas variantes que hacen de su composición, a mi juicio, un texto significativo e interesante en el que la naturaleza se comporta como un personaje más que interacciona directamente con el protagonista. Resultan llamativas las pausas en el avance de la narración de Albanio. El llanto del pastor, cargado de melancolía y dramatismo, se interrumpe en los momentos en los que experimenta más dolor por el recuerdo de Camila hasta que es convencido por Salicio para que prosiga con el relato. Esta pausa está pensada, al igual que en el género dramático, para liberar la tensión y preparar al

---

<sup>84</sup> Sannazaro: 130

lector para el momento de máximo dramatismo que se va a vivir a continuación. En el caso de *L'Arcadia*, Carino narra toda la trama sin interrupción y en un tono tranquilo y sentencioso, sin llegar a la profundización psicológica que podemos apreciar en la composición de Garcilaso.

La naturaleza actúa, nuevamente como un personaje, impidiendo el suicidio de Albanio. El pastor decide suicidarse en dos ocasiones. La primera vez se encuentra al pie de unos acantilados y, justo en el momento en el que va a saltar, una ráfaga de viento se lo impide. La naturaleza actúa evitando la muerte trágica del protagonista porque el suicidio va en contra de sus leyes y es una muerte tipificada como antinatural. La naturaleza, como se refleja en el verso 168, tiene unos designios preestablecidos en la vida de cada ser humano. El suicidio implica que el hombre intervenga en estos designios y los modifique, ya que es la naturaleza la que decide cuándo terminar con su vida. En este caso, la naturaleza lo evita con el viento, mientras que en *L'Arcadia* el protagonismo de la naturaleza para evitar el suicidio de Carino es prácticamente ornamental: será la imagen de unas palomas que se arrullan en la rama de un árbol, ya que el paisaje solo es un espacio-tipo que sirve de escenario para el desarrollo de una trama.

#### **4.3.2. LA NARRATIVA PASTORIL CASTELLANA. IDEAL DE BELLEZA Y PERFECCIÓN MORAL**

La novela pastoril se inicia en España de la mano de Jorge de Montemayor y de su obra *Los siete libros de Diana* (1559).<sup>85</sup> Montemayor proyecta en su obra nuevos cauces que difieren, en parte, de los marcados por la corriente italianizante. Toma de los italianos las formas métricas, los personajes y, sobre todo, los paisajes bucólicos. Es indudable la influencia de Sannazaro en la configuración del espacio por el que se mueven los personajes. *L'Arcadia*, como veíamos anteriormente, marca una estética concreta debido al fragmentarismo que presenta la trama, es decir, el pastor es un elemento cuya función consiste en realzar el conjunto estético que presenta el autor en

---

<sup>85</sup> Podemos considerar como uno de los antecedentes de la *Diana* la obra de Antonio de Torquemada *Coloquios satíricos*, donde se recrea el tópico de Guevara en los primeros coloquios, resaltando la inmoralidad de la vida en la ciudad y la apacible vida bucólica. Así mismo, Avalle-Arce sostiene que es el *Amadís de Grecia* quien introduce lo pastoril como contrapartida de lo caballeresco buscando un contraste entre el campo de batalla y el prado bucólico. Mientras en *La Segunda Celestina*, un muestrario de amor completa la presentación del tópico al presentar un amor pastoril. Véase Avalle-Arce, Juan Bautista; *La novela pastoril española*, Madrid, Itsmo, 1974.

el que lo más importante es la naturaleza. Los personajes solo adquieren protagonismo cuando realzan o subrayan la belleza del conjunto. En Montemayor vamos a encontrar el *locus amoenus* sannazariano, pero, en este caso, el pastor pasa a ser el elemento fundamental de la trama en torno al cual gira la estética. Montemayor crea y desarrolla una trama de carácter amoroso cuyos personajes principales son pastores y cuyo marco espacial son los escenarios prefijados por los clásicos y estereotipados por Sannazaro en un *locus amoenus*.<sup>86</sup>

La *Diana*<sup>87</sup> se centra en las posibilidades de profundización que ofrecen la Naturaleza, el Amor y la Fortuna. Su exposición y análisis constituyen el cuerpo de la novela que se desarrolla en un *locus amoenus* fijado por Sannazaro. La decadencia del género pastoril se produce, precisamente, cuando la preocupación y la indagación psicológica de Montemayor pasa de ser vital a ser un estereotipo, un modelo fijo sobre el que trabajar. La realidad ideal sobre la que se fundamenta la *Diana* es el resultado de una abstracción del mundo, una idealización del mundo real basada en la filosofía neoplatónica. Este proceso trae consigo una reducción de los elementos que lo conforman con la finalidad de acercarse al arquetipo platónico que quedaría simbolizado en forma de prados, arroyos, fuentes, árboles,... Este escenario aparecerá no solo en la *Diana*, sino también en todos los textos de naturaleza bucólica, tanto en prosa como en verso. El proceso tiene como finalidad simbolizar el arquetipo y una vez conseguido este recorre toda la literatura bucólica.

La materia pastoril destaca por la presentación de un amor puro, sin adulterio, sin sangre y sin una muerte que tenga lugar en la escena. Sin embargo, en la obra de Montemayor nos encontramos con una ruptura de estos moldes en el pasaje en el que los salvajes intentan violar a las ninfas. No logran llevar a cabo su propósito, pues Felismena se lo impide. Bruce W. Wardropper lo explica como un contraste entre belleza/fealdad y pureza/pecado, ya que, a fin de cuentas, se está realzando la belleza que hay alrededor. Por el contrario, Avalle-Arce entiende que no todo el peso de la escena radica únicamente en la finalidad estética. El episodio supone una contrapartida

---

<sup>86</sup> “La *Diana* tiene cierta relación con los precedentes del género: Boccaccio, Sannazaro y Bernardim Ribeiro. Pero la *Diana* no es, como *La Arcadia*, una “pastoral cósmica”; es decir, no aparece la Naturaleza en todas sus manifestaciones (vida, mineral, vegetal y animal) como verdadera protagonista de la obra. Montemayor estiliza los elementos naturales y los reduce a los indispensables para la evocación”, Reyes (a): 25. Cf Bayo, Marcial José; *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1530)*, Madrid, Gredos, 1959 y Menéndez y Pelayo, Marcelino; *Orígenes de la novela*, Buenos Aires, Glem, 1943.

<sup>87</sup> Todas las referencias a *La Diana* de Jorge de Montemayor han sido tomadas de la edición Juan Montero y Juan Bautista Avalle-Arce.

al ideal neoplatónico: el amor es el eje fundamental de la armonía, al violentarlo se rompe la armonía celeste. Por tanto, la muerte de los salvajes significa la pena que han de pagar por romper el orden establecido. Cumplido el sacrificio se devuelve el orden y se recupera el cauce de la novela.

Si se tiene en cuenta la interpretación de Avalor-Arce y a ella añadimos la influencia tradicional y folclórica que posee la escena, podremos entender por qué la *Diana* puede considerarse como una novela que no se adapta *sensu stricto* al género bucólico. Observamos pequeñas abstracciones de la naturaleza y del mundo en la poesía castellana medieval mediante escuetos retratos femeninos. Si sumamos a esta tradición la tendencia a la abstracción del neoplatonismo y a la moral vigente en la sociedad renacentista castellana, nos encontraremos con la necesidad de que la naturaleza adquiera cada vez menor peso y que los poetas rompan o innoven el género, adaptándolo a sus necesidades como sucede en este caso. De ahí que la naturaleza aparezca con una descripción más esquematizada y adquiera más protagonismo la moral pura de sus protagonistas. El *locus amoenus* es más pobre y menos elaborado estéticamente que en el caso francés o en el italiano, por ejemplo.

La publicación de *El pastor de Fílida* de Luis Gálvez de Montalvo inicia una nueva etapa en el género, ya que por primera vez la crítica reconoce una fuerte impronta de la obra de Sannazaro. A partir de este momento, la novela pastoril se caracterizará por la influencia del bucolismo italiano, lo que se traduce en un abandono de la trama, la novelización del tiempo y el espacio en el que habitan los pastores y una estética preciosista. Por tanto, la naturaleza adquiere un mayor protagonismo en la trama. Tal y como sostiene Avalor-Arce, este giro hacia la estética italianizante no es más que un intento por salvar un género que se encuentra desgastado y en decadencia.

Una de las obras más destacadas de esta segunda etapa es *La Arcadia* de Lope de Vega, en la que la influencia italiana se acentúa aún más. En ambos casos, Lope y Sannazaro crean sus obras porque tienen la necesidad o el deseo de huir de la realidad en la que viven, de una sociedad totalmente corrompida. Sin embargo, la diferencia entre ambas es que Sannazaro construye un mundo fantástico e ideal en el que refugiarse, mientras Lope crea un mundo real, es decir, una alternativa a la realidad que le rodea. El mito de la Edad de Oro y el ideario sobre el que se sustenta la novela pastoril del XVI han caído y en el XVII ya no se siente como un ideal de vida, sino como una imagen estética. Es aquí donde la naturaleza y la vida en el campo se

solidifican como un prototipo que se repetirá en épocas posteriores, como veremos en el caso de *La aldea perdida* o *Sinfonía pastoral* de Armando Palacio Valdés.<sup>88</sup>

*La Arcadia* de Lope es un producto híbrido que recoge influencias de Sannazaro, Montemayor, Gil Polo y Gálvez de Montalvo. Lo verdaderamente llamativo es el giro que da el autor al género. Avalle-Arce, partiendo de las teorías de Karl Vossler, considera que la obra es el resultado obtenido después de dar forma poética a las vivencias y sentimientos del propio Lope. Se trata, por tanto, de una reflexión de los celos que sintió por el amor no correspondido de Elena Osorio. Es, precisamente, la orientación vital la que impregna toda la novela y lo hace apartarse del neoplatonismo de Montemayor. Ahora el amor se vive, se siente y forma parte de la vida cotidiana de su protagonista, de ahí el papel tan destacado que adquieren los celos. Además, la naturaleza y su concepción ganan en estética y riqueza descriptiva, si lo comparamos con la *Diana*, lo que se traduce en una pérdida de peso y de protagonismo de los personajes. Es quizás en este aspecto en el que la obra se asemeja tanto a la de Sannazaro. Avalle-Arce considera que esta ruptura se debe a la búsqueda de lo descomunal por parte del autor:

Lope ha buscado siempre lo descomunal, y donde no lo ha encontrado lo ha creado. Así ocurrió cuando se enfrentó con la novela pastoril. El género había nacido en España con un perfecto equilibrio de partes [...]. Lope, con sus excesos, descentra la novela totalmente, y el único equilibrio que le queda es el que le confiere la firme intención, de siempre en él, de autobiografiarse en sus personajes. Nos hallamos ante una pastoril-monstruo, calificativo al que me obliga la desemejanza y la descomunalidad de sus partes.<sup>89</sup>

Quizás no destaca tanto la “descomunalidad” de su obra como el afán por buscar un nuevo cauce a la narrativa, pero, sobre todo, por evadirse de la sociedad. Si en la picaresca encontramos una forma realista de enfrentarse al entorno que rodea el personaje, en la novela de Lope observamos una realidad paralela e ideal. Como el propio Avalle-Arce reconoce, el cauce neoplatónico que sigue Montemayor se ha agotado, por tanto, el desequilibrio de la novela responde a un intento de reformular el

---

<sup>88</sup> “En el siglo del *Quijote* y de los libros de pícaros, el género pastoril solo se hubiese salvado siguiendo los derroteros del psicologismo y del realismo amoroso, pero nunca calcando el universo limitado y arquetípico de la *Arcadia* italiana. Por ello, las obras del Barroco son las últimas muestras que tenemos en España. Posteriormente, cuando el Neoclasicismo resucita el tema lo hará en verso porque el ideal bucólico no cabe ya en los moldes de una prosa de intención científica y didáctica.”; Reyes (a): 34.

<sup>89</sup> Avalle-Arce: 166.

género para evitar su desaparición, circunstancia que no puede evitarse. A partir de este momento, la novela pastoril se convierte en una imagen, en un tópico en forma de espacio ideal, en una imagen de alabanza de aldea que tomarán algunos autores del siglo XIX como Pereda, Pardo Bazán o Palacio Valdés.

Cervantes nos ofrece otra visión del bucolismo en *La Galatea*. La influencia de Sannazaro se reduce aquí a ciertos trazos descriptivos en los que podemos observar la abundancia de epítetos y un ritmo semejante a la obra italiana. López Estrada y Avalle-Arce entienden que la novela bebe directamente de la tradición clásica, concretamente de Virgilio y no tanto de Sannazaro. Cervantes utiliza el espacio-tipo, al que se alude anteriormente, fijado ya como una imagen literaria. En este caso, el *locus amoenus* aparece utilizado como un elemento secundario, un escenario sobre el que se desarrolla una trama, al igual que en la obra de Montemayor. *La Arcadia* de Lope responde a un trazado armónico y cerrado que da la impresión al lector de ser una especie de poema novelado, mientras que en *La Galatea* nos encontramos con una obra abierta, con una novela, con una trama y unos personajes que relegan el ambiente bucólico a un segundo plano. Esta circunstancia se debe, tal y como han sostenido Avalle-Arce y Mia Gerhardt, a que “el tema pastoril es para Sannazaro un tema de cultura; para Cervantes, un anhelo vital” (Reyes (a): 27).

El género pastoril en Cervantes es un producto híbrido, una mezcla de realidad y de idealización en la que se produce un alejamiento de las características clásicas vistas anteriormente y que el autor conoce perfectamente. Crea todo un sistema poético en el que intercala historias, técnica utilizada por Montemayor, y cuyo centro es el mundo pastoril. Sus tramas son variadas y alrededor de los personajes va describiendo la realidad de cada uno, dotándolos de mayor entidad que Montemayor. Sobre las perspectivas y visiones que ofrece de cada personaje y de cada trama, Avalle-Arce ha visto en esta novela un precedente del *Quijote*.

El punto de partida de la novela cervantina es el amor, entendido como una pasión general; pero, solo el amor verdadero o el “buen amor”, en términos del Arcipreste de Hita, es propio de la vida pura y no contaminada de los pastores. *La Galatea* se conforma con la presentación de una realidad y su contrapartida, rompiendo, por tanto, el esquema fijo que veíamos en Montemayor. El mundo ideal bucólico se ve invadido por la circunstancia histórica y social del momento dotando al texto de mayor realismo. La oposición corte/aldea se reformula aquí, puesto que no se condena ni se arquetipa ninguno de los dos espacios. Tanto en Lope como en



Montemayor nos encontramos con un ensalzamiento de la imagen de la aldea en detrimento de la ciudad. Ahora se rompe esa dicotomía permitiendo que los cortesanos puedan ser superiores a los pastores. De esta forma, se rompe el encorsetamiento al que estaban sometidos los personajes y se les dota de mayor libertad y realismo.

Respecto al realismo, cabe destacar un fragmento del *Coloquio de los perros* que ha generado una controversia crítica:

BERGANZA.- Digo que todos los pensamientos que he dicho, y muchos más, me causaron ver los diferentes tratos y ejercicios que mis pastores, y todos los demás de aquella marina, tenían de aquellos que había oído leer que tenían los pastores de los libros; porque si los míos cantaban, no eran canciones acordadas y bien compuestas, sino un "Cata el lobo dó va, Juanica" y otras cosas semejantes; y esto no al son de chirumbelas, rabeles o gaitas, sino al que hacía el dar un cayado con otro o al de algunas tejuelas puestas entre los dedos; y no con voces delicadas, sonoras y admirables, sino con voces roncadas, que, solas o juntas, parecía, no que cantaban, sino que gritaban o gruñían. Lo más del día se les pasaba espulgándose o remendando sus abarcas; ni entre ellos se nombraban Amarilis, Fílicas, Galateas y Dianas, ni había Lisardos, Lausos, Jacintos ni Riselos; todos eran Antones, Domingos, Pablos o Llorentes; por donde vine a entender lo que pienso que deben de creer todos: que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna; que, a serlo, entre mis pastores hubiera a[l]guna reliquia de aquella felicísima vida, y de aquellos amenos prados, espaciosas selvas, sagrados montes, hermosos jardines, arroyos claros y cristalinas fuentes, y de aquellos tan honestos cuanto bien declarados requiebros, y de aquel desmayarse aquí el pastor, allí la pastora, acullá resonar la zampoña del uno, acá el caramillo del otro.<sup>90</sup>

Una parte de la crítica ha visto una sátira mordaz a un género ya desgastado y a punto de desaparecer. Sin embargo, cabe destacar el hecho de que Cervantes continuase desarrollando el bucolismo tanto en el *Quijote* (relatos de Marcela y Grisóstomo y la pastora Leandra) como en el *Persiles*, afirmando en su prólogo que si su salud se lo permite, creará una segunda parte de la Galatea. Siguiendo el planteamiento de Avalle-Arce, no debemos considerar esta intervención de Berganza como una censura al género, sino como una polarización, es decir, como una nueva forma de entender lo pastoril, separando la realidad poética de la realidad social. Berganza está presentando una realidad social que se advierte tanto en los nombres de

---

<sup>90</sup> Cervantes (a): 253-254.

los personajes (“Pablos” frente a “Amarilis”), el uso de un lenguaje coloquial (“Cata el lobo dó va Juanica”) o la descripción de la naturaleza que ya no es un “mayorazgo de Dios” donde los pastores cantan hermosas canciones, sino que ahora “lo más del día se les pasaba espulgándose o remendando sus abarcas”. Resulta significativa la afirmación “que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna”. De aquí podemos deducir que *La Galatea* es una realidad soñada, un constructo cuya finalidad es resaltar el valor poético de un tópico (*locus amoenus*), mientras que *El coloquio de los perros* tiene un fin realista, es decir, presentar una realidad social de forma verosímil.

Otra de las cuestiones más debatidas por parte de la crítica es la influencia de la obra de Sannazaro. Cervantes parte de los modelos españoles que configuran el género (Montemayor, Gil Polo,...), por tanto, *a priori*, podemos afirmar que no existen parecidos, desde el punto de vista formal, con la corriente italianizante. Sin embargo, López Estrada, Torraca o Avalle-Arce ven una influencia italiana, aunque focalizada en pequeños detalles y no tan palpable como en el caso de Lope, en el Libro VI de *La Galatea*. En este sentido, también podemos establecer una semejanza con las prosas X y XI de Sannazaro y con el canto V de *La Eneida*. Mia Gerhardt, por su parte, es contraria a esta influencia y niega cualquier tipo de similitud entre Sannazaro y Cervantes, defendiendo que los pequeños parecidos entre ambos son fruto del conocimiento de las fuentes clásicas. En realidad, ambos beben de la misma tradición y nos ofrecen distintas formas de entender y asimilar a los clásicos.

Consideramos que *La Galatea* rompe con los esquemas de la novela pastoril y dota de mayor realismo al tópico del *locus amoenus*, asemejándose al espacio al que nos encontraremos en el siglo XIX. Por tanto, si partimos de la teoría de Curtius, la influencia específica de un autor o una obra no tendría mayor validez, puesto que Cervantes toma un modelo o arquetipo ya prefijado, lo reescribe, lo adapta y lo supera. Las influencias de esta obra proceden de muchas fuentes clásicas, tradicionales y, sobre todo, del género pastoril español. Es necesario destacar que la similitud entre las obras de Montemayor, Lope de Vega y Cervantes se basa en la idealización y la transformación de la realidad en un arquetipo de perfección. Sus novelas son una forma de huida y de crítica, en mayor o menor medida, de las transformaciones sociales y económicas que tienen lugar durante los siglos XVI y XVII. Dichas transformaciones todavía no han llegado al campo, de ahí que se presente como un espacio puro y moralmente perfecto en el que viven pacíficamente los pastores. Sin

embargo, la ciudad es el centro que impulsa y desarrolla las nuevas formas de vida. Por tanto, será un lugar corrompido e inmoral por el que camparán a sus anchas los pícaros.

## CAPÍTULO 5: UTOPIÁS CASTELLANAS. EL MITO DE LA EDAD DE ORO, LA CIUDAD Y LA ISLA. EL *SOMNIUM* DE JUAN DE MALDONADO Y LA ÍNSULA DE BARATARIA DE SANCHO PANZA

Los estudios sobre el movimiento utópico en la literatura española son muy poco usuales. A penas se conocen datos sobre las utopías anteriores al siglo XIX, por lo que se tiende a relacionar el fenómeno utópico con textos de raíz socialista, anarquista o comunista.<sup>91</sup> Esta circunstancia ha llevado a que numerosos críticos como Ortega y Gasset,<sup>92</sup> Nuñez Lavedeza<sup>93</sup> o, más recientemente, Sargent<sup>94</sup> afirmen que la tradición utópica española es nula o como mucho escasa, en alusión a los textos de carácter marxista antes mencionados. Sin embargo, sí que se pueden rastrear fragmentos insertados en obras mayores de naturaleza no utópica considerados como las primeras manifestaciones utópicas.

Para realizar el estudio utópico anterior al siglo XIX, partimos de la afirmación recogida en el trabajo de Mumford *Historia de las utopías*, donde sostiene que la edad de oro de las utopías europeas está en el descubrimiento de América. Siendo la corona de Castilla quien financió la travesía de Cristobal Colón y llevó a cabo la colonización del nuevo continente, ¿cómo es posible que en la narrativa castellana no hubiese rastros utópicos? Lo cierto es que la visión que Colón ofrece de América en sus diarios

---

<sup>91</sup> Véase *French Utopias* de Frank E. Manuel y Fritzie P. Manuel, publicado diez años antes de que apareciese *Sinapia*. Sostienen que *El Quijote* contiene ciertas resonancias utópicas que pueden considerarse como un antecedente del movimiento utópico español que únicamente se dio en los textos de carácter anarquista que surgieron durante el siglo XIX.

<sup>92</sup> Afirma que el momento preciso en el que se genera una utopía es una revolución. Afirma que en España se han dado todos los factores histórico-sociales para el género, pero es la falta de espíritu revolucionario de los españoles lo que ha provocado que no se hayan desarrollado las utopías. Véase Ortega y Gasset, José; *El tema de nuestro tiempo* (Intr. Manuel Granell), Madrid, Espasa-Calpe, 1993.

<sup>93</sup> Niega la existencia de utopías, precisamente el mismo año en el que aparece la edición de *Sinapia* de Miguel Avilés Fernández. Véase Nuñez Lavedeza, Luis; *Utopía y realidad. La ciencia ficción en España*, Madrid, Ediciones del Centro, 1976. La aparición de esta obra provocó numerosas reseñas acerca de su datación o de la identificación de su autor. Sin embargo, existe una laguna crítica de estudios que permitan situar el primer hallazgo utópico en la corriente utopista española en relación con las diferencias que suscita con respecto a las obras canónicas: *Utopía* de Tomás Moro, *La ciudad del Sol* de Campanella y *La nueva Atlántida* de Bacon.

<sup>94</sup> Véase Sargent, Lyman Tower; "Utopianism and National Identity", *Critical Review of International Social and Political Philosophy*, III, 2-3 (2001), pp.87-106. Sargent afirma que la tradición utópica española es nula o como mucho escasa, recalando el hecho de que sí existió una tradición de enorme importancia en la América Hispana.

y cartas, comparando la tierra recién descubierta con el paraíso,<sup>95</sup> ejerció influencia en los tres autores más destacados de la literatura utópica: Campanella, Moro y Bacon. A partir de los rasgos comunes entre los escritos de Colón y de los autores mencionados se puede deducir, siguiendo el trabajo de Mumford (b), que junto con la recuperación del ideal utópico griego, el descubrimiento de América y la imagen proyectada por Colón y Américo Vespucio en *Mundus Novus* nace el clima intelectual perfecto para el desarrollo en Europa del movimiento utópico. Entonces, ¿por qué en España no se dio tal circunstancia?

A este respecto, cabe destacar los años 1975 y 1976, momento en el que Stelio Cro y Miguel Avilés descubren y publican, casi simultáneamente, un manuscrito encontrado en la biblioteca del conde de Campomanes titulado *Sinapia* del que se desconoce su autor.<sup>96</sup> Esto supone, no solo la afirmación de que en España sí hubo un movimiento utópico, sino también que no se dio en un sentido estricto, es decir, que las utopías españolas ocupan un lugar especial en comparación con las francesas, las inglesas o las italianas, ya que los modelos urbanos ideales se realizaron desde una perspectiva diferente al modelo europeo. Se diferencian de las anteriores porque su raíz es más histórica, social, religiosa y política y porque, a juicio de Stelio Cro, el descubrimiento y la conquista de América han condicionado el género dirigiéndolo a otras disciplinas que lo hacen alejarse del ámbito estrictamente literario, lo que ha dado lugar, a nuestro juicio, a un género fronterizo e híbrido que ha quedado relegado en la periferia del sistema.

La colonización de América distrajo la atención del mundo imaginario e hizo que se pusiese el foco de atención sobre el ámbito de lo real, ya que los españoles tenían la oportunidad de experimentar sobre la realidad sus proyectos urbanos. Además, nos situamos en un momento en el que la Inquisición ejercía una enorme influencia sobre los humanistas y es probable que se prohibiese la creación de ciudades perfectas e ideales mediante medios únicamente humanos y sin la intervención única y directa de Dios. De ahí que estudiosos como Nuñez Lavedeza o Miriam Eliav-Feldon

---

<sup>95</sup> En su tercer viaje, Colón afirmó que se encontraba a las puertas del Paraíso, ya que pudo comprobar que los indígenas vivían felices, no experimentaban miedos y tampoco había sufrimientos en su comunidad. Sobre la idea del Nuevo Mundo como paraíso terrenal se conoce la obra de Antonio de León Pinelo *El Paraíso en el Nuevo Mundo. Comentario apologético, historia natural y peregrina de las Indias Occidentales*, digitalizada según el manuscrito conservado en la Biblioteca de la Universidad de Granada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Únicamente se conserva el índice de los cinco Libros de los que consta el manuscrito.

<sup>96</sup> Todas las referencias de *Sinapia* se han realizado a partir de la edición de Miguel Avilés citada en la bibliografía.

nieguen la existencia de utopías renacentistas coetáneas con las de Moro, Bacon y Campanella. El estudio de Eliav-Feldon resulta interesante a este respecto. El arco temporal objeto de investigación únicamente se centra entre 1516 y 1630, momento de máximo esplendor utópico en Europa. Concluye que en España hubo una utopía tardía y con características especiales que vendrían marcadas por la primera manifestación que sería *Sinapia*.<sup>97</sup>

Lo cierto es que sí hubo manifestaciones utópicas anteriores a *Sinapia* como *Somnium*<sup>98</sup> de Juan de Maldonado escrita en 1532 y que supone la primera manifestación literaria de carácter utópico. Además incluye elementos que hacen pensar en un posible antecedente de la ciencia ficción española.<sup>99</sup> En el momento en el que Maldonado escribe su sueño lunar, aparecen diversos fragmentos de Guevara, de Alfonso de Valdés o de Luis Vives que se corresponden con las características utópicas que veíamos anteriormente. El más destacado es “El relato del Danubio”, perteneciente al *Reloj de príncipes* (1539) de Fray Antonio de Guevara. Posteriormente, destacan los textos utópicos cervantinos, concretamente el de *La Galatea* (1585) donde se presenta un modelo de base agrícola basado en el mito de la Edad de Oro. Dicho proyecto será refutado en *El Quijote* (1615) a través de la ironía utópica, destacando especialmente el episodio de la ínsula Barataria. Estos textos nos llevan a pensar que sí hubo un género utópico con características diferentes a las europeas y anterior a *Sinapia*. En este sentido, *Somnium* es una obra de vital importancia para entender, no solo el camino que toma la utopía social de la mano de *Sinapia* y la irrupción en el siglo XVIII de la imagería de la tierra austral, sino también la utopía encaminada hacia la ciencia ficción y los viajes a la luna y que guarda relación con la esencia que permite caracterizar el género utópico, definido por Miguel Avilés de la siguiente forma:

---

<sup>97</sup> A este respecto cabe destacar la controversia a la hora de datar la obra entre los críticos defensores de su composición a finales del XVII y quienes consideran que su redacción se llevó a cabo bien entrado el siglo XVIII. En este caso, Eliav-Feldon sigue la teoría de Stelio Cro y data la obra en 1682, de ahí que prescindiera de ella para su estudio por encontrarse en un arco temporal posterior y que afirme que la utopía en España es un fenómeno tardío.

<sup>98</sup> Las referencias directas a la obra *Somnium* de Juan de Maldonado están tomadas de la edición de Miguel Avilés recogida en el volumen *Sueños ficticios y lucha ideológica en el Siglo de Oro*.

<sup>99</sup> Tanto Francisco López Estrada como Fernando Gómez Redondo apuntan que ya en la Edad Media, a través de los *exempla*, se pueden rastrear rasgos que apuntan hacia el género utópico, desarrollado fundamentalmente por los humanistas. Véase López Estrada, Francisco; “Por los caminos medievales hacia la utopía: *Libro de los Ejemplos*, núm.6”, *Aspetti e problemi delle Letterature Iberiche. Studi offerti a Franco Meregalli*, Roma, 1981, pp.209-217 y Gómez Redondo, Fernando; “Tomás Moro en el ámbito hispánico”, *CuHi*, CCCLXXXV (7) (1982), pp. 219ss.

[...] las señas de identidad del género literario utópico nos permiten definirlo como el relato en que se describe un conjunto social, que se presenta como perfecto, que se supone existente en el presente y que se sitúa en un espacio geográfico distante, real o fingidamente, de aquel en que se espera que el relato utópico en cuestión se difunda y conozca.<sup>100</sup>

Siguiendo esta definición, podemos hablar de utopías no solo en relación a los textos de Guevara, Maldonado y Cervantes. Cabe destacar también *Sinapia*, *La Nueva Utopía* de Ricardo Mella, las distopías de Nilo María Fabra, el proyecto futurista que Julio Camba refleja en *La ciudad automática* y, finalmente, las manifestaciones utópicas más recientes relacionadas con la configuración de la ciudad de vacaciones, prefijada como un paraíso urbano presentado por Rafael Chirbes y Robert Juan-Cantavella. Este pequeño panorama utópico no solo nos permite afirmar la existencia de utopías españolas, sino también la forma en la que se ha ido configurando la utopía social a lo largo de la historia.<sup>101</sup>

## 5.1. CARACTERÍSTICAS DE LA LITERATURA UTÓPICA ESPAÑOLA

Las utopías españolas entroncan con las utopías canónicas europeas. Se ofrece la descripción de un mundo feliz que contrasta y critica el mundo real. Se presenta mediante la utilización de un tiempo presente en relación con la narración, es decir, se ofrece un universo paralelo al momento en el que se gesta la obra y se muestra como un proyecto de sociedad perfecta e ideal. La ciudad utópica se sitúa en un espacio distante que se expresa como una lejanía geográfica (una isla o un territorio muy lejano a la península Ibérica) y no suele decirse su situación concreta, salvo en las utopías posteriores a *Sinapia*. El rasgo que hace las utopías hispanas diferentes de las europeas es su contenido, mucho más político, filosófico y geográfico que literario como se podrá observar a la hora de analizar el corpus de obras seleccionadas.

De hecho, el propio autor de *Sinapia* afirma en la introducción que pretende huir lo máximo posible de la ficción y evitar que su obra se entienda como una novela, buscando dar al contenido de la obra un mayor grado de verosimilitud, tal y como se puede observar en el siguiente fragmento:

---

<sup>100</sup> Avilés: 32.

<sup>101</sup> Para una revisión histórico-crítica del género utópico en el caso español véase Suárez García, Noelia; “Teoría utópica y espacio urbano. El sueño de la ciudad ideal en la narrativa española”, *Pasavento*, vol VIII, 1 (2020), pp. 95-118.

Determinéme, pues, a traducirla, a riesgo de que pase por novela, por la dificultad con que los que nos habemos criado con lo mío y lo tuyo podemos persuadirnos que pueda vivirse en perfecta comunidad y los que estamos hechos a la suma desigualdad de nobles y plebeyos difícilmente creemos pueda practicarse la perfecta igualdad. [...] Finalmente, verdadera o verosímil, es muy digna de alabanza esta república, pues ha logrado el mejor fin que puede pretenderse o, a lo menos, ha dado ejemplo a los que lo quisieren lograr.<sup>102</sup>

Miguel Avilés Fernández afirma que las utopías únicamente se diferencian por el tiempo en el que se sitúan las propuestas: pasado, presente o futuro. Si la utopía se sitúa en un tiempo pasado, la ciudad aparece descrita como un paraíso perdido y se refuerza el hecho de que esa tierra, por algún motivo, perdió la felicidad de la que gozó en la Edad de Oro, como se observa en diversos pasajes de *El Quijote*, por ejemplo en el cap. XI de la primera parte. Si por el contrario se presenta en un tiempo futuro, la utopía constituye un proyecto para construir una sociedad perfecta y asegurar que llegará un tiempo en el que la sociedad será tal cual la describen. A este respecto, cabe señalar tanto los textos de naturaleza marxista como los cristianos, pues en los primeros se presenta un paraíso del proletariado y en los segundos se proyecta la imagen de la felicidad eterna a través de la ciudad celestial o Jerusalén celestial. Por último, las utopías ambientadas en el presente construyen una sociedad perfecta sobre un modelo presente, caso de *Sinapia*.

## **5.2. DE SOMNIUM A BARATARIA. LA RELACIÓN ISLA-ESPACIO UTÓPICO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS DE ORO**

El proyecto utópico comenzó a relacionarse con el espacio de la isla a partir de la *Utopía* de Tomás de Moro. La isla se convierte en un espacio identitario de búsqueda de un ideal de vida ansiado por los escritores que representa un lugar de abstracción política y de cambio social,<sup>103</sup> presentada como irreal y, en ocasiones, rodeada de un halo de misterio debido a los diferentes seres mitológicos que habitan en ella. Todo es diferente en estos reductos de tierra en medio del mar, cuya forma de vida, en numerosas ocasiones, es identificada con épocas arcaicas. Suele aparecer

---

<sup>102</sup> Anónimo (a): 70.

<sup>103</sup> La isla también fue utilizada dentro de la imaginería cristiana como una recreación del paraíso que suponía el tránsito al otro mundo.



asociada a la imagen del paraíso terrenal, dominado por la Naturaleza y donde los habitantes conservan los valores ancestrales que les permiten ser felices. Precisamente, este imaginario que se ofrece del terreno insular es lo que la convierte en el espacio utópico perfecto, impulsado como un espacio-tipo tras la obra de Moro.

Sin embargo, la concepción de la isla como un espacio mítico ya aparece en la Antigüedad, por ejemplo, en *La Odisea*, donde Homero sitúa al héroe épico en diversas islas como la Isla de Eolo o la Isla de Helios. Por su parte, Platón también sitúa en las islas de Atlántida (a), Calípolis (c y d) y Magnetes (b) su modelo de ciudad ideal. Los escenarios presentados por ambos autores se pueden definir como un reducto imaginario que alberga un pequeño universo cerrado y aislado del resto del mundo, por lo que sus habitantes son ajenos a este. Es poseedora de su propio espacio y tiempo, por tanto, su vida cotidiana puede presentarse bajo condiciones especiales en las que juega un papel fundamental lo maravilloso. A este respecto, cabe destacar la longevidad de sus habitantes, mucho más elevada que la de los ciudadanos de espacios no isleños. Así mismo, su morfología urbana es privilegiada y perfecta, igual que la vida de sus moradores.

Un rasgo fundamental es la aparición de enigmas y misterios a los que debe enfrentarse el héroe que llega a ella y que suponen una de las características imprescindibles para la creación de episodios fabulosos, como se puede observar en las novelas de caballerías del ciclo bretón. La isla más famosa es Ávalon o la isla de las manzanas. Situada en un lugar impreciso de las islas Británicas, se caracteriza por ser el legendario reino de las hadas donde hay manzanos que dan sabrosas frutas durante todo el año. En ella habitan nueve hadas, entre las que destaca Morgana, la hermana del propio Arturo. A ella fue llevado el héroe moribundo tras su batalla con Mordred. Fue escoltado por varias hadas, tumbado en una cama dorada y velado por Morgana.

Cuando un náufrago o navegante llega a una isla procedente de la civilización, si logra adaptarse a su forma de vida encontrará un espacio perfecto y podrá disfrutar de la felicidad que este le produce. Se presentará como un héroe más fuerte, más sabio y más virtuoso que al comienzo de la trama. Si por el contrario no logra adaptarse, la isla se convertirá en un espacio de sufrimiento. De aquí concluimos que el carácter utópico de la isla se ofrecerá desde dos perspectivas diferentes. Por un lado, el narrador nos describe la isla desde el prototipo creado en la imaginería popular: aislada, perfecta, paradisíaca, feliz, llena de enigmas y de personajes procedentes de la mitología como sirenas u otros monstruos marinos. Por otro lado, la isla se nos

presenta desde el punto de vista del héroe que llega a ella desde la civilización, una aventura que puede ser positiva o negativa para él.

La isla, como espacio utópico, aparece en la narrativa española tanto en los libros de viajes medievales, como en las novelas de caballerías y se reforzará como tópico a partir del Humanismo y de la traducción de la obra de Moro. Durante el Renacimiento, representa el anhelo de quien busca escapar de la miseria, la pobreza y el caos de la realidad. Se trata de buscar el Paraíso, tal y como se observa en el viaje de san Borondón (siglo XI) quien alcanza, tras muchas peripecias, el paraíso de las delicias conectado con el cielo. Sin embargo, a partir del siglo XVII, fundamentalmente durante el Barroco, la isla dejará de ser el espacio utópico por excelencia para dejar paso a los espacios urbanos. Se reforzará el contenido político y social y se descargará la utopía de elementos míticos y fantásticos. En la utopía española, el paso de la isla a la ciudad y la profundización en la temática social por encima de lo fantástico se puede observar en el caso de Cervantes y, más concretamente, en el episodio de Barataria, analizado a continuación.

Cervantes utiliza también el espacio insular en el *Persiles*, en el que describe paraísos muy semejantes a *Utopía* de Tomás Moro. Debemos entender la concepción insular del Renacimiento en conexión, más que con la corriente de relatos antiguos desarrollados en paraísos imaginarios con el descubrimiento de América, tal y como se observa en *Somnium* de Juan de Maldonado. El ideal de belleza y felicidad hallado en América se modificará en *El Quijote*, donde la isla maravillosa ofrecida a Sancho y que le permitirá huir de su miserable vida será la ínsula Barataria, un reducto aislado que se le presentará como un lugar de sufrimiento y donde el interés del narrador radica fundamentalmente en el aspecto político-social de la ínsula. La comparación de ambas obras permite ver cómo se modifica el espacio utópico encaminándose cada vez más hacia lo urbano y desnudándose de la mayor parte de elementos fantásticos (sueños, aventuras con seres mitológicos, enigmas, misterios,...) hasta desembocar en la utopía política de la Ilustración.

### 5.3. UN SUEÑO LUNAR Y AMERICANO. *SOMNIUM* DE JUAN DE MALDONADO

*Somnium* es considerada como la primera manifestación utópica de la literatura española y constituye uno de los antecedentes más importantes de la ciencia ficción, pues contiene el primer viaje realizado a la luna en la narrativa española. Además, una parte de la obra refleja una utopía de carácter social, pues tras finalizar su viaje a la luna, Maldonado cae en una tierra americana y describe la feliz vida de los indígenas, a modo de paraíso terrenal, conectando de esta forma con la idea planteada anteriormente de que los escritos de Colón también influyeron en los autores españoles.

A través del recurso del sueño, Juan Maldonado plantea un viaje espacial y una pequeña incursión en el Nuevo Mundo. Como se trata de un sueño, utiliza una serie de mecanismos con la finalidad de dotar al texto de mayor verosimilitud, sobre todo en lo que a los episodios utópicos se refiere. En primer lugar, el sueño aparece insertado en unas coordenadas espacio-temporales precisas. Maldonado, el protagonista, se encuentra en una torre de la muralla de Burgos en una noche de mediados de octubre esperando el paso de un cometa cuando se queda dormido. El sueño no presenta una visión futura o una especie de premonición, a pesar de que llega a afirmar que el paraíso donde vive María de Rojas es el que alcanzarán los cristianos o que muy pronto llegarán los colonizadores españoles a América para conquistar el territorio indígena en el que cae tras su viaje lunar.

El sueño en su conjunto no constituye un universo separado o paralelo al real, sino que aparece relacionado directamente con la realidad a la vez que crea un constructo condicionado por el estado de ánimo del personaje antes de dormirse. De ahí que el narrador remarque su contemplación de los astros, sobre todo de la luna o a María de Rojas cuando estaba viva. La visión de Maldonado queda definida por el platonismo cristiano como una identificación directa con la verdad. Esta visión se sitúa en el espacio, por lo que sus observaciones se acercan a la perfección, precisamente por su proximidad con el ámbito celestial, al encontrarse los astros entre la tierra y aquel. Al observarse la misma realidad lunar en la tierra, sobre todo en el caso de la ciudad indígena, Maldonado llega a la conclusión de que es posible que el hombre ponga en práctica el modelo de convivencia social visto en esferas superiores guiándose por la razón y la fe.

A lo largo del relato, presenta dos modelos utópicos de sociedad ideal. Por un lado, la sociedad lunar donde trata ciertos temas y tópicos de la ciencia ficción. Por otro, presenta una utopía social en una sociedad indígena anterior a la colonización basada en el mito de la Edad de Oro. De hecho, Juan Maldonado es el primer autor que utiliza el viaje a la luna como una parte central de la trama. Al llegar a la luna se encuentra con una ciudad feliz y llena de belleza. En este sentido, es interesante hacer hincapié en el hecho de que pretenda dotar la obra de verosimilitud a través de las coordenadas y concreciones espacio-temporales y remarcando que su viaje se trata de un sueño, de tal manera que el lector entiende que es posible que el hombre ponga en práctica en la tierra el mismo modelo de convivencia social, pues posee, tal y como pone de manifiesto su acompañante María de Rojas, los mismos elementos que la luna.

Maldonado, el clérigo protagonista del sueño, se asombra con lo que se encuentra en el territorio lunar: prados verdes, tierras cultivadas, árboles frutales,... una estampa que se corresponde en su forma con el *locus amoenus* renacentista, tal y como se puede observar en el siguiente fragmento:

Atravesamos un prado llano y florido, cuya lozanía y hermosura yo no sabría describir. A seguido del prado, nos metimos por unos huertos poblados de árboles diversos, separados por plantas aromáticas y esmaltados de flores. Tan numerosos como las hojas de los árboles eran sus hermosos y fragantes frutos. En su mayoría tenían formas de animales, pero todos eran bellísimos. Yo estaba tan sorprendido por la esbeltez de aquellos árboles y por su regular y perfecta distribución que no apartaba un momento mis ojos de ellos [...].<sup>104</sup>

Al igual que los héroes de la tradición medieval, el protagonista debe cruzar un bosque para encontrar el fin que anhela: conocer la ciudad lunar. Al entrar en ella, María de Rojas y él rememoran el mito de la edad dorada y afirman que el caos de la Tierra se debe a que antaño los hombres vivían conforme a la Naturaleza y a las leyes de Dios, mientras que ahora se han apartado de esa vida. El hombre solo busca su propio beneficio personal, recordando nostálgicamente el pasado idílico, para posteriormente entrar en el espacio urbano propiamente dicho.

La descripción urbana es muy semejante a la observada en el *Apocalipsis*. La ciudad está rodeada por siete murallas y por un río de aguas cristalinas. Tanto sus habitantes como sus edificios son maravillas. La vida es muy tranquila, simple,

---

<sup>104</sup> Avilés: 158.

pacífica y armónica. Un reflejo de ello es la forma perfecta y circular de la plaza, entroncando con las morfologías platónicas. El narrador apenas hace mayor hincapié en la morfología urbana, sino que se centra en una fiesta que están celebrando los habitantes lunares. Este hecho se debe, tal y como apunta María de Rojas, a que lo verdaderamente importante de esta visión no es lo que se observa, sino el hecho de que en la tierra los humanos no sean capaces de lograr la felicidad a pesar de disponer de las mismas realidades físicas que en la luna. El siguiente fragmento recoge la única descripción que ofrece el texto de la ciudad lunar:

Dejamos atrás el bosque y he aquí que apareció ante nuestros ojos una gran ciudad, extendida por una vaguada, cuyo aspecto ningún mortal sabría describir. [...] Aparecía rodeada por siete murallas. La interior era la más alta y las demás decrecían hasta llegar a la muralla exterior, la más baja, que venía a tener la altura de nuestros muros. A unos doscientos pasos de este último muro fluía un río cristalino. Un puente de plata cincelada unía ambas orillas a la altura de la puerta principal. En el centro de la ciudad sobresalían siete hermosas torres, en medio de las cuales se veía un templo de admirable fábrica. Se diría que los puntiagudos remates de las torres y del templo eran estrellas, tales cuales se ven en un cielo sereno. Las casas y los muros parecían hechos de una piedra semejante al jaspe, cuyas junturas no se advertían. Las siete torres y el templo eran también como de diamante.

Una vez en la ciudad, llegamos a una plaza redonda, como hecha a compás y rodeada completamente de casas de igual tamaño y belleza. Casi en el centro de la plaza había un estanque cuyas aguas engañaron mis ojos, ya que apenas fueron capaces de distinguir sus clarísimas linfas de las brillantes losas.<sup>105</sup>

Una vez que termina su viaje lunar junto a María de Rojas, Maldonado se sitúa en la América recién descubierta. Habla de la llegada de los españoles, de cómo evangelizaron a sus habitantes y de cómo los indígenas abrazaron el cristianismo. Todos los españoles que llegaron fallecieron porque no fueron capaces de adaptarse a la vida de allí. Desde entonces, son los propios sacerdotes indígenas quienes enseñan al resto de ciudadanos su religión. Un dato importante es que el territorio al que llega el protagonista no es una isla en sí misma, pero se matiza el hecho de que está aislado del resto del continente por una selva impenetrable, por lo que en realidad, estaría funcionando como una isla y, por tanto, su economía se basa en la autarquía. Los indígenas se autoabastecen con lo que hay en su territorio, no necesitan nada que

---

<sup>105</sup> Avilés: 160-161.

provenza del exterior. Maldonado acude a hablar con el sacerdote quien le relata cómo se organiza una vida idílica regida únicamente por la religión cristiana.<sup>106</sup>

El interés de este pasaje radica en que Maldonado remarca que en el Nuevo Mundo existe una sociedad feliz, desprovista de avaricia y de lujuria. La comunidad es feliz porque se rige únicamente por la ley divina, signo de ello es el hecho de que el templo se sitúe en el centro de la ciudad. En este sentido, explica la muerte de los conquistadores españoles y su inadaptación precisamente porque no supieron despojarse de los males que traían de la península. Aquí todo es paz, inocencia y bondad. Prueba de ello es la ausencia de leyes que castiguen o rijan el comportamiento de los ciudadanos, tal y como se refleja en el siguiente fragmento:

Tenemos magistrados para gobernar la república, pero apenas hacen nada. Cada uno es su propia ley y si alguno, por azar, se desmanda y quebranta las leyes sagradas, inmediatamente acude al magistrado, confiesa su falta y pide perdón, si la culpa es leve. Si fuese grave, no rechaza el castigo.

Nos gusta divertirnos y celebrar los días de fiesta todos juntos, hombres y mujeres, indistintamente, de modo que se nos tendría por hermanos auténticos. Los besos, los abrazos y toda clase de caricias nos parecen normales y a nadie se niegan, pues carecen de maldad caprichosa. Ninguno se ruboriza ni se avergüenza de lo que no es perjudicial ni repulsivo.

- ¿Acaso no se avergüenzan las mujeres – pregunté – de que los hombres las acaricien en lo más íntimo?

- No más – me dijo – que si les tocasen las ropas o los collares. Es frecuente también que las doncellas organicen concursos sobre la blancura de su piel o sobre la belleza de sus formas íntimas y no les importa desnudarse para mostrar cualquier parte del cuerpo, incluso ante los varones, para quedar las primeras y ganar el certamen.<sup>107</sup>

Esta utopía difiere del resto porque, en este caso, existe la propiedad privada, pero siempre en beneficio de la comunidad, es decir, quien más tiene comparte con quien lo necesita. Todas las labores agrícolas son realizadas colectivamente y cada ciudadano únicamente coge lo que precisa en ese momento. Maldonado pretende seguir recorriendo este paraje para profundizar más en el conocimiento de esta ciudad ideal, pero se despierta. A través de esta vida idílica, se recrea una especie de paraíso

---

<sup>106</sup> Tal y como sostiene Miguel Avilés en el prólogo de la edición manejada, el modelo cristiano que ofrece Maldonado es una utopía a medio camino entre el catolicismo y el luteranismo basado en la comunión con el sacerdocio local y la veneración a un Papa lejano con el que no se tiene prácticamente ningún contacto.

<sup>107</sup> Avilés: 175-176.

terrenal donde la bondad natural de sus habitantes es suficiente para desterrar los vicios. De ahí se concluye que la perfecta e ideal sociedad debe estar regida por la ley divina y el hombre debe vivir conforme a la razón y a las leyes de la Naturaleza. Esta es la única forma de lograr alcanzar la felicidad que poseen los indígenas.

#### **5.4. SANCHO PANZA EN LA ÍNSULA BARATARIA**

El propósito de don Quijote es restaurar el orden de caballerías y la utopía de la Edad de Oro que devolverá un mundo nuevo y feliz ausente de maldad.<sup>108</sup> Se trata de traer al presente la imagen de una sociedad perfecta, lejana e indefinible en el tiempo y en un lugar perfecto que únicamente se podrá conseguir mediante el ideal de caballerías. La idea de una Edad de Oro ya fue tratada por Virgilio, Ovidio, Séneca y Beocio para explicar el origen de la civilización y se inserta en la narrativa española de mano del humanismo. Los escritores del Siglo de Oro español recogen estos planteamientos y los van insertando progresivamente en su pensamiento político y social. Al principio, simplemente se trataba de un tópico de imitación clásica que enraizará con más fuerza tras el descubrimiento de América y de las tribus que vivían de forma primitiva. De ahí que pase ya a entenderse como una cuestión histórica que explique el origen de la humanidad. Esta imagen, junto con el paradigma de los orígenes del hombre, hace que su influencia literaria adquiera un carácter utópico, observando su máximo exponente en la novela pastoril o en el tópico guevariano. Cervantes retomará esta temática para exponer su modelo de gobierno ideal, cristalizado en Barataria.

Transforma el mito literario en una utopía de carácter político al eliminar referencias míticas, reduciendo las cuatro edades de las que habla Ovidio en las *Metamorfosis* a una e identificando la edad de hierro con el presente. También introduce el ideal caballeresco y la necesidad de una reforma social que traiga consigo la reproducción del modelo clásico cuya finalidad es resucitar la bondad natural del hombre, pervertida con los vicios de las modernas sociedades. Así mismo, junto con el tópico de la Edad de Oro, Cervantes también recoge el de la vida pastoril (*locus amoenus*) y construye a través de él la imagen de la convivencia de la sociedad de la

---

<sup>108</sup> Para una interpretación de *El Quijote* como una proyección utópica véase Sánchez Vázquez, Adolfo; *Don Quijote como utopía*, Málaga, Publicaciones de la Fundación General de la Universidad de Málaga, 2005.

edad dorada en un estado de pureza, convirtiéndola en una metáfora evasiva de carácter utópico a la que recurren los marginados socialmente.<sup>109</sup> A partir de aquí, el ideal de vida perfecta se concibe como una mezcla de soledad, libertad e intimidad que permiten al individuo convertirse en dueño de su persona y alcanzar la felicidad. Este ideal aparece estrechamente vinculado al *De vita solitaria* de Petrarca y se resume en una vida simplificada y reducida para evitar que el hombre se centre en ocupaciones banales. Este estado solo puede encontrarse en el campo, de ahí que el espacio preferido sea este frente a las grandes ciudades.

El mito de la Edad de Oro también se relaciona con el concepto de *ínsula*, convirtiéndose así en un elemento clave de la utopía, precisamente por ser un espacio aislado y apartado.<sup>110</sup> La vida en los espacios rurales refleja una existencia alejada de la complejidad y de la vanidad de la vida en la ciudad. De ahí que la utopía renacentista vaya íntimamente ligada al tópico del *locus amoenus*. Los valores morales de la vida en el campo se relacionan con las mejoras físicas que contribuyen a explicar la fortaleza del protagonista del texto. En este sentido, se relaciona la corriente utópica del Siglo de Oro con la de la Ilustración: cuanto más próximo esté el hombre a la Naturaleza, más virtuosa será su alma y más fortaleza física conseguirá.

La edad dorada trae consigo un modelo de producción natural que es capaz de cubrir las necesidades de sus habitantes. El excedente producido no tiene por qué ser regularizado, ya que no necesitan más. Los habitantes tienen la libertad de coger de la naturaleza todo aquello cuanto precisen y en cualquier momento, porque siempre habrá suficiente para la comunidad. La idea sobre la que se sustenta el bienestar comunal no es tanto la comunidad colectiva como la reducción a los únicos bienes necesarios que el hombre puede tomar de la naturaleza y que le proporcionan felicidad. En este sentido, no se admite el ocio. Como se verá en Sinapia, este estará regulado por el Estado, mientras que en Barataria, Sancho pretende erradicarlo. El ocio resta fuerza y provoca un aumento del consumo de bienes, además de convertir al ciudadano en improductivo.

En este sentido, el modelo utópico defendido por don Quijote aparece en el capítulo XI (Parte I) y parte de la base de dos edades contrapuestas: la Edad de Hierro

---

<sup>109</sup> Véase Maravall (a): 169ss

<sup>110</sup> AVALLE-ARCE habla de una fase de consolidación del género pastoril en el que aparece la “ínsula pastoril”. En ella se refleja el ideal de convivencia basado en el modo de vida del caballero que hasta finales de la Baja Edad Media tenía una forma de vida distante y alejada de la corte. El aislamiento total de la población en montes y tierras agrestes se refleja en la poesía mística.



llena de fraude, engaño y maldad, frente a la Edad de Oro, anteriormente descrita, que pretende sustituir la sociedad de la España del Barroco en la que destacan la corrupción y la desigualdad social. El modelo que don Quijote plantea es el de una comunidad de bienes donde no haya propiedades privadas, ni individualismo, tal y como se puede observar en el modelo de Platón y en el de Moro. Además, plantea una liberación del trabajo, considerándolo como algo innecesario, puesto que es la propia naturaleza la que provee de alimentos a sus habitantes y les proporciona bienestar y felicidad. Esta cuestión, planteada por Cervantes, no se observará en las utopías hasta la llegada del marxismo, concretamente, hasta la publicación de *El Capital* de Karl Marx, donde se sostiene que la liberación del trabajo proporciona libertad al hombre.

- Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de “tuyo” y “mío”. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes; a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que libremente les estaban convidando con su dulce sazonado fruto. Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes aguas les ofrecían. [...] Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia; aún no se había atrevido la pesada reja del corvo arado a abrir ni visitar las entrañas piadosas de nuestra primera madre; que ella, sin ser forzada, ofrecía, por todas las partes de su fértil y espacioso seno, lo que pudiese hartar, sustentar y deleitar a los hijos que entonces la poseían. [...] <sup>111</sup>

La base de esta sociedad permite la creación de una comunidad al estilo platónico y al de *Utopía*, donde no existe la propiedad privada, sino bienes comunales y por tanto, no se suscita ni odio, ni envidias, solo paz y concordia entre las relaciones de los habitantes.<sup>112</sup> La comunidad se rige por la verdad, la honestidad y la justicia. Esta pacífica, honesta y respetuosa convivencia es la que permite que las jóvenes puedan moverse con total libertad y sin miedo a sufrir algún tipo de agresión sexual:

---

<sup>111</sup> Cervantes (c): 76

<sup>112</sup> A este respecto cabe destacar que sí se tolera el uso de las armas para defender la paz, perturbada por los enemigos extranjeros. Aunque parezca una contradicción, se aúnan las ideas de *paz* y *armas*, ya que la paz se consigue a través de las armas. Las armas, en la simbología caballeresca, son el único medio de hacer justicia y de guardar la armonía y el cumplimiento de las leyes. Como veremos en el caso de Barataria, la ínsula de Sancho se desmorona porque este no es capaz de desenvolverse en un combate.

[...] No había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza. La Justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interés, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen. La ley del encaje aún no se había asentado en el entendimiento del juez, porque entonces no había que juzgar, ni quien fuese juzgado. Las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por dondequiera, solas y señeras, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento las menoscabasen, y su perdición nacía de su gusto y propia voluntad. Y ahora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna, aunque la oculte y cierre otro nuevo laberinto, como el de Creta; porque allí, por los resquicios o por el aire, con el celo de la maldita solicitud, se les entra la amorosa pestilencia y les hace dar con todo su recogimiento al traste.<sup>113</sup>

En este sentido, cabe destacar que el programa utópico de don Quijote viene a simbolizar el derrumbamiento del mito caballeresco y pastoril, del programa político de carácter utópico del gobierno de Carlos V y que Cervantes había planteado y defendido en *La Galatea*. De ahí que don Quijote represente lo absurdo y disparatado de ese ideal. Entre *La Galatea* y *Don Quijote*, Cervantes se da cuenta de que las aspiraciones bucólicas, el mundo caballeresco y el mito de la Edad de Oro defendidas como modelo de ciudad ideal en los siglos XV y XVI ya no sirven como proyección utópica, por lo que nos encontramos en un punto de inflexión en el desarrollo del modelo utópico que abandona la sociedad agrícola y pasa a centrarse en modelos urbanos. En palabras de Maravall,

[...] el *Quijote* es la novela-utopía del gobierno caballeresco-pastoril en el que un sector de la opinión española, contra el curso natural de las cosas, se empeñaba en mantenerse encerrada. [...] Y Cervantes hace ver, con carcajada franca, pero no hiriente –ese es su arte– que por ese camino se acaba haciendo “quijotadas”.<sup>114</sup>

Recuperando el tópico del *locus amoenus* y los espacios tratados por Virgilio en *La Eneida*, *Las Geórgicas* y *Las Bucólicas*, Cervantes evoca lugares apacibles en una situación privilegiada, con un buen clima y una frondosa vegetación. Se trata de regiones fecundas y donde abunda la miel, alimento divinizado junto al néctar y la ambrosía. Muchos de estos parajes se sitúan en lugares aislados y alejados del paso del

---

<sup>113</sup> Cervantes (c): 77

<sup>114</sup> Maravall (a): 209.

tiempo y de la potente y malvada mano de la civilización, dando lugar a la isla como espacio preferible para las utopías renacentistas. Barataria, el proyecto que don Quijote reserva para Sancho, será la encarnación de este ideal utópico y dará lugar a una utopía generada sobre la ironía y la farsa.

El héroe canónico alcanza un reino que por norma general está separado de su propio mundo y tiene que atravesar bosques, ríos de fuego, mares,... superando un sinfín de peripecias. Su paraíso soñado está aislado y lejos del espacio por el que habitualmente se mueve. Por el contrario, Barataria se situará en tierra y no muy alejada de la aldea de Sancho. Sancho, como cualquier héroe, también debe realizar pruebas para dejar constancia de su valor y entrega y para demostrar que es la persona adecuada para ostentar el cargo de gobernador de la ínsula. En este sentido, cabe destacar que el término *ínsula* se refiere a un lugar aislado y acotado. Tal y como sostiene Antonio Santos:

Se trata de un término que reconcilia, pues, lo sacro con lo profano; lo mundano con lo espiritual. Pero también lo antiguo con lo moderno; lo real con lo imaginario; y siempre vinculándolo con el aislamiento o la reclusión, el apartarse del resto del mundo. Esta es la acepción que al margen de su conexión como isla ficticia, conserva Barataria.<sup>115</sup>

Los libros de caballerías, sobre todo los del ciclo bretón a partir del siglo XIV, utilizan el término para referirse a espacios imaginarios. Así el propio don Quijote a lo largo de la novela habla de algunas de estas islas lejanas, envueltas en un halo de magia y de misterio, a las que es imposible acceder como a la ínsula Malindrania (el reino del gigante Caraculiambro), la ínsula Firme (el regalo de Amadís a su escudero Gandalín) o las Islas de los Lagartos, entre otras. A este respecto, cabe destacar que Barataria parodia la imagen de la ínsula que se manejaba hasta el momento en los relatos bucólicos o en los de aventuras, como los libros de caballerías, ironizando con el tópico encarnado por la Ínsula Non Fallada, el ideal utópico.

La parodia que genera Cervantes con Barataria gira en torno a tres ejes fundamentales. En primer lugar, la ínsula no pertenece a ningún continente o geografía imaginaria y se accede a ella por tierra e incluso se encuentra próxima a su punto de partida. En segundo lugar, no hay una localización geográfica precisa de ella y se

---

<sup>115</sup> Santos: 99.

ofrecen las mínimas referencias urbanas en cuanto a número de habitantes o a morfología urbana se refiere. Por último, Sancho cree encontrar en Barataria un paraíso, un espacio perfecto e ideal, sin embargo, su ínsula es una ficción, una farsa urdida por el Duque para burlarse del escudero. De ahí que hayamos optado por interpretar Barataria como una ironía utópica, como la ilusión de un estado que aspira a alcanzar la felicidad y el bienestar a través de la farsa literaria. Todo resulta ser una ficción, desde el espacio en el que Barataria finge asentarse hasta el ataque final a Sancho para que la abandone. Además, esta es la prueba que demuestra que cuando una utopía se pone en práctica en un espacio físico deja de ser tal y fracasa.

Las características morfológicas que se nos dan de ella son muy imprecisas, pero los rasgos que resalta el Duque la ponen en relación con la morfología urbana utópica. La vida cotidiana en Barataria resulta monótona, pues se basa en el cumplimiento del deber y en la ausencia de placeres o diversiones. Sancho rige su gobierno con censura, imposición del orden y autoridad, controlando el trabajo, las relaciones sexuales y prohibiendo la vagancia y la ociosidad al pretender cerrar los pocos lugares de ocio que quedan. La economía insular se basa en un modelo primitivo muy similar al que don Quijote mencionaba en el episodio de los cabreros y muy en relación con la Edad de Oro.<sup>116</sup> Al igual que en *Utopía* de Moro, Sancho se convierte en una especie de rey Utopos que rige con mucha severidad el destino de los habitantes e imparte justicia de una forma salomónica, como se observará en el episodio del bastón, en el del sastre, en el de la falsa denuncia por violación o en el de los hermanos travestidos para salir de su casa y conocer el exterior, lo que supone un elogio a la libertad.

Don Quijote, desde el principio, anuncia la conquista de una ínsula para su escudero, de ahí la posibilidad de entender Barataria como una utopía. Como lectores, nos formamos la misma idea utópica que Sancho al verse gobernador de la misma. Esta se materializa a través del Duque, quien, ayudado por sus súbditos, idea una farsa en la que Sancho se integra por completo. Resulta interesante el juego que como lectores realizamos de este episodio, distinguiendo realidad y ficción. Es decir, sabemos que Barataria es una ficción y sus habitantes los actores que ejecutan la

---

<sup>116</sup> “[...] Lo que puedo daros doy, que es una ínsula hecha y derecha, *redonda, bien proporcionada*, y sobre manera *fértil y abundosa*, donde si vos os sabéis dar maña podéis, con las riquezas de la tierra, granjear las del cielo” (Cervantes (c): 693) [la cursiva es mía]

farsa,<sup>117</sup> mientras Sancho actúa desde el plano real, desconociendo que todo es un teatro planificado por el Duque, y pone en práctica el gobierno basado en la virtud y en los valores liberales que su amo le ha inculcado y que viene defendiendo durante toda la trama.

Tras la guerra y la derrota de Sancho como gobernador, este decide abandonar el espacio ficticio y utópico para volver a su realidad. La ironía radica en el hecho de que Sancho propone un modelo de gobierno que impone justicia e igualdad en un reino ficticio cuya pretensión es burlar al gobernador. La utopía de Barataria no pretende transformar la sociedad o eliminar la propiedad privada, únicamente se centra en imponer justicia, dar una manutención al necesitado y promover la bondad y la compasión, tal y como ha venido enunciando don Quijote. La finalidad del episodio de Sancho en Barataria es corregir las peleas, las rencillas, los pleitos, la ociosidad y el gobierno corrupto que no ofrece soluciones a los problemas de los vecinos. Las soluciones que presenta Sancho conforman el aparato irónico sobre el que se sustenta la utopía social. La nobleza y la entrega del escudero chocan con la tiranía del aristócrata, cuyo gobierno se basa en la maldad y la ociosidad, a la vez que infunde miedo a los habitantes para evitar una sublevación.

Por el contrario, Sancho es admirado por el pueblo durante su corto gobierno por su manera de impartir justicia e igualdad social. En este sentido, la utopía trazada en Barataria toma dos perspectivas: una positiva y otra negativa. La positiva será la de los habitantes que, a pesar del engaño y la burla que en un principio pretenden, descubren una nueva forma de gobierno más satisfactoria que la anterior, mientras que para Sancho la utopía vivida es totalmente negativa a causa de su trabajo y de la desazón de su vida, ya que como le confiesa a don Quijote, a penas come, no

---

<sup>117</sup> La farsa de Barataria, vista desde la perspectiva de sus habitantes, hace que la ínsula se convierta en un escenario improvisado que ha sido entendido como una fiesta carnavalesca. A este respecto, cabe destacar *Gargantúa* (1534) de Rabelais. En ella, no solo se abandona el tópico de Edad de Oro, realizando una utopía regresiva, sino también se resaltan las relaciones de la comunidad en la plaza pública y durante el Carnaval, en clara relación con la farsa y el entremés. Esto permite observar un proceso mediante el cual, las relaciones opresivas entre los personajes o los conflictos de la comunidad son neutralizados en un ambiente festivo donde todos son iguales. Cf Durán, Manuel; “*El Quijote* a través del prisma de Mikhail Bakhtin: carnaval, disfraces, escatología y locura”, *Cervantes and the Renaissance: Papers of Pomona College Cervantes Symposium* (Ed. Michael McGaha), Easton, Juan de la Cuesta, 1980, pp.71-86; Redondo, Agustín; “Tradición carnavalesca y creación literaria del personaje de Sancho Panza en el episodio de la Ínsula Barataria”, *Bulletin Hispanique*, LXXX, 1-2 (1978), pp.39-70; Santos, Antonio; Barataria, la imaginada. El ideal utópico de don Quijote y Sancho, Navarra, Centro de Estudios Cervantino y Universidad de Cantabria, 2008, pp. 197-213; Chul, Park; “La república utópica en *El Quijote*”, *Revista de Educación* (número extraordinario: *El Quijote y la educación*) (2004), pp.177-187 y Huerta Calvo, Javier; “Del discurso utópico en España”, *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 2 (1983), pp.157-166.

duerme,... La visión del escudero es la que nos lleva a ver en Barataria la imposibilidad de materializar una utopía. La utopía es perfecta y hermosa cuando es un proyecto, un sueño o una ilusión. Por el contrario, si logra materializarse se transforma en falsedad, ironía y sufrimiento. De ahí que Barataria se haya entendido como una utopía negativa o distopía.<sup>118</sup> Sin embargo, entendemos que es más una utopía irónica que una distopía porque la utopía se ha ido construyendo durante toda la trama y, por su propia definición, cuando se materializa, desaparece. En este caso, para nosotros, como lectores, desaparece, puesto que Sancho se reúne con don Quijote y ya no se nos da más información de Barataria, pero para sus habitantes no. Acaban de descubrir una nueva forma de gobierno que quizás les lleve a soñar con una sociedad diferente a la conocida, por lo que, en este sentido, el episodio no es tanto una distopía como una utopía irónica.

Los principios que sustentan el ideal de gobierno proceden de la utopía platónica y de las virtudes cristianas que defendía San Agustín en su ciudad de Dios: fe, prudencia, justicia, fortaleza y templanza, así como de la idea de que el gobierno no tiene por qué ser una cuestión de linaje. Estos son los consejos que don Quijote le da a Sancho antes de marchar a Barataria:

[...] Haz gala, Sancho, de la humildad de tu linaje, y no te desprecies de decir que vienes de labradores; porque viendo que no te corres, ninguno se pondrá a correrte; y préciate más de ser humilde virtuoso que pecador soberbio. Innumerables son aquellos que de baja stirpe nacidos han subido a la suma dignidad pontificia e imperatoria; y de esta verdad te pudiera traer tantos ejemplos, que te cansaran. [...] Hallen en ti más compasión las lágrimas del pobre, pero no más justicia, que las informaciones del rico. Procura descubrir la verdad por entre las promesas y dádivas del rico como por entre los sollozos e importunidades del pobre.<sup>119</sup>

Su gobierno se basa en la supremacía de la ley natural sobre la escrita, lo que lleva a plantearse cómo ha de ser el gobernante ideal. Debe ser una síntesis de aprendizaje y perspicacia, tal y como es Sancho. Se muestra sabio y no se equivoca en sus juicios. Sin embargo, no posee linaje, cuestión a la que se le resta importancia, ni

---

<sup>118</sup> A este respecto, es interesante señalar la definición que da de la misma Antonio Santos: “Una utopía escrita por el reverso, en la que se destacan sus circunstancias de imposibilidad, de ficción, y de artificio opresor, está llamada a ser – mal que le pese a su gobernador – una utopía negativa o distopía” (Santos: 125)

<sup>119</sup> Cervantes (c): 695-6.

tampoco tiene una buena figura física. Es precisamente su físico el que causa mofa y burla entre sus súbditos y conforma una parte fundamental del tono cómico de este episodio. El hecho de que poco a poco los habitantes de Barataria reconozcan su buen gobierno hace que tanto el linaje como el físico queden en un segundo plano y el ideal de gobernador se centre en las características enunciadas por don Quijote.

Sancho encuentra en Barataria el ideal utópico, alejado de imágenes edénicas, paradisiacas o edades doradas. Para él, el mejor estado ha de ser aquel que sea capaz de proporcionar alimentos en abundancia. Un ideal que no dista de la sociedad del XVIII, ni del que se observará en la región de Sinapia. La sociedad española estaba aquejada de fuertes hambrunas, no tanto por no poseer capital, como por no tener víveres con los que alimentar a la población, lo que lleva a convertir el espacio utópico en una metáfora de fuga o de evasión que permite al ciudadano escapar del lugar miserable que debe habitar.

En las utopías se describen las formas de gobierno y de organización social, la educación, la disposición urbana,..., sin embargo, apenas se mencionan las fiestas o banquetes. En este sentido cabe destacar la hipérbole de abundancia de majares típica de las utopías que será transformada por Cervantes en la escena del banquete. Efectivamente, Barataria goza de la abundancia que permite proporcionar alimento y bienestar a sus habitantes, pero a Sancho no se le permite comer. La opulencia de la comida en el palacio y la prohibición de probarla, no solo remarca el carácter cómico e irónico del episodio, sino también el rigor y la rectitud de las utopías sociales, lo que llevará al gobernador de Barataria a experimentar el primer desengaño. Durante el banquete se exalta la frugalidad que ya le había aconsejado don Quijote antes de partir y que lleva a la primera derrota de Sancho: el hambre. Su debilidad ya había sido advertida por su amo, quien le aconsejó que tuviese precaución porque si muestra sus debilidades, pueden ser utilizadas como un ataque por parte de los enemigos.

Sancho sufre en sus carnes la imposibilidad de realización del proyecto utópico que don Quijote perfiló desde el comienzo de la novela, ya que no solo no consigue encontrar la felicidad deseada, sino que se topa con todo lo contrario. Tampoco es capaz de suprimir leyes, como se verá en otras utopías sociales posteriores, caso de *Sinapia*, donde se afirma que el gobernante ha de ser capaz de eliminar las leyes sobrantes y crear un código legislativo breve y preciso. El escudero, por el contrario, no para de dictar sentencias y de impulsar leyes constantemente. No elimina la propiedad privada, el “tuyo” y “mío” del que hablaba su amo y que no benefician en

absoluto a la comunidad. Sancho, por el contrario, protege la propiedad privada dando a cada cual lo que le corresponde por justicia.

Los ideales de gobierno de Sancho se basan en la justicia salomónica<sup>120</sup> y, en cierta medida, resultan revolucionarios. Sus sentencias se basan en juzgar según la razón natural, libre esta de retóricas y de interpretaciones posteriores otorgadas por los hombres. No aspira en ningún momento a la vida en comunidad, ni a abolir las clases sociales como se puede observar en otros modelos utópicos. Su objetivo fundamental es erradicar a vagabundos y perezosos y mantener el orden social. Muestra preocupación por el exceso de vicio y ociosidad y pretende erradicarlo, algo que es imposible, pues las casas de juego son detentadas por personas influyentes, como se observa durante su ronda nocturna y su encuentro con el jugador.

De esta forma, se puede entender el gobierno de Barataria de dos formas. Por un lado, el episodio sirve para mostrar y desvelar los vicios del mal gobierno, mientras que por otro, se ironiza sobre las alternativas posibles y los defectos que conllevan, recogidas en “Las constituciones del gran gobernador Sancho Panza”. De ahí que Sancho llegue a prohibir la reventa de vino y a imponer pena de muerte a quien lo aguase, leyes totalmente desproporcionadas. Por el contrario, el escudero dicta unas leyes sensatas que sirven, a través del contraste con la situación presente de la isla, para remarcar y reforzar la corrupción del gobierno antes de su llegada. Sancho moderó el precio del calzado para que fuese más asequible para las clases populares, puso una tasa fija a los salarios de los criados, prohibió que los ciegos cantasen milagros si no existía la certeza de que el milagro fuese auténtico y creó un puesto de alguacil para comprobar si los vagabundos eran indigentes o gente ociosa y desocupada. Su finalidad es erradicar la mendicidad basada en la ociosidad:

[...] y aquella tarde la pasó Sancho en hacer algunas ordenanzas tocantes al buen gobierno de la que él imaginaba ser su ínsula, y ordenó que no hubiese regatones de los bastimentos en la república, y que pudiesen meter en ella vino de las partes que quisiesen, con aditamento que declarasen el lugar de donde era, para ponerle el precio según su estimación, bondad y fama, y el que lo aguase o le mudase de nombre, perdiese la vida por ello; moderó el precio de todo calzado, principalmente el de los zapatos, por parecerle que corría con

---

<sup>120</sup> La justicia impartida por Sancho y el episodio con el bandolero Roque Guinart son, prácticamente, los únicos de justicia verdadera que aparecen en el periplo de don Quijote. Encuentran su base en el mito de la Edad de Oro y en la sociedad pastoril, la misma que aparece reflejada también en la obra de Fray Luis de León.



exorbitancia; puso tasa en los salarios de los criados, que caminaban a rienda suelta por el camino del interés; puso gravísimas penas a los que cantasen cantares lascivos y descompuestos, ni de noche ni de día; ordenó que ningún ciego cantase milagro en coplas si no trajese testimonio auténtico de ser verdadero, por parecerle que los más que los ciegos cantan son fingidos, en perjuicio de los verdaderos; hizo y creó un alguacil de pobres, no para que los persiguiese, sino para que los examinase si lo eran, porque a la sombra de la manquedad fingida y de la llaga falsa andan los brazos ladrones y la salud borracha. En resolución; él ordenó cosas tan buenas, que hasta hoy se guardan en aquel lugar, y se nombran “Las constituciones del gran gobernador Sancho Panza”.<sup>121</sup>

Su gobierno es muy breve. Obviamente, no puede durar mucho, puesto que la justicia y la ecuanimidad de Sancho es probable que lleven a agitaciones en el pueblo contra el Duque. El pueblo de Barataria recordará siempre su generosidad y espíritu de justicia. La farsa sobre la que se formó la utopía de Barataria termina siendo un proyecto de gobierno ideal que amenaza con derrotar la tiranía del Duque. Curiosamente, no son los súbditos de Sancho quienes lo expulsan, sino los propios aristócratas temerosos de las consecuencias que para ellos podría tener el gobierno del escudero. El final de la utopía se basa en la mala disposición para las armas de Sancho, un punto fundamental para cualquier comunidad perfecta, como observamos anteriormente y como se verá en Sinapia, donde se dedica un capítulo a tratar sobre la defensa de la comunidad para evitar invasiones y proporcionar el bienestar necesario. El uso de las armas debe ser un mecanismo exclusivo de defensa, nunca de conquista ni de fomento del afán imperialista.

La utopía, tal y como sostiene Mannheim, es un sueño, es decir, es un proyecto que no es posible hacer realidad. Se trata de una válvula de escape a los problemas sociales y a la crisis. En el momento en el que se materializa deja de ser una utopía, que es lo que ha sucedido con Barataria. El sueño que don Quijote proyectó para Sancho desaparece justo en el momento en el que el escudero va a hacerlo realidad, por lo que después volverá a reunirse con su señor y a continuar su camino, intentando implantar la sociedad caballeresca que don Quijote enuncia al principio de la novela. Pretende imponer el bien y que la edad dorada vuelva a reinar sobre la tierra. Sin embargo, su aventura es un fracaso tras otro. El fracaso constante se debe a que es puesta en práctica de forma individual, cuando una utopía social, cuya finalidad es la

---

<sup>121</sup> Cervantes (c): 756-7.

creación de un espacio ideal y feliz, debe ser una empresa colectiva. Este hecho deja patente que Cervantes desde *La Galatea* hasta *El Quijote* se da cuenta de que el modelo social de base agraria y caballeresca que defendía ya no sirve. Únicamente lo defienden un pequeño grupo de hidalgos empobrecidos y enrocados en unos ideales que deben cambiar.

Parece que la utopía de don Quijote ha fracasado y llega a su fin con su muerte. Sin embargo, es Sancho Panza quien se hace cargo del legado utópico de su amo y quien continuará defendiéndolo. Este hecho nos lleva a pensar que Cervantes era consciente de que el modelo utópico social tenía que cambiar e incluso introduce ciertas modificaciones que veremos tratadas con mayor profundidad en utopías posteriores. La más destacada es el paso de la isla a la ciudad como espacio utópico por excelencia. Esto no significa un giro radical en la concepción del espacio, sino que a partir del episodio de Barataria, se focalizará más en espacios urbanos definidos que en las islas maravillosas perdidas en el océano que pasarán a ser el escenario de los libros de aventuras. A pesar de ello, Cervantes se da cuenta de que el cambio todavía no va a realizarse por completo en el momento en el que don Quijote comienza su periplo. De ahí que hayamos entendido la utopía cervantina, no solo como una ironía, sino como un punto de inflexión y de modernización de la corriente utópica española que avanza lo que vamos a encontrar durante la Ilustración.

## **CAPÍTULO 6: EL VUELO DE CLEOFÁS SOBRE UN MADRID EN PEPITORIA. LA CIUDAD COMO ESPACIO VITAL DEL PÍCARO**

### **6.1. LAS TRANSFORMACIONES URBANAS Y LA PICARESCA. LA CIUDAD COMO ESPACIO VITAL DEL PÍCARO**

Las transformaciones que se están produciendo y que introducen un nuevo modelo de Estado provocan que la ciudad se modifique. Estas alteraciones dan lugar a la aparición de novedades que desequilibran la tradicional relación campo-ciudad. Por un lado, nos encontramos con la tensión entre los grupos de población y con el paso de una valoración positiva del campo y negativa de la ciudad a otra de carácter inverso, entendiendo que el campo es un espacio atrasado y empobrecido, mientras que la ciudad representa el progreso y la oportunidad de mejora, cuestión a tener en cuenta a la hora de entender la figura del pícaro.

Es importante destacar el cambio que se da en la sociedad moderna sobre la concepción del pobre. Anteriormente, un pobre era aquel que no tenía bienes, mientras que a partir de este momento será aquel que es incapaz de proporcionárselos ejerciendo una actividad económica. Por ello, quien se esfuerce podrá conseguir un medro social y económico, lo que trae consigo que la limosna deje de practicarse y sea mal vista. De ahí que Tomás Moro pretendiese convertir a los pobres en trabajadores para así eliminar la pobreza de la sociedad ideal. La pobreza es un problema social que presenta graves consecuencias en la economía urbana. La novela picaresca surge, precisamente, como respuesta a esta situación. Nos encontramos en un momento histórico de profunda transformación social, política y económica que este género tratará de combatir.

Frente al pasado ideal, a la Edad de Oro y a la idealización de la aldea/naturaleza que veíamos en la novela pastoril, ahora nos encontramos con un problema social que afecta a un entorno determinado: las zonas marginales de la ciudad. Ambas creaciones literarias suponen una forma de enfrentarse a un cambio social: la sociedad está transformándose y debe adaptarse a la nueva época: la Edad Moderna. La novela pastoril defiende los ideales tradicionales, idealizando el pasado, mientras que la picaresca combate contra todos aquellos estamentos que se aferran a lo viejo y ofrece una solución, en principio más realista, al problema y a la lacra que

constituye esta clase social, solo que, en muchos casos, la solución puede definirse como una quimera. Este hecho se debe a lo que Valdeón Barúque (390ss) denomina “devaluación de la pobreza”. Se trata de un proceso que se inicia en el siglo XIV y se refuerza en el XV. Cualquier pobre que no posea una enfermedad o esté impedido será calificado como holgazán, vagabundo o delincuente. La sociedad, incluso el clero, pone de relieve los beneficios ético-religiosos de poseer riquezas, por tanto, se comienza a desplazar a los pobres del espacio urbano, llegando incluso a expulsarlos, como así se refleja en *El Lazarillo*.<sup>122</sup> Con la llegada de la Edad Moderna, la figura del pobre errante se asocia a la violencia y a los robos. El odio hacia las clases marginales aumenta al mismo tiempo que el número de delitos cometidos y los fraudes. La acentuación de la violencia en todos los niveles sociales produce la situación idónea para la aparición y el desarrollo de la picaresca como una forma de crítica hacia esos comportamientos. Indirectamente, también influye en la magnificación e idealización del espacio en la novela pastoril.

Durante el siglo XVI, con el desarrollo de las primeras fases del capitalismo moderno que introduce nuevos modelos económicos, se llevará a cabo la separación definitiva entre ricos y pobres que se traducirá en una redistribución del espacio urbano desplazando a las clases más desfavorecidas hacia las afueras. La aspiración al ascenso social y su aislamiento en la ciudad por su conducta desviada y delictiva hacen que el pícaro sea una figura diferente al resto de los pobres que se mueven por el mismo espacio que él (mendigos, ganapanes,...). El pícaro no se autolesionará o mutilará como hacía parte de esa población que no tenía otro medio de subsistencia que la mendicidad. Odia mendigar, por eso, fingirá lesiones, pero con el único fin de propiciar el momento adecuado para dar el golpe que le permitirá satisfacer sus necesidades y ascender socialmente.

La ciudad es el espacio en el que se desarrollan las relaciones humanas adecuadas para que pueda vivir el pícaro, pero no solo será un telón de fondo sobre el que se mueva el personaje, sino que supone un entramado más complejo. Las calles son el espacio perfecto por el que se mueven las gentes sin ser reconocidas. Además, ofrece lugares como los mesones, los corrales de comedias, las tiendas, donde se reúne una gran masa de personas anónimas y donde el pícaro puede moverse con total libertad sin ser reconocido. Se cruzará con gentes de muy diversa condición social,

---

<sup>122</sup> Las referencias del *Lazarillo de Tormes* proceden de la edición de Víctor García de la Concha citada en la bibliografía.

pues el casco urbano, en este momento, todavía no estará delimitado o dividido en clases sociales. Por ello, puede acompañar, enseñar o incitar a individuos de diversos estamentos que terminarán siendo sus víctimas o sus perseguidores.

Tal es la influencia que la ciudad ejerce sobre el personaje que Maravall se refiere a ella como “ecosistema del pícaro”.<sup>123</sup> La ciudad encarna el opuesto de la vida en el campo, incluso los médicos elogiaban la capacidad curativa de la aldea por su mejor alimentación, salubridad, higiene y seguridad, pues las agresiones se producen en menor medida. Sin embargo, lo más destacado de la ciudad son las relaciones que establecen entre sí sus habitantes y que condicionan su subsistencia, sus enfermedades, hábitos de vida, agresividad,... Maravall define así la ciudad: “La ciudad es para el hombre que en ella habita, cualquiera que sea su condición, una organización de factores determinantes, con cuya relación no puede romper, con cuyos efectos ha de contar” (Maravall (b): 699).

Los efectos que la ciudad ejerce sobre sus habitantes influyen con más fuerza en unos individuos que en otros. A este respecto, es interesante destacar que, sobre todos los tipos que habitan en ella, sobre el que más fuerza ejerce es en el pícaro, hasta el punto de que si sacamos al pícaro de este ambiente, su figura comienza a desdibujarse hasta su desaparición. Su identidad va ligada al espacio urbano, lo mismo que la del pastor de la literatura bucólica al *locus amoenus*. En ambos casos, es el espacio el que delimita y conforma los personajes e influye directa e indirectamente en la trama. Es cierto que podemos encontrar pícaros en ambientes rurales, por ejemplo, el episodio de Lázaro y el escudero, pero el personaje siempre se dirige hacia una ciudad y su estancia en el campo es breve y temporal. El objetivo de Lázaro es llegar a Toledo, una de las principales ciudades durante el reinado de los Austrias. Los estamentos sociales con los que convive el pícaro, sobre todo los clérigos y señores feudales, son los mismos tipos que comparten su espacio vital y con los que ha de cruzarse diariamente, de ahí que focalice sus críticas y sus ataques hacia ellos.

Es destacable que rara vez aparezca en la picaresca la figura del labriego, a excepción de *El donado hablador*, diferenciándose este género del teatro donde comienza a relacionarse la figura del aldeano con la del gracioso. Únicamente, se alude a los orígenes rurales del pícaro, por ejemplo Lázaro es hijo de unos molineros que por

---

<sup>123</sup> Véase Maravall, José Antonio; “De la vida rural a la de ciudad populosa. La ley ecológica del pícaro”, *La literatura picaresca desde la historia social (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Taurus, 1986, pp.698-760.

circunstancias vitales, la muerte de su padre, se ve obligado a trasladarse a la ciudad. Es precisamente en este momento cuando comienza a desarrollarse el género picaresco propiamente dicho, justo cuando el personaje irrumpe en el ambiente urbano, en su ecosistema.

El hecho de que el pícaro tenga orígenes humildes y rurales se debe al éxodo rural que se llevó a cabo durante los siglos XVI y XVII. Pese a las descripciones negativas que se ofrecen de la ciudad, entendida como un espacio peligroso e indeseable, todo el mundo desea vivir en ella. Las crisis agrarias y el deseo de prosperar y mejorar su nivel adquisitivo impulsan al habitante del campo a emigrar. Por lo general, la población se dirige a ciudades mercantiles o burocráticas, siendo las principales Madrid y Sevilla. El éxodo rural venía impulsado, en parte, por el sistema del mayorazgo. Para evitar dividir las propiedades, las tierras las heredaba el hijo mayor, por lo que el resto de herederos se veían obligados a buscarse otro medio de vida, lo que en la mayoría de los casos se traducían como un traslado a la ciudad.

Sin embargo, en la ciudad eran marginados, lo que les impulsaba a practicar el hurto, el fraude o la trampa para subsistir. No podemos pensar que el pícaro ve, antes de emigrar a la ciudad, este espacio como el reflejo del vicio y de la violencia y que se instala en ella con premeditación y sabiendo cómo ha de ser su conducta. Cuando llega, es consciente de que la ilegalidad es el único medio para medrar y vivir sin necesidades básicas. La propia ciudad lo margina y lo impulsa a delinquir para poder sobrevivir. Es el ambiente en el que vive el que condiciona su forma de ser y su conducta. Por ejemplo, Quevedo en *El Buscón* afirma que Madrid es un espacio donde caben todos y donde hay futuro para las gentes aventureras, donde el que sabe desenvolverse puede vivir sin muchas necesidades.<sup>124</sup>

La ciudad aparece presentada como un espacio de riquezas y tentación, de trampas, agresiones y medro personal sin escrúpulos. En realidad, al pícaro poco le interesa el bienestar de la comunidad. Su vida se centra únicamente en su propio ascenso. Es, por ello, por lo que la picaresca necesita de la ciudad, porque hay un gran número de extranjeros y, por tanto, un anonimato que genera las condiciones adecuadas para el engaño. A simple vista, podemos pensar que se trata de un elogio a

---

<sup>124</sup> “casado con la ciudad y en destierro con el campo” es una afirmación que realiza Luque Fajardo y que describe perfectamente la actitud del pícaro frente a estos dos espacios: campo/ciudad. Maravall hace un rastreo de dicha aseveración y concluye que probablemente se trate de un dicho popular que circulaba por la época y que reflejaba el movimiento de la población del campo a la ciudad. (Maravall (b): 706 ss).

la vida urbana, pero de manera implícita exalta sus condiciones negativas, las mismas que hacen posible su mala vida. El pícaro enfatiza todas las alteraciones o novedades que experimenta en la estructura urbana porque para él significan la posibilidad de ascender en la jerarquía social, de lograr sus aspiraciones.

Uno de los espacios más influyentes de la ciudad en la picaresca será el mesón, un espacio que ha cobrado especial relevancia en estos siglos por el incremento de la movilidad geográfica. Allí deberán convivir burócratas, militares, mercaderes, gentes del mundo del hampa,... Para el pícaro, este lugar no será tan importante por ofrecer un descanso durante sus viajes, sino por ser su residencia durante su estancia en la urbe. De hecho, la pícara Justina<sup>125</sup> reconoce que el mesón es su centro de operaciones. La primera manifestación del mesón aparecerá en el *Guzmán de Alfarache* y hasta *Teresa de Manzanares* será su medio de aprendizaje, ya que la diversidad de gentes le permitirá practicar sus fechorías. De hecho Justina se refiere al mesón con el término “universidad”. Otro de los espacios de gran relevancia será la plaza o lugar de concentración y de reunión de la población, un centro idóneo para que el pícaro lleve a cabo sus trampas y pueda mezclarse entre la muchedumbre para huir sin ser descubierto.

La multitud constituye una ventaja básica y fundamental para él. Este hecho, solo encontrado en el espacio urbano, dota al personaje de libertad y a su vez está formando su psicología, lo que Maravall ha denominado “carácter anónimo” (744). Por este motivo, el protagonista va a remarcar el anonimato y, sobre todo, la libertad que le proporciona la ciudad, entendida esta no como un derecho, sino como una opción que le permite moverse anónimamente y le facilita los engaños y su fuga. El anonimato y la confusión que permitían conductas inmorales eran denunciados de forma constante por los moralistas. Para el pícaro, se trataba de una amalgama de posibilidades que le permitían vivir al margen de la ley, era una condición necesaria para su supervivencia:

[...] el papel social e histórico de la ciudad ha cambiado, [...] ha dejado de ser ese crisol de virtud pública que la *polis* o la *civitas* fueran en la Antigüedad o ese lugar ordenado de mercado y talleres, con sus franquicias, con sus cofradías, en el Medievo. Ese cambio se produce en las décadas de acentuación de la crisis barroca y en tanto los “ilustrados” no encuentren su

---

<sup>125</sup> Para un análisis de la picaresca en relación con el espacio desde la perspectiva de género véase Dimitrova, Marina; “Aspectos espacio-temporales en la configuración del personaje picaresco femenino”, *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, III (1996), pp.147-154.

redefinición, el centro ciudadano habrá pasado a ser [...] lugar de aprendizaje de desviación, de asimilación de un estado de anomia. Por lo menos, en uno de sus aspectos más destacables.<sup>126</sup>

Las relaciones que establece con el mismo se definen conforme al marco comunitario, es decir, teniendo en cuenta su capacidad de relación con el resto de individuos que forman la comunidad. Los espacios mencionados anteriormente, salvo el mesón, son la plaza o centro público, con lo que su concepción del espacio urbano está relacionada con los espacios exteriores o públicos. A este respecto, cabe destacar el episodio de Lázaro y el escudero. Pícaro y amo se conocen en la plaza. Cuando el escudero va camino de su casa, en el campo, Lázaro observa todos los puestos de comida que hay en la plaza y las relaciones que se establecen entre los habitantes de la ciudad.

El protagonista traza un esquema urbano, escueto, pero muy interesante a la hora de caracterizar la ciudad provinciana por la que pasea. Como se observará en narraciones posteriores, fundamentalmente a partir de la concepción de la ciudad provinciana como un espacio levítico, el centro neurálgico de la misma es la iglesia, reforzada por el tañido de las campanas que marcan las horas. A partir de ahí, describe las calles aledañas a la misma y las encrucijadas o zonas periféricas donde azotan y castigan a los mendigos. Por último, se encuentran los lindes del espacio urbano, establecidos por el río Tajo y donde reside el escudero, quien galanteará con unas prostitutas.<sup>127</sup> De esta forma percibe Lázaro la ciudad de Toledo:

Era de mañana cuando este mi tercer amo topé, y llevóme tras sí gran parte de la ciudad. Pasábamos por las plazas do se vendía pan y otras provisiones. Yo pensaba, y aun deseaba, que allí me quería cargar de lo que se vendía, porque esta era propia hora cuando se suele proveer de lo necesario; mas muy a tendido paso pasaba por estas cosas. [...] Desta manera anduvimos hasta que dio las once. Entonces se entró en la iglesia mayor, y yo tras él, y muy devotamente le vi oír misa y los otros oficios divinos, hasta que todo fue acabado y la gente ida. Entonces salimos de la iglesia. A buen paso tendido comenzamos a ir por una calle abajo. Yo iba el más alegre del mundo en ver

---

<sup>126</sup> Maravall: 722.

<sup>127</sup> A través de este pasaje, prácticamente el único en el que Lázaro focaliza sobre el espacio urbano para describirlo, Fernando Cabo, basándose en las teorías de Kevin Lynch (*The image of the City*) (referencia tomada del estudio de Cabo, op.cit), afirma que Lázaro no solamente está creando un espacio urbano ligado a su percepción o a su memoria, sino que lo está convirtiendo en parte de su relato. Entendemos que este hecho supone una anticipación de la percepción urbana de narradores como Flaubert.



que no nos habíamos ocupado en buscar de comer. [...] En este tiempo dio el reloj la una después de mediodía, y llegamos a una casa, ante la cual mi amo se paró [...] <sup>128</sup>

La integración del pícaro dentro de la sociedad urbana solamente se consigue cuando es capaz de obtener un oficio digno que le permita salir del mundo del hampa y de la ilegalidad. En el caso de Lázaro, se logra al final de la trama, cuando consigue asentarse en Toledo y convertirse en pregonero. Sin embargo, la motivación que le lleva a escribir una carta a *Vuesa Merced* narrando su vida y sus peripecias para llegar al estado actual es, precisamente, el temor a ser excluido socialmente. Lázaro ha logrado integrarse en la vida urbana y teme perder ese privilegio a causa de los rumores que corren acerca del posible adulterio de su mujer con el Arcipreste de San Salvador. Si esto sucediese, Lázaro volvería a ser un mendigo y, por tanto, estaría obligado a recurrir nuevamente a la picaresca para lograr subsistir en un espacio urbano hostil y que manifiesta un profundo cambio social y económico contra el que lucha el pícaro, focalizado en el trato hacia los mendigos, azotados e incluso expulsados del espacio urbano.

De hecho, Maravall relaciona el fin de la picaresca con las políticas de Felipe IV centradas en la descongestión urbana. Bajo este propósito se encubría un plan o estrategia de anulación-inmovilización de las altas clases sociales y de la oligarquía urbana que por su poder social y económico podía enfrentarse a la monarquía y al modelo absolutista y privilegiado de los afines al rey mediante la sublevación o revuelta de la gran masa de población necesitada. Las políticas de descongestión que lleva a cabo el monarca se centran en devolver a la población más necesitada a su lugar de origen: el campo, para así descongestionar el núcleo urbano. Para favorecer este traslado, se ofrecen ventajas fiscales a los terratenientes con el fin de fomentar el contrato de mano de obra en el campo. Por otro lado, los emigrantes que lleguen a la ciudad serán sometidos a un estricto control por parte de las autoridades para así facilitar la desaparición del anonimato y del encubrimiento en espacios con mucha población, condición vital para el pícaro. La descongestión afecta a esta capa social y, fundamentalmente, al pícaro, cuya figura comenzará a perder fuerza.

El pícaro necesita la ciudad y sus condiciones para sobrevivir. Además, el espacio urbano dota a sus habitantes de mayor individualismo, es decir, les permite

---

<sup>128</sup> Anónimo (c): 106-107.

desarrollar el egoísmo y el afán por el medro personal. El pícaro se diferencia de otros personajes aislados socialmente, como los bandoleros, porque no puede abandonar este espacio, no puede salir de la sociedad que lo excluye e ir a un lugar despoblado como el monte. La ciudad forma parte intrínseca de sus fechorías, ya que se le presenta como un enorme espacio transitado por una gran masa anónima de individuos de distinta clase social y de los que puede obtener un beneficio que le permita medrar y lograr alcanzar su propósito. Un individuo solo llega a la condición de pícaro cuando está inmerso en el espacio urbano.

De todo lo expuesto anteriormente, podemos concluir que la ciudad y sus transformaciones durante los Siglos de Oro influyen de dos formas diferentes. Por un lado, la novela pastoril presenta una imagen negativa de los nuevos valores que irrumpen en la sociedad. Por ello, se recrea en una edad dorada en busca de una realidad que se ofrezca mejor que la que les rodea, considerada corrompida. Por otro lado, la picaresca ofrece una imagen positiva de la ciudad, vista como una oportunidad de nueva vida que puede proporcionar beneficios, mejoras personales y ascenso social. Es necesario tener en cuenta el papel destacado que comienza a tener la burguesía en la sociedad. Su gusto por lo urbano hará que la ciudad pase a ser el centro de sus actividades, como veremos en épocas posteriores. Este hecho lleva a que se comience a generar una imagen negativa del pobre y del campo que se prolongará hasta la época contemporánea. Ahora el campo será el reflejo del atraso y del analfabetismo.

## **6.2. EL VUELO DE CLEOFÁS: PICARESCA, FANTASÍA Y COSTUMBRISMO**

*El diablo cojuelo*<sup>129</sup> es una novela publicada por Luis Vélez de Guevara en 1641. La narración está repartida en diez trancos, denominación que hace referencia a la cojera del diablo que los protagoniza. Su cojera es interpretada por Rodríguez Cepeda<sup>130</sup> como una metáfora de España y simboliza las malas costumbres y los malos hábitos de los españoles. La maldad o, mejor dicho, la única connotación negativa que tiene el diablo es su cojera, entendida como una deformación grotesca de lo que en realidad representa, ya que, a pesar de ser un diablo, el lector percibe el personaje positivamente. Este hecho resulta paradójico, puesto que la figura del demonio siempre

---

<sup>129</sup> Las referencias a *El Diablo Cojuelo* han sido tomadas de la edición de Enrique Rodríguez Cepeda.

<sup>130</sup> Introducción crítica a su edición de *El Diablo Cojuelo* (a) (op.cit.).

ha sido relacionada con el culto a la noche, la muerte y el caos. Cojuelo, de hecho, es liberado por la noche. Sin embargo, ni la noche ni la muerte aparecen relacionadas intrínsecamente a su figura, pues la mayor parte de las acciones narradas suceden durante el día. Cuando Cojuelo durante la noche abandona a Cleofás para ocuparse de otros asuntos, el narrador focaliza sobre la figura del estudiante y Cojuelo desaparece de la narración. No sabemos qué es lo que hace, solo a dónde se dirige y pequeñas anotaciones del cometido de su viaje.

Junto a Cojuelo, el otro protagonista de la obra es Cleofás, un estudiante que huye por los tejados de Madrid acusado falsamente de cometer un delito de carácter sexual y es el encargado de liberar al Diablo Cojuelo de la vasija en la que había sido encerrado por su amo Cienllamas. En cuanto a su caracterización, lo más interesante es que ambos se pueden englobar dentro de la denominación “protagonista-testigo”, es decir, que no solo protagonizan una serie de acciones, sino que presencian la vida privada de una serie de personajes retratados en su comportamiento íntimo. Son el eje vertebrador de la novela, a pesar de que atraviesan volando y pasan por delante de otros personajes sin participar en su vida o aventuras. Al acabar la trama, ambos vuelven a su estado inicial: Cojuelo es apresado y Cleofás regresa a sus estudios en la Universidad de Alcalá.

Resulta interesante, a este respecto, la mezcla de voces narrativas que se dan en la novela, ya que por un lado, narra Cojuelo y, por otro, un narrador omnisciente, llegando a mezclarse y confundirse, en algunos momentos, ambas voces. El narrador omnisciente, normalmente, solo aparece durante las huidas de ambos personajes y para narrar el recorrido de los personajes perseguidores: Tomasa y Cienllamas. El narrador suele instalarse en una posición ventajosa (real o no) y desde ella, expone el mundo que se presenta al lector rebajado a un nivel inferior y que es puesto en tela de juicio. Esta perspectiva superior no siempre es crítica, ni posee un sentido moral, caso de la visión desde el aire del campo andaluz o del paseo de la corte a través del espejo. En otras ocasiones, ambos personajes se sitúan en el mismo plano que los sujetos objeto de crítica, como se observa en la Academia.

Ningún personaje se define por lo que es, sino por la caricatura de su comportamiento. A este respecto, resulta interesante destacar el tranco III al completo pues, socialmente, es el más crítico. Presenta una España totalmente degradada que implícitamente sugiere la idea de cambio. El país se encuentra en un estado de confusión y degradación, producto del profundo cambio político que sufre en el

momento de la gestación de la obra, tal y como Vélez ha recalcado a lo largo de la obra y, especialmente, en este tranco:

Ya comenzaban en el puchero humano de la Corte a hervir hombres y mujeres, unos hacia arriba y otros hacia abajo, y otros de través, haciendo un cruzado al son de su misma confusión, y el piélagos racional de Madrid a sembrarse de ballenas con ruedas, que por otro nombre llaman coches, trabándose la batalla del día, cada uno con designio y negocio diferente, y pretendiéndose engañar los unos a los otros, levantándose una polvareda de embustes y mentiras, que no se descubriría una brizna de verdad por un ojo de la cara, y don Cleofás iba siguiendo a su camarada, que le había metido por una calle algo angosta, llena de espejos por una parte y por otra, donde estaban muchas damas y lindos mirándose y poniéndose de diferentes posturas de bocas, guedejas y semblantes, ojos, bigotes, brazos y manos, haciéndose cocos a ellos mismos. Preguntóle don Cleofás qué calle era aquella, que le parecía que no la había visto en Madrid, y respondióle el Cojuelo:

-Esta se llama la calle de los Gestos, que solamente saben a ella estas figuras de la baraja de la Corte, que vienen aquí a tomar el gesto con que han de andar aquel día, y salen con perlesía de lindeza, unos con la boquita de riñón, otros con los ojitos dormidos, roncando hermosura, y todos con los dos dedos de las manos, índice y meñique, levantados, y esos otros, de *Gloria Patri. Pero salgámonos muy aprisa de aquí; que con tener estómago de demonio y no haberme mareado las maretas del infierno, me le han revuelto estas sabandijas, que nacieron para desacreditar la naturaleza y el rentoy.*<sup>131</sup>

Como se puede observar en el fragmento anterior perteneciente al tranco III, el comentario o crítica de la sociedad se realiza a través de situaciones presentadas al lector no con mucha profundidad, ya que el ejercicio de lectura que se pretende es que el propio lector sea capaz de completar la escena y sacar sus propias conclusiones, si así lo desea, pues este no es el fin último de la obra. La finalidad es la risa y el *delectare*. La intención de Vélez, muy semejante a la presentación de la Vetusta clariniana, no es un afán social moralizador o corrector, sino mostrar una mirada del mundo como si se tratase de un teatro, extremadamente divertido, que proporciona material inagotable y chistes ingeniosos. No hay una moraleja concreta, sino una visión de la realidad, ya que la voz del narrador se limita únicamente a contar lo que ve.

---

<sup>131</sup> Vélez (a): 89-90 [la cursiva es mía]

Esta visión se ofrece desde una perspectiva aérea, vertical, lo que implica una nueva perspectiva social: la deformación, deshumanización o esperpentización que va unida a la sátira. La perspectiva vertical es la que más predomina en la obra, salvo en algunas escenas como la pensión en Toledo, parte de su estancia en Sevilla o el tranco III. Los personajes caminan y se sitúan al mismo nivel que el resto de transeúntes, pero como se refleja en el fragmento anterior, solo observan lo que sucede a su alrededor y en ningún momento interaccionan con ellos. A pesar de estar a su misma altura no pertenecen al mismo nivel de realidad, por lo que en este caso, a la sátira debemos sumar la alegoría.

La alegoría prima en las escenas referentes a la presentación de la Corte madrileña. Las calles por las que se pasean se sitúan en un universo real y concreto al mismo tiempo que parecen abstractas, ya que se muestran calles concretas de Madrid, reales, pero sus escenarios son imaginarios, alegóricos y, sobre todo, representativos de los vicios sociales. A través de los escenarios se va organizando la sátira y se van distribuyendo los diferentes vicios sociales:

Con esto, salieron de esta calle a una plazuela donde había gran concurso de viejas que habían sido damas cortesananas, y mozas que entraban a ser lo que ellas habían sido, en grande contratación unas con otras. Preguntó el Estudiante a su camarada qué sitio era aquel, que tampoco le había visto, y él le respondió:

-Este es el baratillo de los apellidos, que aquellas damas pasas truecan con estas mozas albillas por medias traídas, por zapatos viejos, valonas, tocas y ligas, como ya no las han menester; que el Guzmán, el Mendoza, el Enríquez, el Cerda, el Cueva, el Silva, el Castro, el Girón, el Toledo, el Pacheco, el Córdoba, el Manrique de Lara, el Osorio, el Aragón, el Guevara y otros generosos apellidos los ceden a quien los ha menester ahora para el oficio que comienza, y ellas se quedan con sus patronímicos primeros de Hernández, Martínez, López, Rodríguez, Pérez, González, etcétera; porque al fin de los años mil, vuelven los nombres por donde solían ir.

- Cada día- dijo el Estudiante- hay cosas nuevas en la Corte.

Y, a mano izquierda, entraron a otra plazuela al modo de la de los Herradores, donde se alquilaban tías, hermanos, primos y maridos, como lacayos y escuderos, para damas de achaque que quieren pasar en la Corte con buen nombre y encarecer su mercadería.<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> Vélez (a): 90-91.

La velocidad con la que va describiendo la realidad sin profundizar, sin detenerse, evocan la imagen de un mundo caótico, de “una pepitoria humana”, tal y como observan los dos personajes desde la torre de San Salvador. La ambientación del Tranco I no solo precisa la relación narrador-personaje, sino también espacio-personaje, es decir, Madrid-Cleofás. El narrador, en este caso el diablo, degrada el medio cuando a través del paseo del Prado representa toda la ciudad como un espacio moribundo “suspirando” y “quejándose”. Los transeúntes (cortesianos) también son objeto de la degradación y se les reduce de la misma forma que el espacio que transitan: se divierte de forma absurda en las orillas del Manzanares y luego regresan sin más a sus casas:

Daban en Madrid, por los fines de julio, las once de la noche en punto, hora menguada para las calles y, por faltar la luna, juridición y término redondo de todo requiebro lechuzo y patarata de la muerte. El Prado boqueaba coches en la última jornada de su paseo, y en los baños de Manzanares los Adanes y las Evas de la Corte, fregados más de la arena que limpios del agua, decían el *Ite, río est*, [...].<sup>133</sup>

Deshumaniza a los personajes que va describiendo mientras observa la ciudad (“Adanes y Evas”), los cosifica, reduciéndolos a entes sin poder que parecen marionetas sujetas a un mundo sin orden. No hay individualización, ha quedado anulada y sujeta al espacio. La novela, durante los trancos I, II y III, focaliza más sobre el espacio y los transeúntes que sobre los propios protagonistas, a pesar de que la trama constituye el aprendizaje de Cleofás, guiado por el Cojuelo. Tal y como afirma Peale,

La historia del proceso educativo del joven señorón sirve para verificar lo referido y también para ilustrar los efectos y consecuencias de aquel cosmos deshumanizado en un individuo que ha querido humanizarse, que ha querido ser un *homme honnête*. Dadas las condiciones de ese mundo, es un proceso que no puede acabar sino en el amargo desengaño del individuo.<sup>134</sup>

Lo más destacable de las descripciones que ofrece de ellos es la concepción grotesca de su cuerpo, representada por la exageración que lleva a la animalización,<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> Vélez (a): 69-70.

<sup>134</sup> Peale: 20.

<sup>135</sup> Peale (op.cit.) habla de la utilización de un “lenguaje cibal” con la finalidad de reducir a la humanidad a un nivel instintivo, ancestral, primitivo e incluso troglodita, en el que el apetito, no solo

un proceso propio de la parodia medieval. Esta descripción viene reforzada por la perspectiva vertical y las vistas panorámicas de la ciudad, caracterizadas por el distanciamiento. Esto lleva a que al naturalizar el objeto descrito, aparezca observado desde el mundo animal. Recordemos que cuando Cojuelo quiere detenerse para mostrarle algo a Cleofás se suben a un lugar alto: la torre de San Salvador (Madrid) o la buhardilla de la posada (Sevilla). Desde la torre de San Salvador, los madrileños se muestran como sabandijas:

-Don Cleofás, desde esta picota de las nubes, que es el lugar más eminente de Madrid, mal año para Menipo en los diálogos de Luciano, te he de enseñar todo lo más notable que a estas horas pasa en esta Babilonia española, que en la confusión fue esa otra con ella segunda de este nombre.

Y levantando a los techos de los edificios, por arte diabólica, lo hojaldrado, se descubrió la carne del pastelón de Madrid como entonces estaba, patentemente, que por el mucho calor estuvo con menos celosías, y *tanta variedad de sabandijas racionales* en esta arca del mundo, que la del diluvio, comparada con ella, fue de capas y gorras.<sup>136</sup>

En cuanto al espacio se refiere, resulta llamativo el hecho de que sobresalen en la obra los espacios exteriores. Solamente, cabe destacar, la breve estancia en Toledo y el episodio de la Academia como escenas de interior, ya que mientras se encuentran en la posada sevillana tiene lugar el viaje a través del espejo que nos devuelve al paseo madrileño. A este respecto, resulta llamativo que Cojuelo levante los tejados<sup>137</sup> para entrar dentro de las viviendas, para ofrecer tanto a Cleofás como al lector, escenas del interior de las casas, es decir, describir no solo estos espacios, sino también las costumbres de quienes los habitan.

La acción de levantar los techos supone una metáfora del espectáculo que estructura una vivienda por dentro, de hecho, el lector no solo se sumerge en ella como espectador, sino que siente como si estuviese observando un espectáculo teatral. Los edificios son espacios íntimos que están resguardados de las miradas de los curiosos

---

alimenticio, sino también sexual, reina en la sociedad y refuerza la imagen deshumanizadora que se busca con la sátira.

<sup>136</sup> Vélez (a): 77. [la cursiva es mía]

<sup>137</sup> Cuvardic (a) sostiene que la acción de levantar los techos, entendida como el deseo de introducirse en los espacios privados, durante el s.XIX enraizó en la cultura popular y se utilizó en el ámbito literario como metáfora de mostrar o exponer alguna intimidad. Recogiendo las teorías de Dana Brand, señala el hecho de que la imagen del “diablo cojuelo” se utilizó también para representar el consumo urbano como un espectáculo público, muestra de ellos son los almacenes parisinos fundados en el XIX bajo el nombre *Le Diable Boiteux*.

por las paredes y las celosías de las ventanas. El diablo los deja al desnudo para que Cleofás y el lector conozcan la intimidad de sus moradores y constituyan una mirada de la sociedad madrileña del momento:

- Mira allí – prosiguió el Cojuelo – cómo se está quejando de la orina un letrado, tan ancho de barba y tan espeso, que parece que saca un delfín por la cola por las almohadas. Allí está pariendo doña Fáfula, y don Toribio, su indigno consorte, como si fuera suyo lo que paría, muy oficioso y lastimado; y está el dueño de la obra a pierna suelta en esotro barrio, roncando y descuidado del suceso. Mira aquelpreciado de lindo, o aquel lindo de los máspreciados, cómo duerme con bigotera, torcidas de papel en las guedejas y el copete, sebillo en las manos, y guantes descabezados, y tanta pasa en el rostro, que pueden hacer colación en toda la cuaresma que viene. [...] <sup>138</sup>

Como se puede observar a partir del fragmento citado, cuando la acción no sucede en los espacios públicos, se rompe literalmente la barrera física que separa interior/exterior y se nos muestra lo que ocurre dentro, mezclándose ambos espacios y convirtiéndose en un lugar público.<sup>139</sup> Los lugares privados suelen ser posadas o ventas, excepto la Academia. En la época, las posadas eran lugares de tránsito, de encuentro e intercambio, igual que los mesones o las ventas. En ellos, se reunían desconocidos, por lo que estamos ante un interior teórico, pero un exterior práctico, ya que, en realidad, este espacio juega el mismo papel que una plaza o un paseo.

En cuanto a las ciudades que recorren destacan Madrid, Toledo y Sevilla y, nuevamente, debemos aplicar el tópico del *menosprecio de corte, alabanza de aldea*. En este caso, las ciudades de la Corte (recordemos que Toledo fue la “corte imperial” durante el reinado de Carlos I) aparecen descritas de forma grotesca y degradada, mientras Sevilla o Écija, las ciudades andaluzas más destacadas, son idealizadas:

---

<sup>138</sup> Vélez (a): 79-80.

<sup>139</sup> Rodríguez Pequeño (op.cit.) entiende que esta ruptura de los espacios interiores debe relacionarse con el carnaval, lo mismo que el caos y el desorden del mundo que se percibe durante toda la obra. La normalidad solo recupera al final cuando Cleofás vuelve a Madrid, Tomasa viaja a las Indias con su nuevo amante soldado y Cojuelo se introduce en la boca del sastre y termina en el infierno. Esta vuelta a la normalidad se explica por la llegada del orden, es decir, de la Cuaresma. De ahí que lo grotesco, el mundo al revés, la sátira, el caos, la rapidez, el desorden,... reinen en la novela, porque el carnaval era el momento de romper con el orden y la paz y permitir el reinado de los bajos instintos, de los comportamientos primitivos y, sobre todo, de la supremacía del disfrute de los lugares públicos, ya que después llegaba el tiempo de recogimiento y de orden.



Admiró a don Cleofás el sitio de su dilatada población, y de la que hacen tantos diversos bajeles en el Guadalquivir, valla de cristal de Sevilla y de Triana, distinguiéndose de más cerca la hermosura de sus edificios, que parece que han muerto vírgenes y mártires, porque todos están con palmas en las manos, que son las que se descuellan de sus peregrinos pensiles, entre tantos cidros, naranjos, limones, laureles y cipreses; llegando en breve espacio a Torreblanca, una legua larga de esta insigne ciudad, desde donde comienza su Calzada y los caños de Carmona, hermosísimo puente de arcos, por donde entra el río Guadaíra en Sevilla, cuya hidrónica sed se le bebe todo, sin dejar apenas una gota para tributar al mar, que es solamente el río en todo el mundo que está privilegiado de este pecho; haciendo mayor la belleza de esta entrada infinitas granjas, por una parte y por otra, que en cada una se cifra un jardín terrenal, granizando azahares, mosquetas y jazmines reales. Y al mismo tiempo que ellos iban llegando a la puerta de Carmona, atisbó el Cojuelo entrar por ella a caballo, con vara alta y los dos corchetes que sacó del infierno, a Cienllamas; [...]<sup>140</sup>

A este respecto, es importante destacar el tranco VIII. En él, Cojuelo a través de un espejo muestra un paseo de la alta sociedad madrileña y permite a doña Rufina recrearse en el ambiente cortesano. En este caso, la sociedad no aparece esperpentizada, como veíamos anteriormente, sino simplemente ofrece una descripción que termina con la familia real y el séquito que la acompaña. Este hecho ha generado una controversia crítica, pues hay autores que sostienen que Vélez prefirió la ironía a la sátira de trancos anteriores, pero que al tratarse de la alta sociedad y de la familia real, las clases sociales que le faltaban por tratar, diluyó la crítica hacia ellos. Por el contrario, otros sostienen que Vélez no hace crítica, sino una alabanza a la monarquía porque necesitaba obtener sus favores:

-Ya vamos llegando, señora Huésped, donde cumpla lo que desea; que esa es la Puerta del Sol y la plaza de armas de la mejor fruta que hay en Madrid. Aquella bellísima fuente de lapislázuli y alabastro es la del Buen Suceso, adonde, como en pleito de acreedores, están los aguadores gallegos y coritos gozando de sus antelaciones para llenar de agua los cántaros. Aquella es la Victoria, de frailes mínimos de San Francisco de Paula, retrato de aquel humilde y seráfico portento que en el palacio de Dios ocupa el asiento de nuestro soberbio príncipe Lucifer; y mire allí enfrente los retratos que yo le prometí enseñar; -sin estar la dicha mulata en la plática que hacia don Cleofás había dirigido el tal Cojuelo, y diciendo:

---

<sup>140</sup> Vélez (a): 136-137.

- ¡Qué linda hilera de señores, que parece que están vivos!
- El Rey nuestro señor es el primero - dijo el Cojuelo.<sup>141</sup>

Tal y como se puede observar en el fragmento anterior, el paseo está transitado por la alta sociedad madrileña, lo que me hace pensar que más que una alabanza de la Corte, se trata de un retrato de una zona que en los trancos I, II y III le había quedado sin describir, ya que parece que en estos primeros trancos el narrador focaliza sobre los barrios bajos madrileños y las clases bajas para dejar constancia en los oficios que caracterizan a los personajes descritos: letrado, ladrón, bodegonera,... De esta forma, la degradación del mundo cortesano quedaría cerrada:

- ¡Oh, cómo me pesa -dijo la Rufina- que va anocheciendo y encubriéndose el concurso de la calle Mayor!
- Ya todo ha bajado al Prado -dijo el Cojuelo-, y no hay nada que ver en ella; tome vuesa merced su espejo; que otro día le enseñaremos en él el río de Manzanares, que se llama río porque se ríe de los que van a bañarse en él, no teniendo agua, que solamente tiene regada la arena, y pasa el verano de noche, como río navarrisco, siendo el más merendado y cenado de cuantos ríos hay en el mundo.<sup>142</sup>

Tanto en los primeros trancos como en el VIII, el narrador y el lector se sitúan en un plano superior a lo referido. A este respecto, la superioridad es necesaria, pues la sátira contiene valoraciones críticas, como puede observarse a través del río Manzanares en el fragmento anterior, y esta solo puede expresarse desde arriba. De hecho, en algunos casos, el narrador refleja este plano vertical de forma literal pues en el tranco II observan Madrid desde la torre, en el V se proyecta el viaje aéreo a Andalucía o en el VIII miran desde el terrado a través del espejo.

La importancia que adquieren el espacio y el juego de perspectivas vertical-horizontal en la obra hacen que la trama se diluya en cierta manera y que sea el viaje de Cleofás y Cojuelo el elemento estructurador que sirve para dotar la novela de unidad espacio-temporal. De hecho, tanto Cojuelo como el narrador omnisciente aluden constantemente a coordenadas espacio-temporales como lugares concretos: Toledo, Sevilla, Écija,... o franjas horarias (la trama arranca a las 11 de la noche y a la 1 de la madrugada Cojuelo levanta los techos, por ejemplo). Como trama secundaria se

---

<sup>141</sup> Vélez (a): 152-153.

<sup>142</sup> Vélez (a): 154.

encuentra la falsa acusación y la persecución de Tomasa, lo que también ayuda a dar unidad a la narración.

A este respecto, la obra debe entenderse como una narración donde prima el humor, sobre todo, la sátira, que refleja la vida política y social de la España del momento, observada desde el aire y creando una visión deformada que da lugar a distintas perspectivas de la realidad. La novela enfoca el tema social desde la tradición y el folclore, pero siempre desde un punto de vista deshumanizador y esperpéntico, de ahí que abundan en las descripciones términos geológicos, zoológicos,... En palabras de Rodríguez Cepeda, “no cabe duda que la fantasía del libro está en función del lector de aquel momento, y que su comentario se dirigía vivamente, a la España (mejor, al español) de su tiempo, ocultándose el autor a través de la distancia y la perspectiva de querer pintar un mundo al revés” (Rodríguez Cepeda: 24)<sup>143</sup>

La vida, la sociedad, la realidad aparecen dislocadas a través de los mecanismos anteriormente comentados. De ahí, el lector deduce que lo más importante dentro de la sociedad cortesana es figurar ante los demás la pertenencia a una posición social, sea de la forma que sea, usando peluquines y bigotes postizos o gastándose la fortuna en carruajes y coches de caballo. Disfraces que quedan al descubierto cuando Cojuelo rompe las barreras espaciales interior/externa y convierte el ámbito privado en un espacio público, en una especie de teatro de la realidad que nos acerca al costumbrismo.

### **6.3. EL COSTUMBRISMO A TRAVÉS DE LOS SAINETES DE RAMÓN DE LA CRUZ**

Las escenas de carácter costumbrista que se observan en *El diablo Cojuelo* suponen la antesala del movimiento costumbrista que se desarrollará durante el siglo XVIII a través, fundamentalmente, de los sainetes de Ramón de la Cruz,<sup>144</sup> quien asentará las bases del mismo que posteriormente adoptará Mesonero Romanos. Tal y como sostiene Anderson, pueden rastrearse rasgos costumbristas en obras del siglo XVII como *Teresa de Manzanares* y en diferentes novelas picarescas, pero entendidos como una extensión del propio género picaresco que pretende reflejar las

---

<sup>143</sup> Cita tomada del estudio crítico de la edición de Cátedra.

<sup>144</sup> Las referencias a los sainetes de Ramón de la Cruz han sido tomadas de la edición de Josep María Sala Valldaura y Mireille Coulon.

transformaciones de Madrid durante el reinado de Felipe IV. Con la llegada de los Borbones a España, Madrid se asienta como la capital del reino. La ciudad se les muestra como una villa cuya organización urbanística responde más al ámbito rural que urbano. No posee la belleza que se espera de la capital de un reino y, por tanto, Felipe V y los sucesivos monarcas van a remodelar su estructura urbana y a enriquecerla culturalmente de acuerdo con los principios de la Ilustración. A partir de aquí comienza a gestarse una nueva identidad urbana a la que debe adaptarse la población.

Precisamente y como contraposición a esta nueva identidad surge un fuerte movimiento “madrileñista”, es decir, la cultura popular reacciona contra una identidad extranjera, cuyas bases se encuentran en Francia e Italia. De esta forma, la ciudad de Madrid adquiere dos representaciones: la moderna e ilustrada, símbolo del progreso ilustrado, y la tradicional, símbolo de la lucha de lo nacional contra lo afrancesado. Esta lucha entre ambas identidades trae consigo que la literatura de carácter popular tienda a mitificar el espacio urbano y a idealizar la ciudad haciendo énfasis en el arte popular y destacando los ambientes y tipos castizos por contraposición con las modas ilustradas.<sup>145</sup>

Sin embargo, aunque no sea total ni tajante, me parece muy claro que la cultura española del siglo XVIII se caracteriza por una dicotomía fundamental entre lo castizo y lo extranjerizante. Me parece igualmente evidente que esta escisión en la conciencia nacional debe tenerse en cuenta a la hora de explicar el surgimiento del madrileñismo en la literatura y la pintura españolas.<sup>146</sup>

Es precisamente dentro de la corriente castiza en la que se insertan los sainetes de Ramón de la Cruz que destacan por presentar personajes populares (majos, payos,<sup>147</sup> manolos, porteras,...) a través de escenas que representan la vida cotidiana de

---

<sup>145</sup> Tal y como sostiene Farris Anderson (a), esta dicotomía no es total y pueden rastrearse casos en los que lo castizo se mezcla con lo ilustrado, sobre todo durante el reinado de Carlos IV, momento en el que los preceptos ilustrados comienzan a difuminarse y el Siglo de las Luces está llegando a su fin.

<sup>146</sup> Anderson (a): 65.

<sup>147</sup> El payo suele presentarse como un emigrante que llega a la capital y, a diferencia del manolo o del majo, idealiza el nuevo espacio urbano, intentando, por medio de la imitación del petimetre, adaptarse a la modernidad y cosmopolitismo de Madrid. “Un intensificador, altamente eficaz, de la medición del payo en la contemplación y consideración de la ciudad radica en que él se disfraza, con lo que se exagera la sátira a la petimetría, al “imitarse” hiperbólicamente su ostentación, sus gestos, conversaciones, etc.” (Sala (b): 122)

Madrid.<sup>148</sup> Estas imágenes van a repetirse durante todo el siglo XIX, consolidando la imagen folclórica y creando un tópico urbano sobre el que trabajará Mesonero Romanos y que desembocará en los sainetes de Carlos Arniches. Uno de los personajes dieciochescos más característicos es el del majo, cuya construcción es inherente al espacio por el que transita: las periferias urbanas. Por tanto, se presentará como un personaje-tipo que transita los barrios bajos y los ambientes marginales y que desarrolla su vida y actividades en los espacios públicos, es decir, en la calle.

El majo representa una identidad cultural, la de los emigrantes procedentes de los barrios bajos de Madrid que pretenden asentarse en el centro en busca de un futuro mejor y que deben integrarse en un nuevo espacio urbano que choca con su propia identidad. A través del majo se puede observar la lucha de los valores tradicionales con la modernidad, así como de *lo local* frente a *lo extranjero*. Mediante estos juegos identitarios, de la Cruz representa las fuertes pulsiones existentes en el Madrid del siglo XVIII y tipifica, a través de los majos, un modelo de prototipo español a través del casticismo, es decir, de lo auténtico y lo popular.<sup>149</sup> A este respecto, cabe destacar la afirmación de Haidt sobre el asentamiento del majo como prototipo de españolidad. Su función dentro del sainete es mostrar al público su lucha por asentarse dentro del cosmopolitismo urbano y el desplazamiento que ha sufrido su grupo al llegar a la ciudad, lo que trae consigo inestabilidad, marginalidad y delincuencia para poder sobrevivir.

Junto al majo aparece otro personaje-tipo del ambiente madrileño: el manolo. La única diferencia entre ambos radica en el hecho de que el majo procede de los barrios suburbanos y lucha por asentarse en un nuevo espacio identitario, mientras que el manolo es el emigrante del campo que busca un futuro mejor en la ciudad. De esta forma, el majo y el manolo representan dos realidades con respecto a la clase trabajadora. Su diferencia radica en la procedencia de cada uno de ellos, ya que el majo es un personaje inherente al espacio urbano, mientras que el manolo procede del ámbito rural y busca insertarse en el urbano.

---

<sup>148</sup> Véase Cañas Murillo, Jesús; “La poética del sainete en Ramón de la Cruz: de personajes, su tratamiento y construcción”, *Ínsula*, 574 (1994), pp.17-19.

<sup>149</sup> Esta tesis sostenida por Haidt, junto con las afirmaciones de Anderson (a), me lleva a pensar, no solo en la influencia de lo castizo para la conformación del costumbrismo de Mesonero Romanos, sino también en la posibilidad de relacionar el majo con el pícaro. Ambos son dos emigrantes que proceden del campo y que luchan por adaptarse a un nuevo espacio urbano, además de los espacios y los ámbitos por los que se mueven: la periferia y la marginalidad.

A través de sainetes como *El deseo de seguidillas*,<sup>150</sup> de la Cruz presenta la vida diaria de la clase trabajadora y de los habitantes de los barrios marginales. Hace especial hincapié en el hecho de que es aquí, no en el centro y en los barrios de nueva construcción, donde se encuentra la esencia del pueblo madrileño, lo castizo y lo tradicional, a pesar de que sus gentes lucen despeinadas y hambrientas, una situación fruto de la inestabilidad laboral provocada por las industrias.<sup>151</sup> Como se puede observar en este sainete, la importancia de los barrios bajos en la vida madrileña trae consigo la creación de una identidad comunitaria, como consecuencia de los orígenes regionales similares de sus habitantes, y solidaria,<sup>152</sup> muy necesaria entre las clases bajas para poder adaptarse a la ciudad. Esto trae consigo la importancia del barrio y de la calle como elemento indispensable para la conformación de la imagen del nuevo espacio urbano. De hecho, la mayor parte de los textos de carácter popular se desarrollan en la calle y los majos presentados por de la Cruz se sienten orgullosos de vivir en las periferias y de estar continuamente transitando espacios públicos como la calle, como así se refleja en uno de sus sainetes más conocidos, el *Manolo*.<sup>153</sup>

El barrio, fundamentalmente Lavapiés, dará forma al comportamiento de manolos y majos. El majo aparecerá representado como el prototipo de hombre viril que salvaguarda el honor y la tradición nacional, frente al afeminamiento de los afrancesados, representados satíricamente a través de los petimetres y los payos. Esto trae consigo el desprecio total y absoluto hacia la clase media que intenta asimilar el moderno espíritu ilustrado. En palabras de Carmen Martín Gaité,

---

<sup>150</sup> Cruz: 113-135. Este sainete recoge la idea planteada por Anderson (a) en cuanto a lucha identitaria entre lo castizo y lo extranjerizante. Se desarrolla en la calle y supone un homenaje a la cultura española y a la música tradicional. Aparte de relacionar directamente lo castizo con lo auténtico, lo viril y el trabajo, plantea la cuestión de que las altas clases sociales, aparentemente embebidas por la cultura afrancesada, bajan a los barrios periféricos en busca de diversión y muestran su necesidad de imitar a los majos en sus ropas y modas. Esto significa que la esencia castiza se encuentra relegada a las periferias, el único espacio que preserva los valores populares.

<sup>151</sup> Como afirma Sala Valldaura no puede encontrarse una crítica social, más allá del ensalzamiento de los valores tradicionales por encima de la modernidad extranjerizante, ya que el propio género no da cabida a este tipo de interpretaciones. “Quien desee establecer la ideología de un entremesista o de un sainetero habrá, pues, de desbrozar mucho camino, limpiar los presupuestos del género, los dictados del público, la “frialdad” del oficio, etcétera. Podrá servirse de los “entremeses de figuras” si el autor que estudia los ha escrito; así lo hemos hecho con Ramón de la Cruz, pero el panorama ideológico será siempre muy reducido: se limitará a la crítica más o menos tópica de las costumbres [...]” (Sala (a): 158)

<sup>152</sup> Esta identidad comunitaria choca con la individualidad del centro. Se encontrarán manifestaciones de ella como una característica fundamental de los barrios periféricos en la narrativa contemporánea hasta los años 90, caso de *Manolito Gafotas*. Sin embargo, con la llegada del siglo XXI, la desaparición de los espacios exteriores llegará incluso a las periferias como se observa en *La trabajadora* de Elvira Navarro.

<sup>153</sup> *Introducción a la tragedia ridícula de Manolo y Manolo. Tragedia para reír o sainete para llorar* (Cruz: 135-165)

Los hombres de los barrios bajos, como revancha a su miseria, se atrincheraron en aquella xenofobia y acentuaron su desprecio hacia los petimetres ricos. Se consideraban superiores a ellos, y llegaron a creerse depositarios y genuinos representantes del espíritu castellano en sus más puras esencias. Despreciaban a la clase media [...], que era la principal culpable de la degeneración caricaturesca de las nuevas modas.<sup>154</sup>

En este sentido, cabe destacar los finales moralizadores de los sainetes de Ramón de la Cruz, puesto que el mensaje transmitido es el rechazo de la identidad extranjera, en favor del valor de la nacional. Así, el barrio representa no solo una división identitaria centro (cosmopolita y extranjero)/periferia (nacional y tradicional), sino también la división del espacio urbano conforme a los niveles de riqueza económica de quien lo habita. El teatro popular, por los motivos anteriormente mencionados, focaliza sobre barrios periféricos como Lavapiés y gesta en ellos a los majos, unos personajes que se mueven constantemente entre el centro y la periferia a la vez que, por su condición de marginados y excluidos sociales, no se someten a ningún tipo de ley o autoridad. De esta forma, el barrio adquiere una enorme carga identitaria relacionada directamente con lo nacional y, como afirma Sala (a), de la Cruz acerca el género al contexto histórico-social y asienta las bases del costumbrismo decimonónico, representando a través del casticismo idealizado la tradición nacional.

---

<sup>154</sup> En Sala (a): 168.

## CAPÍTULO 7: SINAPIA: LA TIERRA AUSTRAL COMO MODELO DE PERFECCIÓN URBANA

### 7.1. SINAPIA. UNA UTOPIÍA EN LA TIERRA AUSTRAL

Durante el siglo XVII, hubo muy pocas manifestaciones utópicas en la narrativa española. En el XVIII, se desarrollan con más fuerza tras la traducción, nuevamente, de la obra de Moro y la difusión de las utopías extranjeras. Las más importantes son *Las aventuras de Juan Luis* de Diego Ventura Rexón, el *Eusebio* de Montegón y la *Eudamonopeia* de Traggia.<sup>155</sup> Junto a ellas, a pesar de la controversia para su datación, aparecen *Sinapia* y el *Tratado sobre la Monarquía Columbina*, las dos utopías más destacadas y seguidoras de las pautas establecidas por Moro, Bacon y Campanella. Sin embargo, no surgen con la fuerza con la que se desarrollan en Francia. La mayoría de las utopías hispanas forman capítulos de obras más extensas o se publicaron en periódicos del momento a modo de discurso o proyecto de reforma política-social.<sup>156</sup> Por ello, nos centraremos en *Sinapia*,<sup>157</sup> el resultado del modelo utópico en transformación que se encuentra en la Barataria cervantina. A pesar de la controversia en cuanto a su datación, vamos a entenderla como una utopía del siglo XVIII basándonos en los modelos urbanos que presenta.

*Sinapia* es el primer texto utópico descubierto en la narrativa española. De todas las utopías hispanas, es el más estudiado y sobre el que más polémica se ha generado en torno a la fecha de composición y autoría. Simultáneamente, se publican dos ediciones críticas: la de Stelio Cro (1975, Canadá) y la de Miguel Avilés Fernández (1976, España). En la primera, se sostiene que fue escrita a finales del siglo XVII por un novator y que refleja la transición entre el humanismo cristiano de influencia erasmista y la renovación ideológica del siglo XVIII,<sup>158</sup> basándose en la grafía de este texto y de otro manuscrito también descubierto en la biblioteca del conde de Campomanes: el *Discurso de la educación*. Esta tesis ha sido también defendida por

---

<sup>155</sup> Para el estudio de la obra de Traggia véase Pozo Andrés, María del Mar; “Pensamiento pedagógico de un ilustrado español desconocido: Joaquín Traggia”, *Revista Española de Pedagogía*, XLII, 166 (1984), pp.589-604.

<sup>156</sup> Cf Martínez García, José Carlos; “Un catálogo de utopías de la Ilustración española”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 14 (2006), pp.257-269.

<sup>157</sup> Las referencias a la obra de *Sinapia* proceden de la edición de Miguel Avilés Fernández.

<sup>158</sup> Véase Cro, Stelio; “El mito de la ciudad ideal en España: Sinapia”, *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, Toronto, University of Toronto, 1980, pp.192-194.



François López<sup>159</sup> quien además se aventura a afirmar que su autor fue Manuel Martín, deán de Alicante, y sustenta su planteamiento en la semejanza de las descripciones de Sinapia con las tierras valencianas y en la utilización de dos palabras de raíz catalana: “parruqueres” y “botellers”.

Por el contrario, Miguel Avilés Fernández<sup>160</sup> afirma que la obra debe enmarcarse en el contexto de la Ilustración, concretamente en el último tercio del siglo XVIII, puesto que tanto el estilo literario del autor como sus afinidades ideológicas, religiosas y políticas entroncan con ideologías defendidas por Olavide y Campomanes. En el prólogo de su edición crítica, lanza la hipótesis de que incluso su autor puede ser Campomanes ya que existen numerosas similitudes y afinidades entre otros escritos de este y la ideología de la región sinapiense, además de haberse encontrado el manuscrito en la biblioteca del conde.

Independientemente de quién sea su autor y del momento en el que fue gestada, lo importante del hallazgo es que *Sinapia* nos permite profundizar en el conocimiento de la utopía española y ver por qué es diferente al resto de utopías canónicas. Esto nos lleva a afirmar la hipótesis planteada anteriormente: en España sí se dio un movimiento utópico, en menor medida que en Francia o Inglaterra, y se caracteriza por la primacía del contenido social. Por otro lado, su redacción coincide con un momento en el que se cree en la existencia de un continente lejano, la tierra austral, y los utopistas comienzan a dar una ubicación espacial precisa y fácilmente identificable con este territorio.

## 7.2. LA TIERRA AUSTRAL COMO ESPACIO UTÓPICO

La ciudad ideal enclavada en países lejanos y exóticos es el marco perfecto para el desarrollo de la utopía social, pues a través de la ficción se modifica el espacio real y se da pie a la formulación de uno nuevo en el que proyectar y describir nuevas estructuras sociales que conformen la propia utopía. Se presenta entonces como una crítica implícita del presente que busca cambiar la realidad. A partir, sobre todo del siglo XVIII, las narraciones utópicas se presentarán bajo la forma de relatos de aventuras o de viajes que critican las desigualdades sociales y los privilegios de las altas clases sociales, a la vez que proponen una organización territorial. En el caso de

---

<sup>159</sup> Véase López, François; “Una utopía en busca de autor: Sinapia. Historia de una equivocación. Indicios para un acierto”, Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante, 2 (1982), pp.211-221.

<sup>160</sup> Véase el estudio crítico a la edición de *Sinapia* (op.cit.)

*Sinapia*, se presenta toda una nación en la tierra Austral, uno de los espacios utópicos más admirados hasta principios del siglo XIX.

Las utopías de los Siglos de Oro, por ejemplo, *Utopía*, únicamente describen el gobierno de una ciudad ideal, mientras que en este caso, se propone una nueva organización territorial y la forma en la que esta ha de ser gobernada. Así mismo, *Sinapia* supone una novedad en cuanto al espacio elegido, pues además de introducir la tierra austral, deja de lado la imagen de ciudad ideal circunscrita a la de la isla perdida y lejana que veíamos en el caso de *Somnium* y traslada el ideal de una comunidad pequeña como se observa en Barataria a un país entero.<sup>161</sup> Rompe con la estructura administrativa y geográfica de una nación y propone una división territorial geométrica de idéntica superficie e importancia jerárquica. Su autor es capaz de definir y delimitar sus fronteras así como de proponer un sistema de defensa en caso de invasión. La idea que remarca es que la mejor organización es la de la estructura socio-espacial colectiva y el fomento de la conciencia de comunidad por encima de la individualidad de sus habitantes.

### 7.3. LA CONSTRUCCIÓN DE UNA FICCIÓN. DIFERENCIAS Y SIMILITUDES CON OTRAS UTOPIÁS

El anónimo autor de *Sinapia*, al contrario que el resto de utopistas que construyen sus ficciones a partir del diálogo entre un viajero y el anfitrión,<sup>162</sup> afirma que la obra es una simple traducción de unos legajos que versan sobre un país cercano a la tierra austral donde sus habitantes son felices. Este recurso de otorgar la obra a Abel Tasmán, el descubridor de Tasmania y de Nueva Zelanda, junto con las referencias a otros viajeros que desde el siglo XVI realizaron expediciones australes, se

---

<sup>161</sup> Miguel Avilés interpreta esta circunstancia basándose en la finalidad que pretendía su autor: la creación de un doble perfecto de Hispania. Sin embargo, la datación de la obra, independientemente de si se sigue el planteamiento de Cro o el del propio Avilés, coincide con la irrupción en Europa de la península austral como sustitución de la isla y con la relación utopía-libros de viajes. Véase *Les aventures de Jacques Sadeur dans la découverte de la Terre Australe* (1676) de Gabriel Foigny, *Histoire des Séverambes* (1679) de Denis Veiras, *Voyages curieux d'un Philadelphie* (1755), Anónima, *Découvertes dans la mer du Sud* (1793), Anónima o la también anónima *Voyage de Robertson dans les Terres australes* (1766), una supuesta traducción de un manuscrito inglés cuyo protagonista se había embarcado en una nave de Francis Drake (Referencias tomadas del estudio de crítico de Miguel Avilés op.cit.)

<sup>162</sup> Esta estructura narrativa en forma de diálogo se encuentra en *Utopía* de Tomás Moro en la que el viajero Rafael Hitlodeo describe la ciudad de Utopía al propio Tomás Moro o en *La ciudad del Sol* de Campanella, donde el Almirante cuenta su aventura en la perfecta ciudad al Gran Maestro de los Hospitalarios.

utiliza con la finalidad de rebajar la ficción del relato y dotarlo de mayor veracidad y verosimilitud para evitar que su manuscrito sea recibido como una novela, como él mismo reconoce. Sin embargo, con el mito de la tierra austral, entendido como un universo misterioso y lejano, se está intensificando la ficción ante lo que *a priori* roza con el tratado filosófico o político. El hecho de que nombre navegantes que trataron de localizar esta tierra y que aparecen mencionados en los mapas hace que se entronque esta obra con los libros de viajes del periodo ilustrado.<sup>163</sup>

Grande ha sido la curiosidad que hasta ahora han tenido los aficionados a las letras de saber los secretos de la Tierra Austral, los cuales, aunque se ha procurado descubrir por medio de las navegaciones de nuestro Álvaro de Mendaña y Pedro Fernández de Quirós y después por las de los holandeses Pedro de Nuits, Van Diemens, Jacobo Carpinterio y, en nuestros días, Abel Tasman, poco más se ha conseguido que saber que en aquella parte del mundo se contienen vastas regiones, a quien han dado varios nombres, y que son habitadas, pero de sus particularidades observan un profundo silencio. No sé cómo me vinieron a las manos algunos apuntamientos que Abel Tasman había hecho en su viaje, traducidos, por algún curioso, de holandés en francés, en que se da noticia de cierta república [...]. Determinéme, pues, a traducirla, a riesgo de que pase por novela [...] Finalmente, verdadera o verosímil, es muy digna de alabanza esta república [...].<sup>164</sup>

El propio nombre “Sinapia” ha sido interpretado por Miguel Avilés y Stelio Cro como un anagrama de “Hispania”, de la misma forma que otros topónimos tienen su correlato con los de la península como “Bireia” que se refiere a “Iberia” o los vecinos de Sinapia que son los “Lagos” y los “Merganos” cuyo correlato sería “Galos” y “Germanos”, lo que supone otro procedimiento literario para la creación de un ideal paralelo a la realidad social del momento de su gestación. A pesar de las similitudes con la toponimia y la situación de la península de Sinapia, el autor cierra el libro con la siguiente afirmación: “Finalmente se observa que, así en el sitio como en todo lo demás, es esta península perfectísimo antípode de nuestra Hispania” (Anónimo (a): 134). Esta referencia no solo debe entenderse en un sentido espacial, sino también en cuanto a la forma de gobierno y a las costumbres de sus habitantes se refiere. Todos los

---

<sup>163</sup> A este respecto véase el estudio de Pedro Álvarez de Miranda “Sobre utopías y viajes imaginarios en el siglo XVIII español” donde afirma y constata que las obras españolas de carácter utópico de este periodo son muy reducidas y su característica común es que en su mayoría son libros de viajes o relatos morales (en Martínez García, José Carlos, op.cit.).

<sup>164</sup> Anónimo (a): 69-70.

aspectos vitales, tanto gubernativos como sociales, se describen por contraposición a los habitantes hispanos.

El fomento de la vida comunitaria, la ausencia de propiedad privada, la igualdad, la moderación y el interés en el progreso de la nación son rasgos que entroncan directamente con la corriente utópica. En *Sinapia*, igual que en las obras de Moro, Bacon o Campanella, hay una crítica a la sociedad envuelta bajo la forma de una ciudad ideal, así como una justificación ideológica de los intentos por transformar la realidad existente en busca de garantizar el bien común. De ahí que se fomente la abundante y disciplinada mano de obra y la estricta funcionalidad de todos los poderes del estado para garantizar el bienestar económico que permitirá a los ciudadanos disfrutar del ocio.

En *Sinapia*, el estado se orienta a contribuir al desarrollo material y espiritual de la ciudad: la ciencia, los inventos y el conocimiento, mientras que en *Utopía*, Moro se centra en un mercantilismo primitivo. Los habitantes de *Utopía* crean, a partir de la autarquía económica, una forma de imperialismo autosuficiente, mientras que los sinapienses carecen de esa ideología imperialista y expansionista. *Sinapia* aprende del exterior, introduciendo en su comunidad cuantos avances sean necesarios para fomentar el progreso y proporcionar bienestar, mientras que *Utopía* enseña a sus vecinos cómo alcanzar el estado de bienestar. En este sentido, entendemos que la definición que hace Stelio Cro de *Sinapia* con respecto al resto de utopías es la más acertada:

La *Sinapia* puede considerarse un *fruto tardío*, dentro de las utopías clásicas, que refleja una nueva concepción de la vida, dependiente de la revolución filosófica y religiosa que tuvo lugar durante el Renacimiento. Debido a esto, la concepción personificada por San Agustín y la Edad Media fue substituida gradualmente por una visión más moderada. Se creyó que fuera posible vivir una vida feliz y justa, de acuerdo con las leyes más democráticas.<sup>165</sup>

---

<sup>165</sup> Cro (b): 122.

## 7.4. LA REPÚBLICA DE SINAPIA

Sinapia constituye un modelo de sociedad ideal en la que tanto el gobierno como la iglesia se esfuerzan para que todos los habitantes sean felices, pero siempre dentro de un orden reglamentado y racional, regido en torno al racionalismo de Descartes. El texto se organiza en 33 apartados que se pueden agrupar en cinco bloques y que nos permitirán conocer pormenorizadamente la organización de un estado perfecto desde sus orígenes hasta la geografía de su asentamiento, la religión y la organización política, administrativa y social.<sup>166</sup> La obra finaliza con una valoración sobre los esclavos y el enclave tan singular de la tierra austral.

Esta imaginaria tierra debe entenderse como la exposición de un proyecto de nación ideal. En ella vive una comunidad perfecta, igualitaria y cuya religión se centra únicamente en el culto a Dios. Sus ideales de vida son, además de la igualdad, la moderación y el trabajo,<sup>167</sup> entendido como una necesidad y una fuente de dignidad para el ciudadano. Por el contrario, en España se vive en total desigualdad y los gobiernos únicamente están atentos a satisfacer las pasiones y los vicios de un grupo determinado, en detrimento de la comunidad. A este respecto cabe destacar el hecho de que su autor ha sido consciente del enfrentamiento entre nobles y plebeyos que se estaba llevando a cabo en el momento de su gestación, indispensable según la teoría de Mannheim para que se dé la utopía. Su anónimo autor entiende que el problema radica en la soberbia y en la ambición de una clase que oprime a los plebeyos:

Finalmente, el fin de este gobierno no es dilatar su dominio, enriquecer sus súbditos ni extender su fama, sino hacerlos vivir en este mundo justa, templada y devotamente, para hacerlos felices en el otro. [...] Todo lo cual se puede conseguir en una nación sencilla, que carece de las maliciosas máximas de la política interesada, de la soberbia que engendra la nobleza hereditaria, de la desigualdad de ricos y pobres y que ignora la artificiosa variedad de regalos y comodidades que ha inventado la poltronería y que no está envilecida con la acostumbrada sujeción y está hecha al trabajo y a la necesidad.<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> Véase Fraile, Pedro; “Razón, estado, ciudad y territorio: de Sinapia a Valentín Foronda”, *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, XVI, 418 (2012), <https://repositori.udl.cat/handle/10459.1/49227>

<sup>167</sup> Ningún sinapiense puede permanecer inactivo, salvo por enfermedad u otra causa que le impida realizar sus actividades, siempre y cuando haya un conocimiento previo y una autorización por parte de un superior.

<sup>168</sup> Anónimo (a): 134.

Uno de los elementos indispensables para Sinapia es la paz que se intenta preservar por todos los medios con leyes, con el ejército y con usos militares para protegerse de los ataques extraños. Si existe algún conflicto con el exterior, siempre adoptan un papel defensivo y nunca ofensivo. Fortifican las fronteras y no se ensañan con los enemigos, evitando en lo posible luchas sangrientas. La base económica tiene su punto fuerte en el trabajo de la familia, regulado por la estricta obediencia de hijos a padres, de menores a mayores y de esclavos a ciudadanos libres. La normativa<sup>169</sup> que rige la ciudad es tan estricta que regula incluso los horarios de oraciones, comidas, diversiones, vestuario, épocas de celebración de matrimonios y bautismos,...<sup>170</sup> El ocio siempre tiene un fin didáctico. No existen ni burdeles, ni tabernas, ni zonas de juegos o apuestas, considerados como espacios generadores de conflictos.

La dicotomía campo/ciudad, analizada a través del tópico del *menosprecio de corte, alabanza de aldea*, se rompe en cuanto a sus habitantes y trabajos se refiere. Tanto la agricultura como las manufacturas generadas en los espacios urbanos son consideradas igualmente necesarias e importantes para la comunidad. Así, los habitantes del casco urbano se intercambian periódicamente con los del espacio rural y viceversa, para que se alternen las tareas y se posea conocimiento tanto de la industria como del sector primario, tal y como afirma el autor en el siguiente fragmento:

La ocupación perpetua de los que moran en los territorios de las villas es la labranza y crianza; la de los que viven en barrios, son las artes necesarias a la vida humana y la de las mujeres es la fábrica de todo lo comestible, hilados y tejidos. Para que todos se ocupen igualmente, y aprendan la agricultura, se saca la mitad de las familias de las ciudades, cada dos años, y se reparten por las villas, de adonde pasan otras tantas familias a morar en las ciudades y cada año va la mitad de las familias de las villas a morar en los territorios y de estas vuelven otras tantas familias a morar en las villas. Con lo cual, se logra que todos se conozcan, que todos se ejerciten en las artes necesarias, que todos gocen de las comodidades y padezcan igualmente las incomodidades de la vida

---

<sup>169</sup> A este respecto cabe destacar la interpretación que Fernando Savater hizo de la misma: Sinapia busca la felicidad a través del orden, las normas y el control exhaustivo de horarios por contraposición al caos y a la confusión de las estructuras de finales del Barroco, concluyendo con la idea de metrópolis totalitaria donde todos los hombres, sus relaciones y sus acciones están definidos por la razón impersonal, la distancia y la frialdad, tal y como refleja en su adaptación teatral *Vente a Sinapia*.

<sup>170</sup> Frente a otras utopías, *Sinapia* relata detalladamente la vida interior de la comunidad. En el caso español, existe una utopía del siglo XVIII que precisa algunas pautas de comportamiento en ciertos espacios. Véase *Aventuras de Juan Luis. Historia divertida que puede ser útil* de Diego Ventura Rexón de Silva y Lucas.

de la ciudad y de la aldea y, finalmente, que no tengan asimiento a las habitaciones.<sup>171</sup>

Los magistrados e incluso el príncipe también realizan trabajos manuales, puesto que forman parte de la comunidad y por ello, deben implicarse y dar ejemplo al resto de ciudadanos. El trabajo nunca superará la jornada de seis horas diarias. Esto se debe a la educación y a los valores inculcados para que se respete la actividad laboral y el trabajador se esfuerce al máximo durante la jornada, así como a la supresión de fiestas que únicamente fomentan la holgazanería y la ociosidad. Esto no implica la supresión total de las celebraciones que el autor divide en tres y cuya finalidad es el fomento de la unidad y de la convivencia de la comunidad.

La justicia sinapiense es simple, puesto que los pleitos se reducen al no existir propiedad privada, ni monedas o riquezas individuales. Se premia a quien trabaja por el bien comunitario y se castiga a quien desobedezca las leyes. De los procesos judiciales se ha excluido el tormento. Para los delitos menores hay pena de cárcel y azotes, mientras que la esclavitud o el destierro quedan reservados para los delitos mayores. El libro de las leyes ha sido redactado por los tres fundadores de la nación (Sinap, el obispo Joseph Codabend y Si-Ang) y sus leyes son breves y claras para evitar que los culpables puedan realizar alegaciones al tribunal o que este tenga dudas a la hora de interpretarlas. En este caso, será el senado quien dicte la sentencia. Siempre que se implante una nueva ley, es necesario suprimir otra para evitar que aumente desproporcionadamente la legislación. Los ciudadanos ejemplares son premiados por la comunidad, pero ellos nunca deben reclamar el premio, sino que la propia comunidad es quien reclama a instancias superiores que se premie una conducta ejemplar mediante el levantamiento de una estatua o la entrega de una condecoración.

La educación, al igual que en el modelo de Platón, es el pilar de la sociedad. Se dirige al aprendizaje de habilidades y a la formación de opiniones. Esta corresponde a los padres de familia y aquella a las instituciones educativas.<sup>172</sup> Todos los niños y niñas deben formarse obligatoriamente en las escuelas desde los 5 hasta los 15 años y quienes destaquen son enviados a los seminarios eclesiásticos, militares y científicos en la Academia y posteriormente ocuparán puestos como profesores de artes y

---

<sup>171</sup> Anónimo (a): 122.

<sup>172</sup> Para un estudio pormenorizado sobre el sistema educativo y cultural que promulga *Sinapia* en relación con la fundación de Academias durante la Ilustración véase García López, David; "Las artes en Sinapia. Reflexiones sobre una utopía española", *Anales de Historia del Arte*, 8 (1998), pp.309-319.

ciencias. Consta de dos etapas: la instrucción y el aprendizaje de una profesión útil para mantener el bienestar de la comunidad. La autoridad con que debe aplicarse al niño la formación supone una diferencia con el resto de utopías. Se le considera un ser inferior al adulto por su debilidad física y su poco conocimiento. La educación debe perseguir, precisamente, corregir estas debilidades y fomentar la formación física, intelectual y espiritual del ciudadano para que, a partir de la experiencia y del conocimiento, pueda sobrevivir ante situaciones adversas, como se puede observar en el siguiente fragmento:

Como de la educación pende el tener buenos ciudadanos y de estos la conservación y bien de la república, ponen en ello particular cuidado, siendo esto en lo que principalmente atienden los padres de barrio. Dividen la educación en dos partes, la una que dirige las opiniones de que nacen las buenas costumbres y la otra que enseña habilidades. La primera es toda de los padres de familias; la segunda, también es de los maestros de las escuelas y seminarios. [...] Con esto y con hacerlos ejercitar, en lo que se ofrece, actos de estas virtudes con reflexión y notar, con la misma, los actos que ocurren de los vicios contrarios, forman bastantemente sus ánimos sencillos a estimar las unas y a aborrecer los otros. Y por este medio, a amar las leyes tan conformes a aquellas y tan contrarias a estos, que es lo que hace un buen republicano.<sup>173</sup>

La economía tiende a la autosuficiencia, pudiendo definirse como una autarquía. En este sentido, se impide que penetre en la república todo cuando pueda ser dañino para ella, concretamente todo aquello que provenga del extranjero. Únicamente se importan medicinas e inventos que permitan el desarrollo de la comunidad. Sin embargo, sí se fomenta la exportación de materiales preciosos y de los frutos y manufacturas sobrantes que son poco apreciados en la península. De esta forma, se costean las mercancías y se compra información para mantener la paz en caso de que esta peligre. La ciencia y el progreso se desarrollan conforme al método cartesiano y están subordinados al bien común. El estudio de las ciencias se lleva a cabo durante el tiempo libre restante de las otras obligaciones comunitarias (trabajo o deberes comunitarios y militares). Tanto el modelo educativo planteado, como la difusión de los proyectos científicos están en estrecha relación con *La nueva Atlántida* de Francis Bacon.

---

<sup>173</sup> Anónimo (a): 117-118.



Por último, la iglesia y la religión de Sinapia son la cristiana, pero no presenta la estructura católica tradicional, sino que se acerca al erasmismo y a la planteada por Moro en *Utopía*, puesto que la *Biblia* que ellos manejan es una traducción directa del hebreo y del griego. Refleja, en comparación con la iglesia de la España del momento de su gestación, un modelo más democrático, a pesar de alejarse de Moro en cuanto a la diversidad religiosa se refiere. Moro acepta la convivencia de distintos credos, mientras que en Sinapia únicamente puede practicarse la religión católica, pues la diversidad puede suponer un peligro para la paz. Ambos proyectos coinciden en la eliminación de toda clase de supersticiones y de hipocresías. Con respecto a otras utopías, en *Sinapia* destaca el poderoso influjo de la religión sobre la conciencia de los ciudadanos con un fin unificador.

## **7.5. ORGANIZACIÓN TERRITORIAL DE SINAPIA**

El territorio está dividido en nueve cuadrados iguales que se corresponden con las nueve provincias en que se divide Sinapia. Cada una de ellas se divide en 49 ciudades y cada una, en otras 49 villas. Rompe de esta forma con la circularidad propia de las utopías clásicas, reservando el círculo para los templos. Todos los edificios, casas, templos, almacenes,...son uniformes. La base de la comunidad es la familia y la unidad de diez familias conforma un barrio. En este sentido, se retoma la dicotomía campo/ciudad, pues distingue barrios urbanos y rurales. En cuanto al espacio urbano se refiere, el núcleo más pequeño es la villa.

Cada villa tiene ocho núcleos o barrios dispuestos con unidad y armonía en conjunto con los edificios de la comunidad, mientras que el terreno rural se divide en cuatro cuarteles en los que las familias viven dispersas. El padre de familia de estas depende directamente del de la ciudad. Esta diferencia se plantea en cuanto al orden estricto de distribución física urbana frente a la dispersión rural y la supremacía del espacio urbano con respecto al rural. Dentro del espacio urbano, existen una jerarquía y un organigrama similares a los de Hispania, ya que por encima de la ciudad se encuentra la metrópolis o capital de la nación que es donde vive el príncipe. Resulta

novedoso el planteamiento que realiza su autor con respecto al trazado, explicando las diferencias entre unas zonas y otras:<sup>174</sup>

Divídese toda la península en nueve cuadrados, de a cuarenta y nueve leguas sinapienses por lado, que son otras tantas provincias, a quien llaman Sá, que quiere decir morada, como Pa-Sá (morada de paz), Ay-Sá (morada preciosa), etc. Estas divisiones (y las demás que diremos) se hacen con una fosa o canal de bastante anchura y profundidad, (con agua adonde el sitio lo permite), plantado por ambas orillas de doble carrera de altísimos árboles y en las esquinas del cuadrado que limita las provincias y en ambos lados del camino real que va de una metrópoli a otra, a la entrada de las provincias han erigido bellas pirámides de piedra o de ladrillo, así para señal como para adorno. Cada provincia se vuelve a dividir en cuarenta y nueve cuadrados, de a siete leguas de lado, que forman los partidos de las ciudades que componen la provincia y estas divisiones son hechas con fosas o canales algo más estrechos que los que dividen las provincias, pero adornadas con carreras de árboles y pirámides como las referidas.<sup>175</sup>

Cada núcleo urbano se define en función del número de habitantes y de dotaciones y equipamientos. Así mismo, marca límites entre las ciudades para evitar su crecimiento desmesurado, mediante el uso de arboledas o pirámides de ladrillo en los puntos de encuentro.<sup>176</sup> También fija un número máximo de habitantes en el barrio, en la villa, en la ciudad y en la metrópolis y concreta que una ciudad nunca podrá exceder de las 1200 familias y cada una de ellas contará con un máximo de 12 miembros. Sin embargo, la relación entre las villas y los barrios es confusa. Lo más destacado del texto es la idea de subdivisión y organización racional basada en el orden radical y exponiendo con total claridad los condicionamientos físicos o históricos que le permiten agrupar los distintos núcleos en zonas urbanas o rurales:

---

<sup>174</sup> Las utopías de los Siglos de Oro únicamente describen cómo es el gobierno de una ciudad ideal, mientras que *Sinapia* propone una nueva organización territorial y la forma en la que esta ha de ser gobernada.

<sup>175</sup> *Sinapia*: 80-81.

<sup>176</sup> Esta forma de urbanización es típica de mediados del XVIII. En Francia se denominó *le devoir d'embellir* y en España se llevó a cabo con la finalidad de sustituir los muros de defensa por paseos de arboledas, tal y como se hizo en el Paseo del Prado (Madrid), en las Ramblas (Barcelona) o en el Paseo del Espolón (Burgos). Otra técnica consistió en situar obeliscos cuya función era marcar los límites urbanos para evitar su extensión y crecimiento desmesurados, como se observa en el trazado de Luis Paret en el enlace entre Vitoria y Bilbao.

Las ciudades son poblaciones cuadradas con su muralla y su foso, compuestas de barrios, al modo que las villas; divididas en parroquias y en cada una su templo y, en medio, el mayor, con las viviendas de los eclesiásticos alrededor y sus cuatro casas del común de la ciudad. No puede exceder el número de las familias 1200, fuera de los magistrados de parroquias y ciudad, estudiantes y esclavos públicos.<sup>177</sup>

La ciudad situada en el centro de cada provincia cumple las funciones de capital provinciana y en ella están los magistrados, los obispos y la catedral. Siguiendo la ordenación jerárquica que plantea, la Corte se situará en la metrópolis central de la península y cumplirá las funciones de capital de la nación. Presenta, a través de las estructuras urbanas, el modelo de comunidad ideal partiendo desde la base social: la familia y llegando a la instancia más alta del estado: el príncipe.<sup>178</sup> Esta organización urbana es coherente con la comunidad ideal que pretende alcanzar, basada en la convivencia comunitaria pacífica, en la comunidad de bienes y en la igualdad de sus miembros. En este sentido, *Sinapia* constituye un ejemplo de utopía social en el que la organización territorial y la política están estrechamente relacionadas con la finalidad de conseguir una comunidad disciplinada, trabajadora y homogénea, un planteamiento similar al que vamos a encontrar a finales del XIX.

---

<sup>177</sup> Anónimo (a): 84.

<sup>178</sup> “La Metrópoli es la ciudad que ocupa el centro de la provincia. Solo se diferencia de las otras en tener obispo y magistrados provinciales en casa del común de la provincia, con la Iglesia catedral en medio, estudio y seminarios.”, Anónimo (a): 85.

## CAPÍTULO 8: DEL CAMPO A LA CIUDAD: BARBARIE Y CIVILIZACIÓN. LAS NOVELAS DE *LOS PAZOS* Y EL ESPACIO COMO FACTOR DETERMINISTA

A lo largo de este capítulo, se analizará el espacio de ambas obras desde el punto de vista naturalista<sup>179</sup> y de la adaptación de los personajes al medio: Pedro Moscoso a la ciudad y Julián, Nucha y Gabriel a la naturaleza, tomando como punto de partida la dicotomía: civilización/barbarie, reflejada en el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento. Pese a la controversia interpretativa a la hora de entender ambos textos como una sola novela o como dos totalmente diferentes, hemos optado por seguir las tesis de Marina Mayoral,<sup>180</sup> entre otros, y considerar ambas como una sola trama que se inserta en el mismo espacio: el pazo de Ulloa.<sup>181</sup>

### 8.1. CIVILIZACIÓN/BARBARIE EN *FACUNDO* DE DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO. (¿Posible antecedente de *Los pazos*?)

No he encontrado ninguna referencia bibliográfica, ni ningún estudio comparativo donde se haya dado esta posibilidad. Sin embargo, los conceptos de civilización y barbarie en ambos autores aparecen presentados de forma semejante. Cronológicamente, sería coherente pensar que doña Emilia conocía la obra de Sarmiento, ya que el *Facundo* se publicó en 1845 y las novelas de los pazos en 1886 y 1887. Para Sarmiento, la realidad histórica se centra en el binomio *civilización/barbarie*. Esta dicotomía permitía al autor nombrar una realidad, pero con alguna que otra controversia, ya que la tipología podía llegar a cruzarse en algún momento. Sarmiento supo comprender que esta fórmula resultaba paradigmática e

---

<sup>179</sup> El concepto “Naturalismo” ha generado una enorme controversia a la hora de aplicarlo al caso español. Hemos optado por entender el naturalismo de doña Emilia como una reformulación de la obra de Zola, es decir, como una mezcla de elementos del realismo español, de la moral católica y de caracteres naturalistas, como la animalización de los personajes de los pazos. De ahí que la escritora entre en contradicciones y conflictos que impiden aplicar este concepto de una forma totalizadora. El propio Zola reconoció que Pardo Bazán hacía uso de sus técnicas y que se podían apreciar personajes y tramas naturalistas en su obra, pero siempre volcadas hacia la moral católica, es decir, un Naturalismo Católico como afirmó Savine o un Naturalismo Espiritualista como reflejó Galdós en *Fortunata y Jacinta*. Cf Bravo-Villasante: 73ss y Kronik: 173-174.

<sup>180</sup> Véase el estudio crítico a la novela de *Los pazos de Ulloa* (op.cit.) y VV.AA. (b); *Estudios sobre “Los Pazos de Ulloa”* (Coord. Marina Mayoral), Madrid, Cátedra y Ministerio de Cultura, 1989.

<sup>181</sup> La imagen de la naturaleza en la que se enmarcan los pazos ya estaba presente en *El cisne de Vilamorta* y en *Bucólica*, pero será en las novelas de *Los pazos* donde doña Emilia desarrolle un espacio más complejo y con más entidad en la trama.

insuficiente para nombrar una realidad tan compleja como correspondía a este período de la historia de Argentina. Tomó esta tipología de la literatura de viajes por el Río de la Plata y de tratadistas de economía política como Humboldt o Fernimore Cooper, entre otros, para explicar la historia argentina.

La obra de Sarmiento se puede dividir en tres partes: en la primera, se realiza un análisis de la geografía, del hombre y de las tensiones sociales, finalizando con un análisis de la Revolución de 1810 para explicar la anarquía posterior. En la segunda, se profundiza en la biografía de Facundo, personaje que encarna la barbarie y el instinto del campo que aniquila el orden de las ciudades. A su vez, Facundo será sustituido por otro caudillo bárbaro: Rosas. La tercera parte se reserva para un ataque directo a Rosas y para explicar las propuestas de Sarmiento relativas a la reconstrucción del país. La idea sobre la que se sustenta el *Facundo* es la de explicar los interminables conflictos políticos como un enfrentamiento entre la burguesía progresista y el feudalismo rural, es decir, entre la civilización de las ciudades y la barbarie del campo.<sup>182</sup> En el caso de *Los pazos de Ulloa*,<sup>183</sup> doña Emilia presenta la decadencia de la nobleza rural gallega simbolizada en la familia Moscoso. La burguesía progresista estaría representada por Julián y la familia Pardo de la Lage, concretamente Nucha y Gabriel, que entran en conflicto con Pedro Moscoso y los habitantes del pazo.

El personaje de Facundo podría asimilarse con el de Primitivo, el mayoral del marqués, y, en cierto modo, con el del propio Pedro Moscoso. En ambos casos, nos encontramos con personificaciones que juegan un papel similar en un espacio parecido. Facundo es un caudillo que actúa de forma análoga a Primitivo, el verdadero tirano de los pazos que, pese a situarse en un segundo plano, su presencia impregna toda la obra. Facundo Quiroga es el resultado del medio (pampa) y de sus costumbres (gaucho). Por ello, la primera parte de la obra se centra en un análisis del medio, del espacio sobre el que va a desarrollarse el ensayo para en la segunda analizar la figura del héroe, de manera que la primera ya está implícita en la segunda, pues la pampa es un espacio inherente al gaucho. Un esquema semejante es el que utiliza doña Emilia. La llegada de Julián y la descripción minuciosa, tanto del camino como del pazo y de

---

<sup>182</sup> Véase Fernández, Teodosio; “Entre la barbarie y la civilización: el ensayo del siglo XIX”, *Historia de la literatura hispanoamericana* (Ed. Teodosio Fernández, Selena Millares y Eduardo Becerra), Madrid, Universitas, 1995, pp.61-83.

<sup>183</sup> Las referencias tomadas de la novela de *Los pazos de Ulloa* se ha realizado a partir de la edición crítica de Marina Mayoral.

sus habitantes, suponen la antesala del carácter de Pedro Moscoso, ya que la agreste naturaleza gallega es inherente al carácter violento y primitivo de su protagonista.

La diferencia existente entre las novelas de los pazos y el *Facundo* radica en el hecho de que en la obra de Quiroga la dicotomía *civilización/barbarie* no es una polaridad irreconciliable, pues a lo largo del ensayo nos encontramos con un intercambio entre ambas según las circunstancias. Así, en el cap. II, podemos observar personajes como el rastreador que simbolizan la civilización dentro de la barbarie. En el caso de doña Emilia, los personajes que proceden de la civilización son destruidos o expulsados del medio bárbaro, dejando claro que estas dos formas de vida son totalmente opuestas e irreconciliables.

## **8.2. LA INFLUENCIA DEL MEDIO EN LOS PERSONAJES DE *LOS PAZOS DE ULLOA***

En las novelas de los pazos, doña Emilia concede poca importancia a la herencia,<sup>184</sup> sin embargo sí incide sobre la influencia del medio en el comportamiento de los personajes, tanto en la descripción física como en su psicología, caso de Pedro Moscoso y Manuel Pardo de la Lage, su suegro. Ambos se parecen físicamente, pues son tío y sobrino, pero la complexión física de Moscoso dista de la del señor de la Lage por la influencia del entorno rural y del esfuerzo físico obligado por el medio. A Manuel Pardo, por el contrario, se le presenta como un hombre al que “le sobraba sangre y carne” (Pardo (h): 207) debido a la vida sedentaria propia de la ciudad.<sup>185</sup>

En el ámbito psicológico, el campo exalta la naturaleza agresiva del hombre, como se observa a través de la brutal paliza que Moscoso le propina a Sabel o en el hecho de que dedica su tiempo a la caza en lugar de a la administración del pazo. Su

---

<sup>184</sup> A este respecto, es importante destacar que no toda la crítica considera que doña Emilia haya obviado una característica tan importante dentro del Naturalismo. Véase Fernando J. Barroso (op.cit.). Considera que *La madre Naturaleza* es la consecuencia de la inmoralidad de Pedro Moscoso y que esta, a su vez, es consecuencia del comportamiento de los antepasados de la familia Moscoso, tal y como se recoge en un pasaje de *Los pazos de Ulloa*. Marina Mayoral (op.cit.) considera que si doña Emilia hubiese querido dar importancia a la herencia, hubiese dedicado más de un capítulo a analizar pormenorizadamente todos y cada uno de los antepasados del protagonista y hubiese obviado gran parte de las descripciones del medio.

<sup>185</sup> En la novela, el narrador se refiere a Santiago de Compostela como un pueblo, en lugar de una ciudad provinciana, mientras que el término “ciudad” se utiliza al hablar de Madrid. Cebre y los lugares cercanos al pazo son “aldeas”. Esta terminología es una constante en la obra de Pardo Bazán, tal y como puede observarse, por ejemplo, en *La tribuna* a la hora de hablar de Marineda. El término “pueblo” no solo lleva implícito el número de habitantes o la extensión de superficie, sino también su forma de vida, mucho menos refinada y cosmopolita y más atrasada que la de urbes como Madrid o Barcelona, cuestión sobre la que incide la autora.

naturaleza hace que cuando contrae matrimonio con su prima Nucha y vive en Santiago de Compostela no sea capaz de adaptarse a la ciudad, tal y como se manifiesta durante todo el capítulo XIII. Esta misma incapacidad que sufre el protagonista la sufren los personajes nacidos y criados en un ambiente urbano y que se trasladan al campo, lo que produce la expulsión de Gabriel Pardo, el aislamiento de Julián y la destrucción de Nucha.

Resulta interesante la concepción de la ciudad que expresa Máximo Juncal, el médico de los pazos, al atender a Nucha durante el parto, la misma opinión que expondrá Pedro en *La madre Naturaleza*:<sup>186</sup>

- Muchas gracias...- pronunció el médico encendiendo un habano. Por ahora estamos a ver venir. La señora es novicia, y no muy fuerte... A las mujeres se les da en las ciudades la educación más antihigiénica: corsé para volver angosto lo que debe ser vasto; encierro para producir la clorosis y la anemia; vida sedentaria, para ingurgitarlas y criar linfa a expensas de la sangre... Mil veces mejor preparadas están las aldeanas para el gran combate de la gestación y el alumbramiento, que al cabo es la verdadera función femenina.<sup>187</sup>

- ¡Allá en los pueblos se educa a las muchachas de un modo y por aquí las educamos de otro! Allá queréis unas mojigatas, unas *mírame y no me toques*, que están siempre haciendo remilgos, que no sirvan para nada, que se pongan a morir en cuanto mueven un pie de aquí a la escalera de la cocina, y luego mucho de sí señor, de gran virtud y gran aquel, y luego sabe Dios los que hay por dentro, por detrás de la cruz anda el diablo, y las que parecen unas santas..., más vale callar. Y luego, al primer hijo, se emplastan, se acoquinan, y luego, revientan, ¡revientan de puro maulas!<sup>188</sup>

El campo favorece las funciones vitales y la vida en la ciudad las deteriora. La energía y el vigor que potencia la naturaleza llega a acercar al hombre al comportamiento animal, tal y como se observa en el comportamiento de Sabel, en el de Perucho que pelea en el suelo con los perros por la comida o con la aparición del ama de cría de Manuela, presentada como una vaca lechera. Estas descripciones se realizan desde la óptica del sacerdote, tal y como se verá en el apartado de la focalización:

---

<sup>186</sup> Las referencias a *La madre Naturaleza* han sido tomadas de la edición de Ignacio Javier López.

<sup>187</sup> Pardo (h): 279

<sup>188</sup> Pardo (i): 324-325

Aumentábase su compasión hacia Perucho, el rapaz embriagado por su propio abuelo; le dolía verle revolcarse constantemente en el lodo del patio, pasarse el día hundido en el estiércol de las cuadras, jugando con los becerros, mamando del pezón de las vacas leche caliente o durmiendo en el pesebre, entre la hierba destinada al pienso de la borrica, y determinó consagrar algunas horas de las largas de invierno a enseñar al chiquillo el abecedario, la doctrina y los números.<sup>189</sup>

En el pazo se destruyen las diferencias sociales, ya que estas son impuestas por la sociedad humana. El pazo se rige única y exclusivamente por las leyes de la naturaleza, donde los más fuertes y astutos son los más favorecidos. De ahí que sea Primitivo y no Pedro Moscoso el verdadero amo y señor de la hacienda de Ulloa, porque es el carácter más fuerte de los dos. En la ciudad, la sociedad se rige por una jerarquía (la educación que pretende impartir Julián al niño) en la que son más favorecidas las clases sociales más altas. De ahí que Julián se escandalice al llegar a Ulloa y comprobar que todo el orden es inverso y que es el mayoral quien ocupa el puesto del marqués, que el marqués únicamente se preocupa de la caza y que vive amancebado con Sabel, una criada. Esta misma opinión la tendrá Gabriel en *La madre Naturaleza* cuando ve por primera vez a su sobrina jugando en la era con Perucho. No es lógico que la hija de un marqués y, a su vez, heredera de una fortuna se pasee libremente por el pueblo en compañía del hijo de una sirvienta.

El peso y la fuerza de la naturaleza se hacen palpables, no solo en los personajes, sino también en la propia construcción del pazo. La vegetación invade el jardín e incluso estancias del propio caserón, lo que simboliza el triunfo de la barbarie sobre sus habitantes, demostrando que es un espacio hostil y que aquellos que intenten dominarlo o escapar de sus leyes recibirán un castigo: destrucción, aislamiento o expulsión. Por el contrario, la naturaleza premia a quienes aceptan vivir según sus leyes. El peso del espacio en el que se desarrolla la trama, la naturaleza, es tal que la acción queda subordinada a ella y puede resumirse como la pugna entre la naturaleza y la civilización o, dicho de otra forma, el primitivismo y la animalización contra la cultura, el refinamiento y los ideales. Será la naturaleza quien salga victoriosa.<sup>190</sup>

---

<sup>189</sup> Pardo (h): 165.

<sup>190</sup> Este hecho hace pensar en el pesimismo propio del noventayochismo y en las novelas de *Los pazos* como un antecedente al movimiento. En parte, doña Emilia está expresando el atraso cultural y social de España con respecto a otros países como Francia o Alemania. De hecho, el propio Gabriel en *La madre Naturaleza* así lo manifiesta. Si comparamos Madrid con París o Berlín volvemos a la dicotomía civilización/barbarie, en clara referencia a la carencia de refinamiento español. De hecho, a su vuelta,



Sherman H. Eoff explica la fuerza del espacio en la trama no tanto como una cuestión naturalista, sino como un juego literario creado por la autora y adaptado a los modos de narrar de su tiempo:

Comprendiendo claramente la perspectiva que ve al hombre identificado con la naturaleza y dominado por las fuerzas naturales y por las que le rodean, mantiene el sombrío espectro de la naturaleza al alcance de la mano y juega con él como si se entregara a un juego literario. El gran Dios Inconsciente que, como voluntad y como idea, fluye a través de las mismas venas de los personajes de Zola, Pardo Bazán lo personaliza y lo sitúa fuera de su propio dominio intelectual. De esta forma, la naturaleza es más una criatura diabólica que amenaza la humanidad desde fuera, que un proceso inconsciente y diabólico que envuelve a toda la creación en una irresistible corriente.<sup>191</sup>

Doña Emilia no solo personifica el espacio de la novela, sino también lo convierte en el protagonista de la trama. Todo el entramado narrativo tiene como finalidad destacar a su protagonista: la Naturaleza en su estado primitivo, entendiendo a los intrusos Julián, Nucha y Gabriel (en *La madre Naturaleza*) como los antagonistas, es decir, unos extraños que vienen a romper su orden. La situación en el pazo es, relativamente, estática, únicamente se destaca la supremacía de las fuerzas naturales. La trama se desencadena justo en el momento en el que Julián entra en los pazos, un personaje de gran sensibilidad, y la naturaleza comienza a agitarse: Julián viene a instaurar un orden procedente de otro espacio totalmente opuesto. Los momentos de máxima tensión y agitación tienen lugar después del parto de Nucha que desencadena en una neurosis de la joven. La bajada al sótano o la escena de la araña son dos ejemplos: el narrador, de manera efectivista y al estilo de Zola, remarca los momentos de máxima agitación hiperbolizando las descripciones. La araña es un repugnante insecto “de desmesurado grandor, un monstruoso vientre columpiado en ocho velludos zancos” (Pardo (h):313), por ejemplo. La escena termina en un tono tranquilo y relajado que está en consonancia con la resignación y la derrota de Nucha, que será destruida al poco tiempo.

Los personajes se comportan y piensan de una forma determinada porque el ambiente ha influido en ellos, tal y como podemos observar en los casos de Pedro

---

Gabriel propone la unidad de todos los intelectuales con el fin de civilizar el país y ponerlo a la altura de Europa. El término “civilizar” es entendido como sinónimo de progreso (Pardo (i): 171-172).

<sup>191</sup> Eoff: 115.

Moscoso y de Nucha. Cuando Pedro sale del pazo y vive en casa de su suegro en la ciudad, su persona pierde fuerza y energía, pasando a convertirse en un personaje apático, monótono y lineal, frente a la fortaleza y, en cierto modo, animalización<sup>192</sup> que presenta durante su vida en el pazo. Se puede afirmar que, incluso, pierde su identidad, ya que en los pazos es el marqués, mientras que en el casino se descubre que el título no le pertenece a él, sino a un familiar suyo que vive en Madrid. Por tanto, Pedro Moscoso pierde todo su carácter y su rasgo identificador, es decir el tratamiento de marqués. A este respecto, resulta interesante el punto de vista, la opinión que Moscoso, a través de la voz del narrador y del estilo indirecto libre, nos hace llegar de la ciudad de Compostela, unos rasgos que podrían aplicarse a cualquier ciudad provinciana, por ejemplo, Marineda:

Y en efecto, le fueron enseñadas al marqués de Ulloa multitud de cosas que no le importaban mayormente. Nada le agradó, y experimentó mil decepciones, como suele acontecer a las gentes habituadas a vivir en el campo, que se forman del pueblo una idea exagerada. Parecióle, y con razón, estrechas, torcidas y mal empedradas las calles, fangoso el piso, húmedas las paredes, viejos y ennegrecidos los edificios, pequeño el circuito de la ciudad, postrado su comercio y solitarios casi siempre sus sitios públicos; y en cuanto a lo que en un pueblo antiguo puede enamorar a un espíritu culto, los grandes recuerdos, la eterna vida del arte conservada en monumentos y ruinas, de eso entendía don Pedro lo mismo que griego o latín. ¡Piedras mohosas! Ya le bastaban las de los Pazos. Nótese como un hidalgo campesino de muy rancio criterio se hallaba al nivel de los demócratas más vandálicos y demolidores. A pesar de conocer a Orense y haber estado en Santiago cuando niño, discurría y fantaseaba a su modo lo que debe ser una ciudad moderna: calles anchas, mucha regularidad en las construcciones, todo nuevo y flamante, gran policía, ¿qué menos puede ofrecer la civilización a sus esclavos? Es cierto que Santiago poseía dos o tres edificios espaciosos, la Catedral, el Consistorio, San Martín,... Pero en ellos existían cosas muy sin razón ponderadas, en concepto del marqués: por ejemplo, la Gloria de la Catedral. ¡Vaya unos santos más mal hechos y unas santas más flacuchas y sin forma humana! ¡Unas columnas más toscamente esculpidas!<sup>193</sup>

---

<sup>192</sup> Pese a que su entidad psicológica se disuelve en el ámbito urbano, su comportamiento animal no llega a desaparecer. La impronta del espacio en que ha nacido y se ha criado es inherente al hombre. A este respecto, resulta interesante destacar la escena de la conquista amorosa que tiene lugar en la casa del señor de la Lage y cuyos protagonistas son Pedro y sus primas. La escena se presenta como una cacería, pero no al estilo clásico, sino animalizada. Desaparecen las tórtolas y los tópicos clásicos para dejar paso a un cazador “guiado por su instinto de perseguidor de alimañas ágiles, que oye delante de sí el apresurado trotecillo de la hermosa res” (Pardo (h): 230) que lo incita.

<sup>193</sup> Pardo (h): 215-216.

Nucha, en cambio, se convierte en un personaje más complejo psicológicamente al desencadenarse sus episodios de miedo y neurosis. El ambiente asfixiante y cerrado de la ciudad (cap. XIII) provoca que los personajes sean apáticos y con poca profundidad psicológica, pues están sujetos a un comportamiento y a una férrea moral. En cambio, la libertad y la enorme extensión abierta de la naturaleza permiten que el hombre sienta y se comporte según sus instintos y sin ninguna atadura moral como observamos, fundamentalmente, en los niños Manuela y Perucho. Si Pedro escoge a Nucha como esposa es, precisamente, por ciertos comentarios que escuchó en el casino y que dejaban entrever cierta ligereza moral de Rita, la prima destinada a ser la esposa de Moscoso.<sup>194</sup> Por el contrario, el enorme espacio que se presenta ante Nucha, no solo hace que la concibamos como un personaje diminuto con respecto al pazo, sino también que la asfixia que padece su marido en la ciudad, la sienta ella al encontrarse ante un espacio enorme, abierto y sin límites físicos, por lo que se siente desprotegida. De ahí, la cantidad de miedos y terrores a los que debe hacer frente y que no logra superar. Necesita regresar al ambiente urbano para que su sistema nervioso se normalice. Por eso, implora a Julián para que la ayude a huir y a abandonar a su marido. No lo consigue y fallece, es decir, termina siendo destruida por la barbarie:

-¡Estoy harta de tener calma!-exclamó con enfado Nucha, como el que oye una gran simpleza-. He rogado, he rogado...he agotado todos los medios...No aguardo, no puedo aguardar más. Esperé a que se acabasen las elecciones dichosas, porque creía que saldríamos de aquí y entonces se me pasaría el miedo...Yo tengo miedo en esta casa, ya lo sabe usted, Julián; miedo horrible...Sobre todo de noche.<sup>195</sup>

El cosmopolitismo de doña Emilia queda patente en *Los pazos de Ulloa* en la crítica al aislamiento provinciano y, concretamente, a la aristocracia rural. Los pazos simbolizan la degeneración de una clase sometida a los bajos instintos de la naturaleza, sin que haya lugar para la conducta espiritual. Marina Mayoral sostiene que no debe

---

<sup>194</sup> A este respecto, entiendo que la decisión de don Pedro de tomar a Nucha como esposa y no a Rita también viene determinada, en cierto modo, por el espacio urbano. Hasta que Pedro no frecuenta el casino y escucha los comentarios sobre Rita, todo parece indicar que es la esposa perfecta: fuerte, con carácter y capaz de dar a luz a varios hijos. Sorprendentemente, escoge a su hermana pequeña: débil, menos atractiva e incapaz de tener un hijo varón. El honor masculino, propio del ambiente urbano, es el que impulsa a Moscoso a tomar esta decisión que va a condicionar el resto de la trama.

<sup>195</sup> Pardo (h): 385

entenderse esta crítica social en un sentido moderno, pues la propia doña Emilia pertenece a la aristocracia gallega. Entiende que es necesaria una reforma de la sociedad jerárquica para que esta sea capaz de subsanar las carencias sociales de las clases más bajas mediante la caridad cristiana. En este sentido, podemos aplicar la ideología guevariana a Pardo Bazán, pues afirma que el mal de la sociedad es que las altas clases sociales han perdido sus virtudes tradicionales, sobre todo, en lo que se refiere a austeridad y nobleza de costumbres, para convertirse en un estamento inútil y frívolo, al que hay que añadir la escasa cultura y refinamiento.

Pedro Moscoso pertenece a ese mundo. El marqués, junto al personaje de Ramón Limioso, representa la incapacidad de mantener el esplendor de sus antepasados. De hecho, el narrador llega a afirmar que Pedro debería de haber vivido en el siglo XV, pero que en la sociedad actual es una marioneta en manos de su mayoral. La biblioteca es el símbolo de cómo se han dejado arrebatar sus privilegios a cambio de mantener un falso prestigio ante la sociedad. La escena del hundimiento de la silla de Nucha es una clara representación de una clase social inmovilista e incapaz de adaptarse a los nuevos tiempos, por tanto, se terminarán hundiendo como el asiento.

Pero la crítica no solo se focaliza en el ámbito rural, sino que se lleva a las ciudades provincianas que se caracterizan por la murmuración, la envidia, la estrechez de miras, la feroz crítica de los hombres del casino dirigida a las mujeres y desde donde se puede hacer perder la honra de una mujer por sus comentarios, tal y como se observa a lo largo del capítulo XIII. De hecho, las escenas más satíricas e irónicas son las que se refieren a la vida en la ciudad y a las elecciones. Eoff entiende el contenido social de la obra en un sentido más amplio que el de Marina Mayoral que focaliza en los movimientos regionalistas gallegos (Rexurdimento). Extrapola la crítica a cualquier comunidad aldeana y remota de España, ya que esta misma imagen también se nos ofrece de la aldea a donde es destinado Julián tras ser expulsado del pazo ante los rumores de un supuesto romance con Nucha.

En general, el espacio que se presenta en la novela, tanto en la ciudad como en el campo, se caracteriza por la insensibilidad y la apatía, estado modificado por los actos de violencia y crueldad marcados por la animalización de los habitantes del pazo. Eoff explica que “[...] esta modorra, según el punto de vista de la autora, es más el aislamiento que la funesta opresión de un ambiente adverso” (Eoff: 119). No debemos obviar que la novela se sitúa en el interior de Galicia, una zona totalmente alejada de la capital.

### 8.3. LA NATURALEZA DESBORDANTE EN *LA MADRE NATURALEZA*

El comienzo tanto de *Los pazos de Ulloa* como de *La madre Naturaleza* es el mismo. Ambas novelas se sitúan en el mismo espacio narrativo: los pazos de Ulloa. En el caso de la primera, el arranque se centra en el viaje de Julián de la civilización a la barbarie. El sacerdote llega desde la ciudad a los pazos para hacerse cargo de la administración de las propiedades de don Pedro Moscoso. La misma situación se da en la segunda, pero en este caso es Gabriel Pardo de la Lage, el hermano de Nucha, quien recorre el mismo camino y en la misma dirección, salvo que en esta ocasión acude a salvar a su sobrina Manuela de la barbarie. Ambos personajes se muestran incómodos durante el trayecto: Julián porque no sabe montar a caballo y Gabriel por la diligencia que termina volcando. A medida que se acercan a los pazos, se van alejando de la civilización, cuestión que el narrador deja muy claro durante la descripción del camino.

El espacio es quien determina la psicología y la adaptación del personaje a un medio determinado, sin posibilidad de abandonar sus características predeterminadas, tal y como se puede ver en la siguiente descripción del Gallo:

¡Y cuanto más se empeñaba en sacudirse de los labios, de las manos, de los pies, el terruño nativo, la oscura capa de la madre tierra, más reaparecía, en sus dedos de uñas córneas, en sus patillas cerdosas y encrespadas, en sus muñecas huesudas y en sus anchos pies, la extracción, la extracción indeleble, que le retenía en su primitiva esfera social! Si él lo comprendiese sería muy infeliz. Por fortuna suya creía todo lo contrario.<sup>196</sup>

Al igual que Julián en *Los pazos de Ulloa*, Gabriel no es capaz de ganar la batalla a la naturaleza y termina siendo expulsado del pazo, después de romper su aparente armonía tras confesar que Perucho y Manuela mantienen una relación incestuosa. El propio don Pedro así se lo deja ver a Gabriel. Su llegada es la causa de todos los males: la huida de Perucho, la postración final de don Pedro y la crisis nerviosa de Manuela que desemboca en su decisión de ingresar en un convento.

Ignacio Javier López, en su estudio preliminar de *La madre Naturaleza*, sostiene que la novela se centra en el enfrentamiento entre los impulsos naturales y la

---

<sup>196</sup> Pardo (i): 220.

cultura,<sup>197</sup> expresado el primero a través de la concepción del amor como fuerza irrefrenable. Dos hermanos terminan sucumbiendo a sus impulsos naturales, algo que no está permitido por la sociedad. La novela ofrece dos imágenes de la naturaleza: la “naturaleza madre” y la “naturaleza madrastra”<sup>198</sup> que se muestra impasible.

La “naturaleza madre” aparece en el primer capítulo de la obra con la descripción de la tormenta que nutre y da energía a todos los elementos que la componen, vaciando de violencia el espacio. Esta imagen de la tormenta sirve para enfrentarla a la “naturaleza madrastra” que aparece al final de la obra. En esta ocasión, la naturaleza se presenta como una madre bajo cuyo amparo se han criado Perucho y Manuela<sup>199</sup> y viven de ella, de hecho durante sus paseos comen sus frutos (moras, miel,...). Ignacio Javier López<sup>200</sup> interpreta el arco-iris como un símbolo de la ley de Dios. A través de él, se nos dice que la “naturaleza madre” está regida por una ley más alta, Dios, y su imperio es posible gracias a un pacto del hombre con Dios, en el que el hombre ha aceptado vivir conforme a la ley divina. Esto quiere decir que

En resumidas cuentas, se trata en efecto de la visión de la Naturaleza como madre, pero su poder y, por extensión, los impulsos naturales han de ser moderados por la cultura, la enseñanza y la religión; como en el Génesis bíblico, donde el arco sella el pacto entre Noé y la divinidad después del diluvio, aquí el arco iris sirve para dar a entender la primacía del espíritu, pues la divinidad rige armónicamente los destinos de lo natural.<sup>201</sup>

Como contraposición a estas tesis, nos encontramos con el personaje del señor Antón, el algebrista, que representa el materialismo. Defiende que la naturaleza es

---

<sup>197</sup> A pesar de sostener esta tesis, Ignacio Javier López afirma que las novelas de los pazos son dos lecturas independientes y entiende *Los pazos de Ulloa* como un estudio de un proceso social: la corrupción, decadencia y embrutecimiento de una clase social: la nobleza.

<sup>198</sup> Esta caracterización de la naturaleza encuentra su base en el poema de Leopardi *La Ginesta*. Véase Guillén, Claudio; “Entre la distancia y la ironía: de *Los pazos de Ulloa* a *Insolación*” en VV.AA.; *Estudios sobre “Los pazos de Ulloa”* (Coord. Marina Mayoral), Madrid, Cátedra y Ministerio de Cultura, 1989, p.109.

<sup>199</sup> Perucho y Manuela son dos personajes similares a Adán y Eva. La descripción que se nos ofrece de la naturaleza en los primeros capítulos durante la tormenta es similar a la del *Génesis*. La imagen del árbol bajo el que se refugian representa el árbol de la vida. La cueva en la que se cobijan reproduce la expulsión del Paraíso. En este caso, el narrador hace hincapié en el hecho de que la vegetación cubre la cueva, es decir, irrumpe en el mismo espacio que los dos muchachos y comienza a influir sobre ellos. Recuérdese que es precisamente aquí donde tienen el primer contacto físico de carácter sexual: “¿Entonces a qué venía semejante turbación al recogerse en la gruta? Nada se había mudado en torno suyo; ellos eran quienes; desde el comienzo de aquel verano, desde que él regresara del instituto de Orense a la aldea para las vacaciones se sentían inmutados, diferentes y medio tontos”. Pardo (i):88-89.

<sup>200</sup> Véase el estudio crítico de la edición de *La madre Naturaleza* (op.cit.)

<sup>201</sup> López: 48 en el estudio preliminar a *La madre Naturaleza*.

superior a nuestras fuerzas y lo reduce todo a sí misma y todo lo rige según sus propias leyes, de ahí que utilice los mismos métodos para curar a una vaca que a un hombre, a fin de cuentas ambos son animales y ambos quedan reducidos ante su infinito poder de la misma forma. Será Julián al final de la obra quien rebata esta tesis tras el incesto cometido por Manuela y Perucho y quien vuelva sobre lo explicado en la cita anterior por Ignacio Javier López: la cultura, la moral y la religión son quienes controlan los instintos. Por tanto, la barbarie debe dejar paso a la civilización.

Doña Emilia experimenta con Perucho y Manuela, dos jóvenes que viven en plena naturaleza y desconocen sus lazos sanguíneos. Ambos se dejan llevar por la arrolladora fuerza de sus impulsos y sucumben a la atracción y al deseo sexual del mismo modo que los animales, tal y como relata el propio Gabriel Pardo:

Se me figura que la naturaleza se encara conmigo y me dice: necio, pon a una pareja linda, salida apenas de la adolescencia, sola, sin protección, sin enseñanza, vagando libremente, como Adán y Eva en los días paradisiacos, por el seno de un valle amenísimo, en la estación apasionada del año, entre flores que huelen bien, y alfombras de mullida hierba capaces de tentar a un santo. ¿Qué barrera, qué valla los divide?<sup>202</sup>

La tesis que Pardo Bazán pretende demostrar es que si nos dejásemos guiar únicamente por los impulsos y las leyes de la naturaleza (barbarie) no nos diferenciaríamos de los animales (civilización: valores morales e imposiciones sociales). De hecho, Goros muestra a don Gabriel la relación incestuosa de una pareja de cerdos que son madre e hijo como algo normal dentro del mundo animal. El propio Perucho afirma que si no hubiese Dios, es decir, si no existiesen normas morales y leyes divinas, continuaría su relación con Manuela a pesar de saber que son hermanos (“Pues si no hubiese Dios, ¡lo que es a Manola..., soltar no la suelto”, (Pardo (i): 362)). La última afirmación de Gabriel confirma que la naturaleza sigue su curso, impasible al drama sufrido por los personajes que deben permanecer sujetos a las leyes de la civilización y de la religión enunciadas por don Julián. Lo que se sostiene es que la naturaleza se rige por una ley diferente a la que ha de aplicarse al hombre (“naturaleza madrastra o impasible”), ya que este debe adoptar las impuestas por la ley divina, es decir, por la moral y los comportamientos sociales establecidos en base a

---

<sup>202</sup> Pardo (i): 331

ella. Solo la educación y la cultura pueden superar los comportamientos animales, como queda reflejado en las conjeturas que enuncia Gabriel:

[...] ¿Son delincuentes en rigor? Por de pronto, que no lo sabían: pero supongamos que lo supiesen, y así y todo...No, dentro de la ley natural, eso no es crimen, ni lo ha sido nunca. Si en los tiempos primitivos, de una sola pareja se forma la raza humana, ¿cómo diantres se pobló el mundo sino con eso? ¡Ea, se acabó; está visto que yo no tengo lo que llaman por ahí sentido moral! ¡A fuerza de lecturas, de estudiar y de ejercitar la razón; me he acostumbrado a ver el pro y el contra de todas las cosas! ¡Me he lucido! Lo que la humanidad encuentra claro como el agua, lo que un niño puede resolver con las nociones aprendidas en la escuela, a mí me parece hondísimo e insoluble. [...] ¿Me casaría yo, aunque fuese lícito, con una de mis hermanas? No, y estoy disculpando el incesto.<sup>203</sup>

En contraposición con esta relación pecaminosa, vemos muestras de amor puro: el matrimonio de Máximo Juncal y Catalina, el de Sabel y el Gallo, el amor fraternal entre Gabriel y Nucha en el cual Nucha suple el rol materno y el amor asexual, como muestra de paz y armonía de los hogares, formado por Goros y Julián.<sup>204</sup> Estas relaciones remarcan aún más el experimento llevado a cabo por la autora: un hombre y una mujer con toda pureza e inocencia, criados en un entorno bajo el amparo de la naturaleza sin ningún tipo de imposición moral, terminan sucumbiendo a su instinto. Perucho y Manuela corren libremente por el campo sin que ni siquiera Pedro Moscoso se preocupe por saber qué hacen, dónde están o si han llegado al pazo.

La tierra gallega aparece como espacio/marco de las pasiones más primitivas donde los personajes y la naturaleza se explican mutuamente y se conforma como la protagonista de la obra. Sin embargo, en *Los pazos de Ulloa*, la naturaleza es un personaje contenido, frenado por el marco narrativo, mientras que en *La madre Naturaleza* su protagonismo se desborda, se personifica y humaniza aún más que en el

---

<sup>203</sup> Pardo (i): 386.

<sup>204</sup> En el Cap.XXVII, Perucho y Gabriel protagonizan una de las escenas más melodramáticas de la obra: la pelea por el amor de Manuela. Nos encontramos ante dos posiciones del amor: el amor pasional (Perucho) y el sancionado institucionalmente (Gabriel). Gabriel quiere casarse con Manuela porque es la única forma de sacarla de los pazos y cumplir las últimas voluntades de Nucha, no hay amor, ni deseo sexual por parte del señor de la Lage. Es precisamente esto lo que Perucho defiende: su derecho a ser el marido de Manuela en virtud de la pasión, de su amor. Gabriel se opone rotundamente, tal y como expresa después, porque los jóvenes son hermanos y es una relación *contra natura*, desde el punto de vista moral.



primer caso, por lo que la presencia de la descripción es constante, lo que dota a la novela de una mayor artificiosidad y rigidez.

En la primera novela, el espacio se presenta de forma diferente, a modo de marco impulsor de los comportamientos más bajos del hombre como contrapunto a la cultura y a la civilización, es decir, asistimos a una personificación del espacio que pugna contra Julián y Nucha, representantes de su contrario. Sin embargo, en *La madre naturaleza*, no solo es un personaje, sino que es una protagonista omnipotente. Ahora no lucha contra su opuesto, sino que se muestra tal y como es, haciendo gala de su poder. Si en la primera obra ganaba la batalla a Julián, ahora va a mostrar al lector todo su poder.

La descripción en ambos textos es muy diferente, ya que en *Los pazos de Ulloa*, el viaje de Julián se realiza en un caballo inquieto y tiene que atravesar una arboleda oscura y tenebrosa cargada de una atmosfera de tragedia. En cambio, el viaje de Gabriel se lleva a cabo en un caballo dócil, es un viaje placentero y se destaca la gran variedad de aromas. El camino que ambos personajes recorren es el mismo, sin embargo, su presentación varía conforme a los elementos que a doña Emilia le interesa destacar en uno y en otro caso.<sup>205</sup> Así, en *Los pazos de Ulloa*, pretende hacer hincapié en todos los que sugieran un clima de tragedia, violencia y barbarie, el mismo en el que debe desarrollarse la trama. Por el contrario, en *La madre Naturaleza*, su atención se centra en transmitir una sensación de armonía y sensualidad capaz de formar el marco erótico sobre el que se va a desarrollar el idilio de Perucho y Manuela:

La naturaleza se asemeja a la música en esto de ajustarse a nuestros pensamientos y estados de ánimo. No le parecieron a Gabriel tristes y lúgubres ni los abruptos despeñaderos que se suspenden por el río Aveiro, ni los pinares negros cuya mancha limitaba el horizonte, ni los montes calvos o poblados de aliaga, ni los caminos hondos, que cubría espesa bóveda de zarzal. Al contrario, miraba con interés los pormenores del paisaje, y al llegar al crucero de piedra y al copudo castaño que le formaba natural pabellón, exclamó con entusiasmo:

-¡Qué hermoso sitio! Ni ideado por un pintor escenógrafo de talento.<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> El camino y el paisaje es idéntico y se nos presenta desde distintas perspectivas: Gabriel y Julián. Esta percepción se explica por la razón romántica de adecuar la sensibilidad humana a la naturaleza, es decir, la identificación del paisaje con los estados de ánimo de los personajes.

<sup>206</sup> Pardo (i): 199.

Este hecho lleva a que la misma tormenta, por ejemplo, se cargue de distinta forma en una y otra novela. En la primera, la tormenta es el marco romántico<sup>207</sup> en el que los terrores de Nucha y Julián afloran ante la fuerza de la violencia de los pazos. En la segunda, la tormenta ni amedrenta, ni atemoriza a los personajes, sino que adquiere rasgos de sensualidad que empujan a Perucho y a Manuela a tener su primer contacto físico con carácter erótico al refugiarse en una cueva: “Llenaba la gruta el vaho todo poderoso de la robusta vegetación semipalúdica y el sofocante ardor de un día canicular.” (Pardo (i): 88).

Debemos entender, en este caso, que la naturaleza se presenta como un *locus amoenus* al estilo clásico, como una especie de Arcadia en la que doña Emilia realiza un experimento. Sin embargo, el peso de la naturaleza, como veíamos anteriormente, es abrumador, por tanto, ¿es más importante el espacio o la relación incestuosa? ¿Qué pretende remarcar doña Emilia? Si tenemos en cuenta la importancia de las descripciones minuciosas del paisaje, en ocasiones incluso de matices aromáticos y cromáticos, la propia fuerza de la naturaleza y su constante influencia sobre los protagonistas, llegamos a la conclusión de que lo que verdaderamente destaca es la fuerza de la naturaleza y no el incesto, quedando así rebajada la gravedad del acto cometido por los jóvenes y supeditada al espacio y su poder. El incesto se produce por causas naturales y la pureza e inocencia de los hermanos se pone de manifiesto desde el principio de la obra. Es una reacción provocada e impulsada por la verdadera protagonista: la naturaleza en su papel de madrastra.

Teniendo en cuenta esta idea, cabe preguntarse qué sucedería si modificásemos el escenario, es decir, si en lugar de en la naturaleza, la acción se desarrollase en la ciudad. La relación, probablemente, no existiría. La ciudad, tal y como veíamos en *Los pazos de Ulloa*, se nos presenta como un espacio asfixiante y cerrado, donde todos murmuran de todos y se hacen públicas las intimidades de sus habitantes, llegando incluso a poner en duda su honradez (caso de Rita), por lo que en algún momento alguien hubiese sugerido el incesto. El propio Perucho afirma que en el colegio donde estudia han llegado a insinuar que es extraño que el marqués financie sus estudios. Por el contrario, en Cebre, nadie habla de la posibilidad de que los muchachos sean hermanos, el propio Máximo Juncal sugiere que ni Sabel sabe quién es el padre de

---

<sup>207</sup> “Tales metamorfosis son propias de una manera de ver más romántica que naturalista, de una sensibilidad muy despierta, que tiende a identificar estados pasionales y sentimientos con determinados tonos paisajísticos”. Baquero Goyanes (c): 164ss.

Perucho, ya que mantenía relaciones con el Gallo y con don Pedro al mismo tiempo. En realidad, solamente Julián es conocedor de la verdad, tras una confesión del párroco de Naya, y guarda silencio hasta el final.

La presión que ejerce el medio sobre los personajes, concretada en las pasiones y las relaciones establecidas entre ellos, encuadrable dentro del determinismo, es mucho más explícita en este caso que en *Los pazos de Ulloa*. En esta, el protagonismo del espacio aparece más diluido debido al contenido social y al triángulo amoroso formado por Julián-Nucha-Pedro Moscoso. Esto hace que la calidad artística y emocional sea superior a *La madre Naturaleza*, mucho más estática y excesivamente rígida, por lo que adquiere un tono más teatral, tanto en su forma como en algunas de las escenas. Doña Emilia hace especial hincapié en la preparación y el aderezo del espacio para desarrollar la tesis, es decir, el espacio es mucho más importante que la psicología de los personajes. En *Los pazos de Ulloa*, como veremos a continuación, la profundidad psicológica y la focalización en el personaje de Julián hacen que el protagonismo del espacio no sea tan claro como en este caso.

Pardo Bazán no busca aquí resaltar el matiz sentimental y, en cierto modo, melodramático de la primera parte, sino el fisiológico. De ahí que se remarque el impacto del sofocante calor veraniego<sup>208</sup> (“la naturaleza, abrumada por aquella temperatura canicular, yacía inmóvil; no corría brisa alguna. Manuela sin embargo andaba ligera, en términos que a su tío siempre le costaba trabajo seguirla” (Pardo (i): 248)), la presión de la naturaleza expresada en la sangre y la pasión irrefrenable de dos adolescentes. De hecho, cuando Perucho y Manuela se separan el calor cesa:

Aquella tarde, el gran ardor de la canícula daba señales de aplacarse ya, y era prelude de esperanza de la frescura y acaso de agua las nubes redondas y los finos rabos de gallo que salpicaban caprichosamente el cielo. Una brisa fresca, vivaracha, que columpiaba partículas de humedad hacía palpitar el follaje. A lo lejos chirriaban los carros cargados de mies, y las ranas y los grillos empezaban a elevar su sinfonía vespertina, saludando a la lluvia y al viento antes de que hiciesen su aparición triunfal y refrigerasen la tostada campiña. Todo era vida, vida indiferente, rítmica y serena.<sup>209</sup>

---

<sup>208</sup> La importancia del calor y su influencia en las pasiones humanas nos llevan a relacionar esta novela con *Insolación*. Recordemos que el desliz de Asís de Taboada se debe a un exceso y sobreexposición al calor en la pradera de San Isidro.

<sup>209</sup> Pardo (i): 405

*La madre Naturaleza*, en el momento de su publicación, fue entendida como la expresión más escandalosa del naturalismo español, pues la tesis sobre la que se sustenta el texto es el incesto. A este respecto, Mariano Baquero Goyanes (c) considera que es una de las obras más artificiosas, pero menos naturalistas, ya que tiene una dependencia directa de la novela de Saint-Pierre *Pablo y Virginia*, no solo en cuanto a la trama, sino también en lo que a las descripciones espaciales se refiere. En ambas, nos encontramos con un canto a la naturaleza y una recuperación del tópico del *beatissimus ille*. En la novela de Pardo Bazán es mucho más clara que en la de Saint-Pierre. A través de Manuela y Perucho, sobre todo en su excursión a los Castros, nos encontramos con una exaltación del espacio rústico, natural y de los goces del campo, recuperando así, la imagen eglógica que veíamos en el renacimiento. La diferencia es que, en este caso, doña Emilia dota al texto de cierto sensualismo para mostrar la influencia del medio en las bajas pasiones del ser humano, frente a la imagen de pureza que veíamos en la novela pastoril.<sup>210</sup>

Así, podemos establecer una comparación entre las novelas de los pazos y las de la tierra valenciana de Blasco Ibáñez. En ambos se considera al hombre del campo como un ser maligno y perverso, igual que el habitante de la ciudad, al que incluso supera en maldad debido a la influencia de la naturaleza (barbarie) que se manifiesta en el desahogo de sus instintos más bajos. De esta forma, ambos novelistas se contraponen al tópico idealizador que encontramos en Palacio Valdés y en Pereda, quienes conciben la ciudad como un espacio corrompido y corrompedor, mientras que el campo es un lugar de restablecimiento moral, recuperándose así el tópico del *menosprecio de corte, alabanza de aldea* de Guevara.

---

<sup>210</sup> A este respecto resulta interesante destacar el hecho de que aparezcan alusiones constantes al *Cantar de los cantares*, uno de los textos de más interés para los poetas místicos. Gabriel lee la versión de Fray Luis, la misma con la que han aprendido a leer Manuela y Perucho. Sin embargo, doña Emilia interpreta la obra desde un punto de vista sexual, el estrictamente humano, descargando toda su espiritualidad. Este mismo proceso es el que lleva a cabo con la recuperación del tópico renacentista de la naturaleza idealizada. Se trata de humanizar el espacio, descargando todo contenido espiritualista.

### 8.3.1. DOS CONCEPCIONES FINISECULARES DEL CAMPO: IDEALIZACIÓN FRENTE A BARBARIE EN *LA MADRE NATURALEZA* Y *PEÑAS ARRIBA*<sup>211</sup>

Las imágenes de la naturaleza que encontramos en la novela de Pardo Bazán y en la de Pereda son las mismas. Sin embargo, cada autor las construye con una forma y un propósito diferentes. Resulta interesante observar el paralelismo entre los protagonistas de ambas: Gabriel y Marcelo. Ambos proceden del ámbito urbano y, por diferentes razones, tienen que viajar a un espacio agreste que se les presenta como salvaje (barbarie). Pese a su misma procedencia, su psicología es diferente. Gabriel es un personaje en el que se encarnan introspecciones intelectuales y el desgaste, la fatiga y el cansancio psicológico de la vida urbana; mientras Marcelo es un estereotipo urbano, con menor entidad psicológica que Gabriel, que está acostumbrado al lujo y a la elegancia de Madrid y únicamente ansía regresar a la ciudad para frecuentar los salones y las fiestas. Comparte con Gabriel el mismo espíritu cansado y melancólico.

El espacio agreste o *locus amoenus* en el que se desarrollan ambas es el mismo estéticamente. Su diferencia radica en el fondo, es decir, en el propósito que cada autor quiere destacar para su obra. La iconografía de *La madre Naturaleza* tiene un signo erótico, como veíamos anteriormente, que viene reforzado por el excesivo y sofocante calor, la vegetación exótica, la amplia gama de aromas y perfumes que invitan al erotismo característico de la literatura finisecular. Por el contrario, *Peñas arriba*<sup>212</sup> destaca por el frío invernal y una iconografía desgastada, vieja y con una mentalidad conservadora. Se ofrece una imagen áspera e hiriente para Marcelo, que debería compararse con el ascetismo de los poemas de Luis de Granada, uno de sus autores preferidos. No es así para Gabriel.

La naturaleza se presenta para Marcelo como madrastra al principio de la novela, pero cuando se aclimata, es decir, se adapta al espacio, la naturaleza se convierte en madre. Gabriel manifiesta una actitud contraria. Pese a que su primer contacto con ella no es tan negativo como el de Marcelo, termina odiándola y culpándola de la destrucción psicológica y moral de su sobrina y de la impasibilidad

---

<sup>211</sup> Laureano Bonet, especialista en José María de Pereda, enuncia las similitudes entre ambos textos. Véase Bonet, Laureano; "Madre, madrastra naturaleza: una imagen compartida entre Pardo Bazán y Pereda", *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In memoriam Maurice Hemingway* (Ed. José Manuel González Herrán), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1997, pp.41-65.

<sup>212</sup> Todas las referencias a la obra de José María Pereda (a) han sido tomadas de la edición de Antonio Rey.

que muestra ante los hechos tan graves que han sucedido en el pazo. De ahí el último párrafo de la novela: “Gabriel Pardo se volvió hacia los Pazos por última vez, y sepultó la mirada en el valle, con una extraña mezcla de atracción y rencor, mientras pensaba: - Naturaleza, te llaman madre...más bien deberían llamarte madrastra” (Pardo (i): 405). En el caso de Marcelo, Tablanca actúa como una fuente de pureza que convierte a su protagonista y lo reconduce alejándolo de la vida pecaminosa de la ciudad. En el valle de Ulloa, Pardo Bazán exalta el lado pagano del tópico reforzando su actuación e influencia directa en los instintos del hombre, distanciándose del férreo compromiso perediano en favor de una regeneración regionalista de carácter patriarcal que nunca se produce en el caso de *Los pazos de Ulloa*.

Por otro lado, *La madre Naturaleza* es una novela dialógica donde la focalización juega un papel fundamental, mientras que *Peñas arriba* es un texto monológico, en el que únicamente se nos ofrece la mirada de Marcelo en su vejez que recuerda su juventud y cómo Tablanca regeneró su espíritu. Así, tal y como interpretó Unamuno, en la obra de Pereda asistimos, a través del testimonio del protagonista, a una reconciliación entre la barbarie y los valores cristianos, donde la divinidad y la naturaleza conjuntamente actúan como madres protectoras del hombre tras una reconversión moral.

Sin embargo, en el caso de doña Emilia, la naturaleza se presenta como una fuerza impasible que solamente puede ser vencida con la cultura y los valores cristianos, es decir, no cabe la reconciliación de ambos polos: civilización/barbarie, sino que la barbarie consigue vencer a la cultura en su espacio y viceversa. Cuando Gabriel se propone “enmendar” y formar el carácter de su sobrina para refrenar su conducta instintiva, decide llevarla a la ciudad y educarla de una forma burguesa, por lo que Manuela terminaría teniendo el mismo carácter abúlico y apático que su tío. Para que la civilización logre vencer a la barbarie es necesario cambiar el espacio vital de la muchacha para que, de esta forma, su conducta instintiva y espontánea se vuelva premeditada y no se salga de unas normas y unos patrones de comportamiento establecidos.

#### 8.4. LA FOCALIZACIÓN Y EL PUNTO DE VISTA EN LAS NOVELAS DE *LOS PAZOS*

Uno de los rasgos más característicos de las novelas de los pazos es el uso de la técnica de la focalización. Con ella, doña Emilia pretende distanciarse del narrador omnisciente y dar voz a los personajes. De esta forma, se dota al texto de la objetividad necesaria para llevar a cabo el experimento, pues el lector conoce directamente lo que cada uno de ellos piensa sin pasar por el filtro del narrador y elimina los discursos morales e intrusivos de épocas anteriores. Como veremos, esta supuesta objetividad, no es tal, pues el lector conoce los pazos desde el punto de vista de Julián o de Gabriel, quienes proceden de un espacio y un ambiente totalmente opuesto: la ciudad.

El enorme peso que adquieren los protagonistas y el hecho de que la figura del narrador se diluya entre sus diálogos con pequeñas aportaciones y con el uso del discurso libre indirecto hace que algunos críticos defensores de la ausencia de naturalismo en la obra de doña Emilia hablen de una *novela de personajes* que supone un aperturismo a la narrativa española adaptándola a la modernidad. Así, Darío Villanueva compara al personaje de Julián con Des Esseintes, el protagonista de *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans.<sup>213</sup> Entiende que, al igual que en el caso francés, las novelas de los pazos se focalizan en el universo mental del personaje protagonista, don Julián, en una línea similar a la de la narrativa decadentista de Huysmans, cargada de descripciones.

En este caso, hemos entendido la obra como una lucha entre dos espacios contrapuestos: civilización (ciudad)/barbarie (campo), porque, como se ha analizado anteriormente, se puede percibir la influencia del medio en la psicología de los personajes y, al igual que sucederá en el caso de *Vetusta*, la naturaleza lucha contra quienes se muestran contrarios a sus designios. La profundización psicológica en los personajes sirve para remarcar aún más el ambiente salvaje y primitivo en el que nos encontramos y la debilidad de Nucha, Gabriel y Julián ante la inmensa mole que representa el pazo. De ahí que la pesadilla de Julián sirva para profundizar, no solo en los sentimientos del párroco hacia Nucha, sino también para sintetizar la crisis moral y personal que está sufriendo a consecuencia de su vida en Ulloa:

---

<sup>213</sup> Todas las referencias a la novela de Joris-Karl Huysmans *À rebours* (*A contrapelo*) han sido tomadas de la edición de Juan Herrero.

La función narrativa del personaje mediador –una función muy aprovechada en las novelas de aventuras –se desarrolla, en esta ocasión, desde la constancia, en alguna medida simbólica, de ese viaje espacial de la ciudad al bosque, de lo urbano a lo rural recóndito, que es, a la vez, un auténtico viaje en el tiempo: de la civilización, entrecomillada para mejor entenderla, a la anclada antigüedad que ha ido padeciendo la degeneración de sus formas de vida, a un primitivismo que no se sustenta en la inocencia originaria sino en la degradación, en la ignorancia.<sup>214</sup>

A este respecto, cabe destacar la figura de Julián en *Los pazos de Ulloa*. Doña Emilia centra la perspectiva de su investigación en una tercera persona, en una instancia narrativa que ve y transmite lo que percibe, convirtiéndose así en el eje central de la trama, estableciendo cómo es el espacio, los personajes que lo rodean y las tensiones que percibe a su alrededor. Este desplazamiento del punto de vista del narrador hacia el protagonista, mezclando la descripción externa con las elucubraciones y tensiones psicológicas del propio personaje, hace que la debilidad que manifiesta nos permita afirmar que nos encontramos ante una realidad manipulada por el personaje, ya que su carácter temeroso (afeminado se llega a afirmar en la novela) únicamente nos ofrece percepciones subjetivas, ante las que se ve dominado por las circunstancias. Así, el primer contacto que tenemos con el interior del pazo y sus personajes puede resumirse del siguiente modo:

[Julián] juzgando a las gentes con quienes había trabado conocimiento en pocas horas, se le figuraba Sabel provocativa, Primitivo insolente, el abad de Ulloa sobrado bebedor y nimiamente amigo de la caza, los perros excesivamente atendidos, y en cuanto al marqués...en cuanto al marqués, Julián recordaba unas palabras del señor de la Lage:

-Encontrará usted a mi sobrino bastante adocenado. La aldea, cuando se cría uno en ella y no sale de allí jamás, envilece, empobrece y embrutece.<sup>215</sup>

Julián nos va a ofrecer la visión del espacio de Ulloa en los cuatro primeros capítulos, reforzando, sobre todo, la inmoralidad de sus habitantes, la inmensidad del espacio ante el que debe enfrentarse y los temores que este le producen. Aclimatado a la vida asfixiante de las ciudades, el párroco no es capaz de controlar la inmensidad agreste que se le presenta. Ese nerviosismo desemboca en temor y en miedo ante la

---

<sup>214</sup> Mateo Díez, Luis “Una lectura de *Los pazos*” en VV.AA.; *Estudios sobre “Los pazos de Ulloa”* (coord. Marina Mayoral), Madrid, Cátedra y Ministerio de Cultura, 1989, p. 144.

<sup>215</sup> Pardo (h): 144.



posibilidad de ser asaltado durante el camino. La tranquilidad que debería ofrecerle la vivienda de la familia Moscoso a través de las paredes de la edificación no será tal, sino que agudizará sus miedos. En el caso de Nucha que sufre sentimientos semejantes, desembocará en un estado de neurosis.

El pazo es una inmensa mole de piedra, un caserón destartado que simboliza la decadencia de una familia que ha sucumbido a la fuerza de la naturaleza, pues, como vimos, ya ha invadido el interior, por lo que las paredes semiderruidas del pazo no funcionarían como un muro que contiene o que defiende a Julián y Nucha, sino que su efecto será el contrario. El pazo sirve para reforzar los temores de ambos, manifestados desde la entrada de Julián y fortalecidos con la bajada de Nucha al sótano, narrada como si de un *descensus ad ínferos* se tratase. Durante la introducción, Julián se presentará ante el lector como un mero observador que analiza el universo que acaba de descubrir, pero en el que no se implica. Simplemente es un testigo que transmite lo que siente al ver a Primitivo, al antiguo párroco y a Pedro emborrachar a Perucho o al niño comer junto a los perros, por ejemplo. Julián contempla un universo destrozado, deteriorado y corrompido física y moralmente.

Para las descripciones espaciales, la figura del narrador se acerca al narrador omnisciente típico del realismo. A este respecto, debemos recordar que doña Emilia tiene asimilados los códigos narrativos del realismo francés, inglés, ruso y español y, por tanto, tiende a abandonar la técnica focalizadora en algunos momentos al ser un procedimiento que se está comenzando a implantar. Para ello, sitúa a Julián en un espacio donde pueda observar lo que sucede, por ejemplo, el balcón de su cuarto o la entrada a la cocina durante la tirada de cartas que la Sabia le hace a Sabel. Este punto de observación permite abarcar una amplia visión al tiempo que percibe diversas sensaciones, por lo que la narración del paisaje se presenta como si de un cuadro animado se tratase. Lo que intenta doña Emilia es que la visión que tienen Julián y, en *La madre Naturaleza*, Gabriel de Ulloa pueda ser reproducida con fidelidad en la mente del lector.

La pretensión fotográfica, propia de los artículos de costumbres, hace que los narradores tiendan a describir con todo rigor y detalle el espacio ante el que se encuentran, objetos,... Se concede excesiva importancia a todos los elementos que, normalmente, suelen ser superfluos y omitirse del relato, lo que lleva a ralentizar la narración. Esta técnica se observa sobre todo en *La madre Naturaleza*. En el caso de las novelas de *Los pazos*, es necesario que tanto los personajes como la voz narrativa

profundicen en las descripciones psicológicas y espaciales, pues la psicología de los personajes depende directamente del medio. Cuantos más datos se nos ofrezcan del espacio, mejor podremos entender su carácter y su comportamiento.

En el caso de *Los pazos de Ulloa*, casi todo el peso de la narración recae sobre Julián, aunque eso no impide que doña Emilia otorgue voz a otros como Perucho, Pedro Moscoso o Nucha. Desde mi punto de vista, para lograr comprender mejor el juego de espacios es necesario que nos introduzcamos como lectores dentro del pazo a través de Julián y en la ciudad a través de Pedro Moscoso, es decir, mediante la mirada de dos personajes que proceden del espacio opuesto, lo que lleva al narrador, en ciertos momentos, a hiperbolizar lo que ve. Hay dos momentos interesantes en la novela que nos permiten analizar la exageración del espacio y ver la influencia que se ejerce sobre el lector: el parto de Nucha y la bajada al sótano.

En primer lugar, el parto de Nucha está narrado desde la perspectiva de Julián. A través de él, el lector siente el desasosiego y la preocupación ante una situación que se presenta como una odisea para la protagonista. De ahí que las actitudes de Pedro y del doctor Máximo Juncal nos parezcan extrañas, frías y hostiles, ya que se nos muestran como una exageración, la misma que percibe el personaje. El hecho de que Moscoso se presente frío y únicamente preocupado por el nacimiento de un varón hace que se remarque no solo su carácter violento y cruel, sino el hecho de que ha vuelto a recuperar su identidad al regresar al pazo, a su ecosistema.

En segundo lugar, el *descensus ad ínferos* de Nucha supone un claro ejemplo. Como antecedente, tenemos la tirada de cartas que observa Julián y que infunden temor y miedo al lector, ya que está continuamente transformando la realidad, como cuando Moscoso mata una araña. En esta ocasión, el punto de vista se traslada a Nucha que describe lo que ve en el sótano, los muebles y la ropa vieja se le presentan como cadáveres. Lo más destacable es la visión que ambos tienen sobre el paisaje, observado desde el balcón de la habitación de Nucha. Sobre él proyectan sus ansiedades, de ahí que aparezca descrito con aspecto sombrío, las montañas negras, la oscuridad del cielo que anuncia una tormenta,... La bajada al sótano potencia aún más la hostilidad del espacio interior del pazo: habitaciones oscuras, inmensas, el sonido de los truenos, los destellos de los relámpagos,... La tormenta tan fuerte junto con la infinita extensión del interior del pazo nos hace percibir al final de la novela a Julián y a Nucha como dos seres diminutos y dominados por la majestuosidad de la naturaleza. De esta misma

forma, se presentará Gabriel al final de la trama: un personaje que observa la inmensidad impasible, la enormidad de Ulloa, ante la que debe postrarse y marcharse.

La misma técnica se utiliza en *La madre Naturaleza*, solo que ahora será Gabriel quien sustituya a Julián en la función de narrador principal, que ahora se convierte en un personaje secundario. Resulta interesante, no solo su carácter urbano, sino también el hecho de que ve la vida en función de modelos literarios, concretamente como una pastorela. Su relación con Manuela será así expresada, aunque, en el capítulo XVI, el modelo será invertido de forma irónica. Un señorito de ciudad intenta cortejar a una aldeana, mientras esta piensa en otro. Tras ver el comportamiento de su sobrina, intenta moldearlo, para que ella comience a quererlo. En esta ocasión, se recupera el mito de Pigmalión y Galatea, a la vez que se recrea un idilio rústico semejante al de Lita y Marcelo en *Peñas arriba*. En este caso, doña Emilia utiliza el modelo pastoril para distanciar al lector mediante la ironía del personaje, mientras que Pereda lo propone como medio de conversión de Marcelo.

La imagen que nos ofrece del campo es idílica, prácticamente la misma que hemos descrito al hablar de la égloga renacentista. Sin embargo, al llegar a Ulloa se encuentra con que el pazo no es tan hermoso, ni la naturaleza tan perfecta como pensaba. Tiene la misma sensación que don Pedro al llegar a Santiago de Compostela. Sorprendido por la falta de idealismo, Gabriel se siente ridículo en medio de la escena. Una parte fundamental del contraste entre realidad/ficción que se genera en él es el personaje de Manuela, una pastora cuya descripción se vacía de idealización, lo que hace que se acentúe aún más el contraste civilización/barbarie y el tono irónico que adquiere la relación tío-sobrina.

De Julián y Gabriel<sup>216</sup> no solo conocemos cómo es el espacio ante el que tienen que enfrentarse, sino también cuáles son sus pensamientos más profundos a través de la técnica del discurso relatado,<sup>217</sup> una forma de narrar totalmente subjetivada. De esta manera, conocemos el amor que siente Julián por Nucha a través del controvertido pasaje del sueño o cuáles son sus primeras impresiones sobre Ulloa. En el caso de Gabriel, nos relata su vida como militar y sus estancias en el extranjero durante una

---

<sup>216</sup> M. Hemingway considera que el profundo estudio psicológico que se nos ofrece del personaje de Julián, afirmación extensible a Gabriel, infunde una peculiar intensidad emocional. “[...] Pero igualmente implica que la novela que comenzó probablemente como un estudio, de la Galicia rural resulta ser al final un enérgico estudio psicológico de los propios personajes (en particular Julián) que procedían de fuera del mundo rural gallego” (Hemingway: 396).

<sup>217</sup> Este tipo de focalización interna, muy cercano a la técnica del monólogo tradicional, tiene sus orígenes en los textos románticos. Los escritores realistas adoptaron la forma, pero lo descargaron de enfatizaciones y sentimentalismos para tomar una forma lógica y deliberada.

noche de insomnio en la casa de Máximo Juncal o sus dudas ante la relación de Perucho y Manuela durante su lectura del *Cantar de los cantares*.

En ambos textos, doña Emilia modula y contiene la presencia del narrador y de la focalización. Así, en las escenas de mayor importancia para la trama, utiliza el diálogo,<sup>218</sup> diluyendo la presencia del narrador que prácticamente desaparece. El protagonismo de esta figura queda reservado para la presentación psicológica de los personajes y para las descripciones pormenorizadas de los espacios, sobre todo en lo referente a lo que sienten los protagonistas al moverse por la naturaleza (Julián, Nucha y Gabriel) o por la ciudad (Pedro Moscoso).

El narrador onmisciente se centra en la caracterización de los personajes secundarios en lo que a su físico se refiere y tiende sobre todo a la animalización. En este caso, no hay focalización interna ni caracterización psicológica, ya que no tienen una presencia fundamental en la trama, por ejemplo, los casos de la nodriza de Manuela o de María la Sabia. Esta técnica se utiliza para reforzar el ambiente de barbarie, desmesura y exuberancia del espacio. Estos robustos personajes destacan por el vicio, la inmoralidad y la ruindad humana, precisamente un carácter contrario a la imagen del campo que veíamos desde el Renacimiento. La mutación que experimentan Pedro Moscoso y Sabel en *La madre Naturaleza* lleva a pensar en su derrumbe físico y psicológico y en la pérdida de la fortaleza que mostraban en la primera parte.

El hecho de que todos los personajes se muevan por una ruina arquitectónica simboliza la historia de una generación arrollada y vencida por el espacio de la naturaleza. Esta invade, en la primera parte, el interior del pazo, el jardín, la biblioteca, desordenando el caserón, mientras que en la segunda, llega incluso a derrumbar la naturaleza física de los amantes Sabel y Pedro al tiempo que empuja a Perucho y Manuela a un amor destructivo. En palabras de Baquero Goyanes,

[...] la Pardo Bazán insiste en el tratamiento naturalista del viejo tema campo-ciudad. La enfermedad, la miseria, el desmoronamiento físico y moral se dan en una y otra, ya que tan perverso o vicioso puede resultar el hombre campesino como el ciudadano. La apariencia triunfalmente biológica del

---

<sup>218</sup> Ejemplo de ello es la escena en la que Gabriel confiesa a Perucho que es hermano de padre de Manuela y que adquiere visos de teatralidad y melodrama. La figura del narrador, únicamente, resalta los gritos, los gestos, la pelea,... cargando el peso sobre los protagonistas. El acierto de este pasaje reside en el control de las gradaciones por parte de doña Emilia para evitar caer en la novela rosa o de folletín y llevar la trama hasta la catástrofe final pero siempre desde el punto de vista de la experimentación.

marqués, de Sabel y de otros seres de los Pazos, frente a la debilidad ciudadana de Julián o Nucha, es solo eso: apariencia”.<sup>219</sup>

---

<sup>219</sup> Baquero (c): 118-119.



**BLOQUE 3:**  
**LA CIUDAD**  
**PROVINCIANA Y EL**  
***FIN DU SIÈCLE***

## **CAPÍTULO 9: LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO URBANO PROVINCIANO. LA CIUDAD LEVÍTICA COMO PRECURSORA DE LA CIUDAD MUERTA: ORBAJOSA Y VETUSTA**

La revolución industrial en Europa trajo consigo el aumento de la población urbana, provocado por el éxodo rural masivo que dio lugar a la urbanización y reorganización de las ciudades. Este cambio se comienza a manifestar en España hacia mediados del siglo XIX con la industrialización de Cataluña. El desarrollo industrial produjo la destrucción de antiguas formas de vida, en muchos casos, herederas de la Edad Media. Las nuevas ciudades necesitaban más medios de comunicación y transporte, calles más anchas, distritos comerciales y barrios residenciales para la burguesía enriquecida con la industrialización. Los suburbios fueron el espacio reservado para las fábricas y los barrios obreros en los que vivían hacinados los trabajadores. El éxodo rural fomentó la construcción de poblados chabolistas en torno a la ciudad en los que subsistían rodeados de miseria.

Asistimos a un cambio de identidad, en cuanto a la ciudad se refiere, por lo que se muestra irreconocible ante sus habitantes, principalmente, debido al aumento de población rural y a los planes urbanísticos. Estos cambios y los problemas que trajo consigo hicieron que la nueva organización urbana fuese percibida desde dos perspectivas:

1-. El nuevo modelo urbano es visto con temor desde un punto de vista económico y social, como ponen de manifiesto Robert Owen, Karl Marx o John Ruskin, entre otros.

2-. La aparición de una nueva estética literaria que potencia la imagen de la ciudad moderna, como se observa en Baudelaire, Emile Zola, Wordsworth o, en el caso español, Ramiro de Maeztu y Gabriel Alomar en su tratamiento de Madrid y Barcelona, respectivamente. Esta nueva estética veía con entusiasmo la gran metrópolis y su habitante era presentado como un héroe que luchaba contra la naturaleza para adaptarla a sus necesidades.

A finales de siglo, el pesimismo se convierte en la perspectiva desde la que se observa la ciudad. Comienza a verse como un universo caótico y sus habitantes pasan a ser organismos endebles, sin identidad ni individualidad. La ciudad industrial se convierte en un monstruo que devora a los seres humanos. Los autores finiseculares



hacen hincapié, no solo en la economía urbana, vista como un monstruo que consume los recursos humanos del campo para crear chabolas y miseria, sino también en la cultura. Las grandes ciudades, especialmente Madrid, son presentadas como espacios deformes, sin pasado, ni tradición, por tanto sin identidad, construidas deprisa y sin ningún tipo de estética.<sup>220</sup>

El apresurado crecimiento y su efecto desintegrador potenciaron un sentimiento de añoranza por la ciudad medieval y el retorno a las viejas costumbres. Los espacios urbanos que mejor reflejaban estos sentimientos eran las ciudades provincianas, núcleos de población que presentaban un atraso, en todos los sentidos, con respecto a las ciudades industrializadas. De ahí que los autores focalizasen su atención en estos lugares. La ciudad provinciana suscita un enorme interés para el artista durante el fin de siglo, debido a la correspondencia entre su propia melancolía y el aspecto de la ciudad, es decir, se produce una conexión entre el alma del escritor y el espacio. De esta forma se irá construyendo progresivamente el *topos* literario de la *ciudad muerta* iniciado por Georges Rodenbach con *Brujas, la muerta* (1892), tópico sobre el que profundizarán los autores del fin de siglo español. Como veremos, las ciudades provincianas españolas que sintetizan mejor los elementos y las emociones de la obra de Rodenbach son Toledo, Ávila, Salamanca, Soria, Segovia, Granada, Córdoba y Sevilla.

Dentro del panorama narrativo español de la segunda mitad del siglo XIX, nos encontramos con dos ciudades literariamente muy potentes: Orbajosa (1876) y Vetusta (1884-1885). En ambos casos, la ciudad se personifica y se convierte en la protagonista de la trama al ejercer su poder sobre el resto de personajes. La imagen que se nos ofrece de ambas invita a pensar que se trata de dos ciudades muertas. Sin embargo, son anteriores a la obra de Rodenbach y difieren de ella por el enorme peso que adquiere la religión, muy por encima de las emociones o sentimientos, y la constante lucha entre tradición y modernidad. Por tanto, entendemos que tanto Orbajosa como Vetusta son

---

<sup>220</sup> Lily Litvak recoge en su estudio datos de crecimiento industrial procedentes del trabajo de Jaime Vicens Vives *Historia de España y América*. Demuestra que el crecimiento urbano en España fue menor que en otros países como Inglaterra o Francia. Únicamente sobrepasaron el medio millón de habitantes Madrid y Barcelona. Después de 1880, el ritmo de crecimiento de Barcelona es el más rápido del país, correspondiente con su periodo de prosperidad. A partir de aquí, comienza la industrialización de otras ciudades, las provincianas, concretamente, Valencia, Sevilla, Cádiz, Málaga, Bilbao y Oviedo. El primer tomo de *La Regenta* se publica en 1884 y Clarín deja constancia del ensanche de Vetusta y de la ampliación de las zonas obreras, así como del asentamiento del movimiento obrero. Este dato histórico asegura que la industrialización todavía no se ha asentado en la ciudad provinciana, por lo que nos encontramos con una lucha de valores.

ciudades levíticas que suponen un antecedente para la configuración de la imagen de la ciudad muerta.

La descripción del espacio urbano es muy similar en ambos casos. Se trata de ciudades provincianas, con un fuerte atraso económico y social y en las que la religión juega un papel importante. Se trata de dos visiones alejadas del regionalismo o el costumbrismo donde la ciudad es algo más que un simple espacio en el que se desarrolla una trama. El punto de inflexión será el contenido ideológico y la presentación de la ciudad provinciana en ambos espacios. La ciudad muerta se aleja de la concepción naturalista o positivista. Ahora la ciudad no es el medio que determina el desarrollo de la trama y que es necesario analizar exhaustiva y pormenorizadamente, como en el caso de *Vetusta* porque no influye en el carácter o en el comportamiento de sus habitantes, sino que se corresponde con él, es una extensión de su melancolía y representa un estado de ánimo.

En el caso de la ciudad levítica, aunque físicamente se correspondan, existe una lucha o enfrentamiento entre un personaje y la ciudad, como veremos en *Doña Perfecta*<sup>221</sup> (Orbajosa vs. Pepe Rey) o en *La Regenta*<sup>222</sup> (Ana Ozores vs. *Vetusta*), simbolizando la pugna tradición vs. modernidad. Además, en la ciudad levítica, la religión, llevada al extremo, es la ideología dominante, mientras que en la ciudad muerta es una estética que produce sensaciones en el personaje. Por tanto, se diferencian dos concepciones de la ciudad provinciana, en cuanto a su contenido, pero casi idénticas, en cuanto a su forma. La ciudad levítica muestra la lucha entre los valores tradicionales y la modernidad, traída con la revolución industrial. En este caso, nos acercamos al espacio urbano desde las dos perspectivas citadas anteriormente (visión pesimista y visión positiva), ya que la industrialización todavía no se ha asentado en toda la península, como veremos en el caso de *Vetusta* y *Orbajosa*. En cuanto a la ciudad muerta, nos encontramos, no solo con el reflejo de un proceso histórico o social, sino con una manifestación artística que refleja el sentir de los autores ante la culminación del proceso. En ambos casos, asistimos a la configuración de la imagen de la ciudad provinciana, vista como un reducto de atraso económico y social, que recorrerá todo el siglo XX.

---

<sup>221</sup> Todas las referencias de *Doña Perfecta* han sido tomadas de la edición de Rodolfo Cardona.

<sup>222</sup> Todas las referencias de *La Regenta* han sido extraídas de la edición de Gonzalo Sobejano.

## 9.1. LA CIUDAD LEVÍTICA<sup>223</sup> COMO CONCEPTO TEÓRICO

Se entiende por ciudad levítica un pequeño núcleo urbano enclavado en el ámbito rural. Su rasgo más característico es el desequilibrio existente en su estructura social debido al enorme peso del clero y de la religión, condicionante de la vida de los ciudadanos. El poder local se encuentra, precisamente, en manos del clero y de los nobles terratenientes. La estructura social se divide en tres sectores: la élite social, la clase media y las clases populares. Normalmente, la élite social está integrada por dos o tres familias notables que conformarán la clase dirigente. En cuanto a la clase media, posee todas las características de la burguesía tradicional: funcionarios, pequeños comerciantes, abogados,... Son muy escasas las familias burguesas que se dedican a la industria. La población más pobre está integrada o bien por trabajadores del ámbito doméstico al servicio de las clases dirigentes o bien por empleados por cuenta propia: marineros, taberneros, costureras, planchadoras, cigarreras...

Su mentalidad, su forma de vida y su economía se mantiene anclada en el Antiguo Régimen.<sup>224</sup> No hay evolución de ningún tipo. La cualidad primordial de estos espacios urbanos es el enorme poder que sustenta el clero y que da lugar a una gran desigualdad social entre las diversas clases sociales, cobrando especial relevancia la situación de debilidad de la clase trabajadora. El poder del clero y la enorme influencia que ejerce la religión sobre los habitantes se debe a tres factores: el elevado número de sacerdotes que viven en estos municipios, el prestigio social y político que aún conservan y la fuerza del tradicionalismo que impide la llegada de nuevas ideas que hagan evolucionar estos reductos anclados en el pasado, atemporales y discordantes con su tiempo. La imagen ofrecida produce lo que Rodríguez de la Flor<sup>225</sup> ha denominado “efecto de encapsulamiento” generado a través de la potenciación de “lo local” y de la propia historia del espacio urbano, como se observará fundamentalmente en *Doña Perfecta*, y que lleva a interpretar la provincia como reducto inmóvil e inmutable al paso del tiempo y a todo lo que llegue desde el exterior.

La ciudad levítica constituye uno de los temas más recurrentes de la literatura española desde el Realismo. Miguel Ángel Lozano Marco (a) data su origen en *Doña*

---

<sup>223</sup> Rodríguez de la Flor las denomina *episcopólis*, utilizando el término que acuñó Ángel González Blanco a principios del siglo XX para criticar la fuerte presión ejercida por el clero sobre los núcleos provincianos y que les impedía progresar (Rodríguez de la Flor: 172).

<sup>224</sup> Véase Langa Laorga, María Alicia; “Literatura y sociedad: la ciudad levítica, modelo sociológico en evolución”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 16 (1994), pp.167-182.

<sup>225</sup> Rodríguez de la Flor: 118-123.

*Perfecta* de Galdós y su final en las dos novelas de Gabriel Miró *Nuestro Padre San Daniel* (1921) y *El obispo leproso* (1926). A través del estudio de la ciudad levítica, podemos observar la formación de arquetipos de ciudades: Orbajosa, Vetusta, Ficóbriga, Peñascosa,... que funcionan de acuerdo a una serie de valores establecidos por cada autor con el fin de poner de relieve los detalles que expliquen mejor la tesis defendida en la trama: habitantes, calles, plazas, iglesias, casas,..., incluso la toponimia es lo suficientemente expresiva como para que el lector tenga una primera impresión del espacio en el que va a adentrarse. Como ejemplos de ciudad levítica, se analizarán Orbajosa y Vetusta, haciendo especial hincapié en la influencia que ejerce el espacio urbano sobre los protagonistas de ambas tramas: Pepe Rey, Fermín de Pas y Ana Ozores.

## **9.2. LA FORMACIÓN DE UN ARQUETIPO: ORBAJOSA Y DOÑA PERFECTA DE BENITO PÉREZ GALDÓS**

Orbajosa, al ser la primera manifestación, presenta el modelo más simple. El espacio descrito por Galdós, si lo comparamos con Vetusta, es un esbozo, un esquema de ciudad levítica, ya que la verdadera protagonista de la obra es doña Perfecta. Sin embargo, no debemos obviar que Perfecta encarna bajo su persona la ciudad de Orbajosa, es decir, Galdós personifica el espacio en la protagonista de la novela. De ahí que sea Perfecta el personaje más elaborado y sobre el que más hincapié realiza el narrador. Aparece como un personaje colosal, de la misma forma que la sombra de la catedral que cae sobre la urbe. En ambos casos, se representa la intransigencia y el fanatismo religioso de las provincias españolas menos desarrolladas. Podemos concluir que Perfecta es Orbajosa.

Orbajosa no solo debe entenderse como un arquetipo geográfico literario que nos introduce en una nueva concepción del espacio urbano narrativo, sino también como un símbolo real que trata de representar a todos los pueblos españoles. Tal y como afirma el propio Clarín en su *Estudio crítico biográfico* (1889):

Orbajosa, la ciudad episcopal metida en el corazón de España, representa el fanatismo de nuestro pueblo en todo su horror, sin atenuaciones, acompañado de numerosos satélites que nunca dejan de seguirle: la hipocresía, la fiereza, la tenacidad, la ignorancia presuntuosa y otras malas pasiones; allí vive el

fanatismo tal como es, tal como le han hecho en la historia las causas de que se origina.<sup>226</sup>

Este pequeño núcleo urbano provinciano debe ser entendido desde una doble perspectiva: la interna o visión de sus habitantes (Perfecta, Cayetano,...) y la externa o personajes extraños que llegan (Pepe Rey, Pinzón). El contacto entre ambas perspectivas explica al lector el choque tan violento de los personajes y el desenlace trágico de la historia de amor de Pepe Rey y Rosario: Orbajosa (Perfecta da la orden de ejecución) destruye a Pepe Rey y expulsa a Rosario que es internada en un sanatorio mental cerca de Barcelona.<sup>227</sup> Esta doble perspectiva nos permite establecer la dicotomía ciudad provinciana/metrópolis. Para los habitantes de Orbajosa, Madrid es una superestructura construida por los más poderosos y cuyo papel es abstracto (nunca se menciona en la novela), pero todos coinciden en que la capital y su acción resultan dañinas para ellos, tanto moral como económicamente, como se puede observar en este fragmento pronunciado por doña Perfecta y dirigido a Pepe Rey:

-No seas tonto-añadió la señora poniéndole la mano en el hombro y mirándole de cerca-. No pienses disparates, y convéncete de que tu enemigo, si existe, está en Madrid, en aquel centro de corrupción, de envidia y rivalidades; no en este pacífico y sosegado rincón, donde todo es buena voluntad y concordia... [...]<sup>228</sup>

Para ellos, Orbajosa es la depositaria de la tradición y de la verdadera esencia del hombre español. De ahí que don Cayetano investigue la genealogía y la historia de su ciudad. Pretende demostrar que pese a ser un pequeño núcleo de menos de 8.000 habitantes y encontrarse enclavado en un lugar recóndito del territorio español (“Un viaje por el corazón de España”, título del capítulo II y que narra la llegada del protagonista), Orbajosa es y ha sido una patria de héroes. De hecho, al explicar la

---

<sup>226</sup> Cita tomada de la edición de los *Solos de Clarín* de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/solos-de-clarin--0/html/ff3f5024-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_14.html#I\\_49](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/solos-de-clarin--0/html/ff3f5024-82b1-11df-acc7-002185ce6064_14.html#I_49) (última consulta: 14/06/2017).

<sup>227</sup> Como se puede observar, el impacto que ejerce el espacio sobre los personajes es similar al que hemos visto en *Los pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán. En este caso, Nucha también enloquece y es destruida por el pazo, mientras que don Julián es expulsado. Si hacemos hincapié en la segunda parte de los pazos, *La madre Naturaleza*, observamos una analogía entre Pedro Moscoso y Perfecta. En ambos textos, los dos personajes terminan consumidos por la tragedia, el incesto y la muerte, que ha sucedido en el espacio que ellos han dominado con violencia. En cuanto al viaje de Pepe Rey y de don Julián, también observamos similitudes. Véase Clarke: 80ss.

<sup>228</sup> Galdós (i): 149.

etimología del nombre concluye que procede de la unión de dos sustantivos: *urbs* y *augusta*, llegando el narrador a repetir en diversas ocasiones el adjetivo *augusta* irónicamente para referirse a ella: “*Augusta* llamáronla los antiguos, *augustísima* la llamo yo ahora, porque ahora, como entonces, la hidalguía, la generosidad, el valor, la nobleza son patrimonio de ella” (Galdós (i): 141).

Desde este punto de vista, observaremos también el tópico del menosprecio de corte, alabanza de aldea, pero en este caso aplicado a la ciudad, en concreto a la contraposición a la que se aludía anteriormente. Orbajosa es un lugar apacible donde el hombre está libre de la maldad y de la inmoralidad de Madrid. De hecho, don Inocencio se refiere a ella con versos de las *Geórgicas* de Virgilio. La idea que concibe Pepe Rey antes de su llegada es la que le trasmite su padre y que recoge las características renacentistas del tópico:

-Por cierto-decía don Juan-, que en esa remota Orbajosa, donde, entre paréntesis tienes fincas que puedes examinar ahora, se pasa la vida con la tranquilidad y dulzura de un idilio. ¡Qué patriarcales costumbres! ¡Qué nobleza en aquella sencillez! ¡Qué rústica paz virgiliana! Si en vez de ser matemático fueras latinista, repetirías al entrar allí el *ergo tua rura manebunt*. ¡Qué admirable lugar para dedicarse a la contemplación de nuestra propia alma y prepararse a las buenas obras! Allí todo es bondad, honradez; allí no se conocen la mentira y la farsa como en nuestras grandes ciudades; allí renacen las santas inclinaciones que el bullicio de la moderna vida ahoga; allí despierta la dormida fe, y se siente vivo impulso indefinible dentro del pecho, al modo de pueril impaciencia que en el fondo de nuestra alma grita: “quiero vivir”.<sup>229</sup>

Por contraposición, la Orbajosa que presentan tanto Pepe Rey como Pinzón remarca el carácter provinciano, atrasado y anquilosado en otra época. Los orbajosenses ven a Pepe Rey como un peligro destructor, al igual que cualquier extraño que se adentra en sus profundidades, y se muestran a la defensiva, ya que el progreso amenaza con aniquilar su heroica villa. De ahí, la alusión constante a la posibilidad de que la catedral, el símbolo de la ciudad, sea destruida por el protagonista. Si doña Perfecta es Orbajosa, Pepe Rey encarna Madrid y se adentra en

---

<sup>229</sup> Galdós (i): 89. Nótese la ironía latente en este fragmento. Por un lado, esta es la perspectiva de una persona que lleva varios años viviendo en Madrid y que le narra a su hijo un recuerdo, por lo que la idealización es aún mayor. Además, la visión idílica aparece justo después de la llegada y primeras impresiones de Pepe Rey, por lo que el lector conoce una perspectiva, aparentemente, más objetiva que la que presentarán los habitantes. Por último, la afirmación “quiero vivir” refuerza aún más la ironía, ya que precisamente Pepe Rey va a morir en esta idílica ciudad.

las profundidades de España con un mensaje de progreso, renovación, tolerancia y espíritu crítico y científico. Su primera impresión al llegar es que la augusta ciudad no es más que la patria de los ajos (*urbs-ajosa*); un antro de mojigatería, de estrechez mental, incapaz de progresar y un obstáculo para la libertad de mentes. Desde su perspectiva, es una ciudad totalmente empobrecida<sup>230</sup> y cuya riqueza está en manos del clero y de doña Perfecta, la máxima autoridad. El tópico clásico y el pasado heroico se disuelven y desfiguran por completo.

La primera impresión que recibe el lector al adentrarse, no ya en Orbajosa, sino en sus alrededores es la de un espacio desolador y frío. Las primeras palabras de Pepe Rey son las siguientes: “¡Pero aquí hace un *frío de tres mil demonios!*-dijo el viajero *envolviéndose en una manta*-. ¿No hay en el apeadero algún sitio donde descansar y reponerse antes de emprender el viaje por este *país de hielo?*” (Galdós (i): 69-70 [la cursiva es mía]). La toponimia tampoco se corresponde con la realidad que nombra: frente a la belleza del topónimo, nos encontramos con lugares sin vegetación y desoladores, lugares muertos que avanzan la muerte del protagonista:

Yo no veo más que piedras y hierba descolorida. Llaman a eso el Cerrillo de la Desolación, y hablarán a derechas. Exceptuando Villahorrenda, que parece ha recibido al mismo tiempo el nombre y la hechura, todo aquí es ironía. Palabras hermosas, realidad prosaica y miserable. Los ciegos serían felices en este país, que para la lengua es paraíso y para los ojos infierno.<sup>231</sup>

Lo más característico de Orbajosa es su deformación cultural a través de los siglos. Se fue debilitando internamente hasta llegar a lo que Correa denomina “hipertrofia de lo rutinario” (Correa: 42), pudiendo aplicársele la misma descripción con la que Clarín nos presenta Vetusta: una heroica ciudad que duerme la siesta mientras hace la digestión del cocido. Esta visión viene dada, precisamente, por la

---

<sup>230</sup> En ningún momento esta situación adquiere un carácter político o social. Pepe Rey únicamente insinúa que es necesaria una buena inyección de capital que permita revolucionar la economía agrícola (la fuente de ingresos son las cosechas de ajos) y que los pobres puedan ser empleados y de esta forma vivir con mayor dignidad. Pepe Rey no va a adentrarse en los suburbios o periferias de Orbajosa, si es que las hay, ya que tampoco se alude a ellas. El narrador focaliza sobre otros aspectos, puesto que *Doña Perfecta* no es una novela de carácter social, sino una novela que critica el fanatismo, la intransigencia, la religión mal entendida, el estancamiento y anquilosamiento de la sociedad, mezclando los intereses personales y nacionales.

<sup>231</sup> Galdós (i): 74.

perspectiva externa que propicia la deformación y la caricatura. La ciudad augusta se muestra ante nuestro protagonista de la siguiente forma:

Después de media hora de camino, durante la cual el señor don José no se mostró muy comunicativo, ni el señor Licurgo tampoco, apareció a los ojos de entrambos apiñado y viejo caserío asentado en una loma, del cual se destacaban algunas *negras torres* y la *ruinosa fábrica* de un despedazado castillo en lo más alto. Un amasijo de *paredes deformes*, de casuchas de tierra pardas y polvorosas como el suelo formaba la base, con algunos fragmentos de almenadas murallas, a cuyo amparo mil *chozas humildes* alzaban sus *miserables* frontispicios de adobes, *semejantes a caras anémicas y hambrientas que pedían una limosna al pasajero*. *Pobrísimo río* ceñía, como un cinturón de hojalata, el pueblo, refrescando al pasar algunas huertas, única frondosidad que alegraba la vista. Entraba y salía la gente en caballerías o a pie, y el movimiento humano, aunque escaso, daba cierta apariencia vital a aquella gran morada, cuyo *aspecto arquitectónico era más bien de ruina y muerte que de prosperidad y vida*. Los *repugnantes mendigos* se arrastraban a un lado y otro del camino, pidiendo el óbolo del pasajero, ofrecían lastimoso espectáculo. *No podían verse existencias que mejor encajaran en las grietas de aquel sepulcro, donde una ciudad estaba no solo enterrada, sino también podrida*. Cuando nuestros viajeros se acercaban, *algunas campanas, tocando desacordemente*, indicaron con su expresivo son que *aquella momia tenía todavía un alma*.<sup>232</sup>

En el pasaje anterior, no solo destaca la decadencia de la descripción con la utilización de una adjetivación con connotaciones negativas que apunta hacia la muerte, la melancolía, la pobreza y la desolación, sino también el hecho de que la ciudad se presente como un sepulcro, una ciudad podrida y tan inmóvil como una momia. Esta metáfora, nuevamente, nos lleva a pensar en el desenlace de la trama: la muerte de Pepe Rey, en la que Orbajosa será la mano ejecutora (a través de doña Perfecta) y el sepulcro del protagonista.

---

<sup>232</sup> Galdós (i): 82-83 [la cursiva es mía]. Partiendo de esta descripción, Aureliano Beruete realizó en 1895 una acuarela de Orbajosa (*Vista de Orbajosa*) dedicada al propio Galdós. Tras recibirla, Galdós le envía la siguiente carta:

Mi querido Beruete,

Es Orbajosa, sí, la verídica, auténtica *Urbs augusta*. Con admirable intuición artística ha expresado usted en su cuadro el carácter y la fisonomía de la metrópoli de los ajos; patria de los Tafetanes y Caballucos. Veinte años ha que fue sacado de las tinieblas este castizo y turbulento poblachón y muy lejos de extinguirse su fama y de oscurecerse su historia, han crecido una y otra, a tal punto que ya no hay en España provincia ni capital que no sea más o menos Orbajosoido. Orbajosa encontrará Vd. en las aldeas, Orbajosa en las ciudades ricas y populosas. Orbajosa revive en las cabañas y en los dorados palacios. Todo es y será mañana Orbajosa, si Dios no se apiada de nosotros... que no se apiadará. Madrijosa...Marzo 96.



De esta descripción podemos deducir que la vida cultural e intelectual es prácticamente nula, a excepción de la labor histórica que ejerce don Cayetano. La vida social se reduce al casino y a pequeñas reuniones en las casas principales, fundamentalmente en la de doña Perfecta. Los temas de conversación se focalizan en las cosechas de ajos y en los chismes de la parroquia que se centran en la figura del protagonista. En Orbajosa, al igual que veremos en Vetusta, nunca pasa nada. Es un pequeño reducto aislado y silencioso, silencio que únicamente se rompe con el monótono sonido de las campanas.<sup>233</sup> De todo ello, destaca el ambiente asfixiante (nube negra) que se presenta ante Pepe Rey y la resistencia sorda que carga contra él desde el comienzo de la trama y que no llega a comprender.

La lucha entre Rey y doña Perfecta, prácticamente, se mantiene desde el principio, desde el momento en el que el espíritu crítico y científico del viajero irrumpe con fuerza en el espíritu conservador, católico y fanático de la ciudad. El resto de personajes, salvo don Cayetano, pueden interpretarse con la doble perspectiva que hemos aplicado al espacio. Por un lado, estarían los personajes afines a Pepe Rey y por otro a Orbajosa. Este doble perspectivismo permite que el lector convierta en monstruos a Licurgo, María Remedios o don Inocencio si empatiza con el carácter abierto y cosmopolita de Pepe Rey y vea de una forma positiva, e incluso graciosa, a las Troyas. En cambio, si se realiza el efecto contrario, es decir, si el lector se posiciona a favor de Orbajosa y de doña Perfecta, los personajes mencionados anteriormente tendrán un comportamiento ejemplar e irreprochable, mientras que Pepe Rey se convierte en un monstruo y las Troyas en unas desvergonzadas e irrespetuosas vecinas. Sin embargo, el narrador, a pesar de que parece objetivo (constantes alusiones a las fuentes de las que ha obtenido la historia), conduce al lector del lado de Pepe Rey a través del personaje de Rosario, el más inocente y bondadoso de toda la novela que únicamente quiere ser feliz al lado del protagonista. La objetividad con la que Galdós pretendía tratar este tema histórico se hace patente al final de la trama, ya que conocemos el desenlace a través de la correspondencia de don Cayetano.

De ahí que Joaquín Casaldueiro se haya acercado a la obra desde un punto de vista histórico y político, interpretando los personajes principales del siguiente modo: Rosario representa la España del momento que pretende ser conquistada por Jacinto, la España medieval, y por Pepe Rey, la España moderna. Sin embargo, Rosario se

---

<sup>233</sup> Véase el inicio de *La Regenta*. Vetusta se presenta como una heroica ciudad dormida en la que únicamente resuena el “monótono y familiar zumbido de la campana de coro”, *Alas* (a): 93.

encuentra bajo el yugo de Perfecta que simboliza la intransigencia y el fanatismo de un país poco desarrollado. De hecho, María Remedios deja entrever que Rey no solo es el amante de Rosario, sino que su papel es el de representante del gobierno que viene a conquistar y a aniquilar un ideal heroico. Por eso, Pepe Rey no se preocupa por la política, sino por buscar soluciones a la enorme cantidad de mendigos con los que se encuentra. Concluye Casaldueiro que lo que pretendía Galdós era

[...] poner al descubierto la causa filosófico-religiosa de las luchas políticas, pero ellas en sí ya no le interesan. [...] *Doña Perfecta* se refiere a España, y es una interpretación fiel del estado de espíritu de la sociedad teocrática y anquilosada, que dio lugar a las guerras civiles, y de la sociedad liberal y amante de la ciencia, que también existía, y de la cual Galdós formaba parte. Pero el conflicto en su intensidad dramática y raíces últimas va más allá de sus límites histórico-políticos de un país.<sup>234</sup>

Sin embargo, la interpretación de Casaldueiro obvia dos aspectos fundamentales en la novela: el peso de la religión, de ahí que se haya optado por clasificar Orbajosa como ciudad levítica y no muerta pese a sus descripciones, y la doble perspectiva que nos ofrecen los personajes. En este sentido, la obra contrapone dos sistemas culturales totalmente opuestos: Madrid y las ciudades provincianas. Orbajosa es un sistema cultural cerrado que se opone con violencia y barbarismo a cualquier intento reformista, mientras que Madrid es una ciudad abierta culturalmente y cosmopolita que pretende eliminar el anquilosamiento y el atraso provinciano mediante políticas centralistas que supriman la autonomía de los pequeños núcleos de poder alejados de la metrópolis, caso de Orbajosa.

El peso de la religión en la trama se percibe prácticamente desde el principio, pudiendo interpretarse el personaje de Pepe Rey como un antecedente del padre Nazario, protagonista de *Nazarín*, que se inserta dentro del movimiento finisecular que trata sobre el regreso de Cristo a la tierra. De hecho, el propio don Inocencio se convierte en Poncio Pilatos al pronunciar “yo me lavo las manos” (Galdós (i): 271) tras conocer los planes de su sobrina y prever el final del protagonista. A este respecto, Correa interpreta la lucha entre las facciones de orbajosenses y el gobierno como una lucha entre moros y cristianos, partiendo de la denominación que se le ha otorgado a Rey: “una especie de rey moro herejote” (Galdós (i): 275). De esta forma, los

---

<sup>234</sup> Casaldueiro: 56-57.

enfrentamientos bélicos adquieren un sentido no solo religioso, sino apocalíptico, ya que los madrileños deben ser destruidos y derrocados por los cristianos de la urbe augusta que recurren a la ayuda del Dios bélico del Antiguo Testamento.

Independientemente del peso de la historia o de la religión en la trama, lo que queda patente es el papel protagonista que juega la ciudad. Orbajosa domina a Pepe Rey cuando este intenta doblegarla. Primero, a través de esa resistencia sorda, lo hace bajar a los infiernos, es decir, lo hace padecer un calvario moral y psicológico, para posteriormente anularlo y destruirlo físicamente.<sup>235</sup> Al presentar el fiel relato de Orbajosa, Galdós buscaba hacer hincapié en todos los aspectos negativos de la sociedad española, retratándolos lo más detalladamente posible e incluso exagerándolos, por eso juega con el doble perspectivismo. Con esto, pretende que su obra sirva para que sea la propia sociedad la que se dé cuenta del atraso y del oscurantismo en el que vive y luche contra él. *Doña Perfecta* finaliza de forma dramática, pero no pesimista, es decir, el final es un llamamiento a la toma de conciencia y a la eliminación de las lacras sociales que impiden el desarrollo del país. De ahí, la última afirmación del narrador: “Esto se acabó. Es cuanto podemos decir de las personas que parecen buenas y no lo son” (Galdós (i): 295).

### 9.3. LA HEROICA VETUSTA Y LA REGENTA

La ciudad de Vetusta supone el desarrollo del esquema levítico presentado por Galdós en Orbajosa y lo convierte en un modelo asentado, sobre el que trabajar el tópico de la ciudad muerta. Vetusta, tanto en sus descripciones como en su peso en la trama, presenta un entramado más complejo que Orbajosa. La base sobre la que se sustentan ambas ciudades son los criterios tan arcaicos que utilizan para juzgar a sus convecinos, ya que las altas y tradicionales clases sociales se oponen a cualquier cambio. En ambos casos, los narradores focalizan sobre la burguesía y la aristocracia, sin mostrar ningún interés por la zona suburbial y la clase trabajadora, ya que es precisamente esa faceta tan arcaica y tradicional de la sociedad la que les interesa destacar.

En 1881, Clarín publica el relato *El diablo en Semana Santa*, un antecedente de *La Regenta*, no solo por los personajes y la similitud de la trama, sino también por la

---

<sup>235</sup> La figura de Cristo también sufrió una condena, un calvario, para, finalmente, morir crucificado. De ahí, las similitudes entre Cristo, Pepe Rey e, incluso, el padre Nazario.

presentación que realiza de Vetusta. Tres años más tarde se publica el primer tomo de *La Regenta*, en el que se puede observar una imagen mucho más elaborada de la ciudad. Tanto es así que Vetusta llega a convertirse en la verdadera protagonista de la trama,<sup>236</sup> es decir, en un personaje-protagonista colectivo.

Siguiendo las teorías de Brent y Roberts,<sup>237</sup> nos hemos acercado a la novela desde un punto de vista urbano, llegando a la conclusión de que es la propia Vetusta quien proporciona cierta unidad estructural a la obra, ya que alrededor de ella gravitan el resto de temas: la religión, el adulterio, la crítica social,...dotando la trama de una gran complejidad y pluralidad temática. A la hora de presentarnos la ciudad, el narrador omnisciente juega con la doble focalización, ya que conocemos Vetusta desde una doble perspectiva: externa (la descripción física de la urbe) e interna (cómo ven la ciudad Ana y el Magistral).

#### 9.4. VETUSTA Y LA FOCALIZACIÓN EXTERNA

El lector conoce Vetusta a través del Magistral. De Pas sube a lo alto de la catedral y con su catalejo recorre durante los primeros capítulos las distintas zonas de la ciudad. El narrador es quien transmite el reflejo del catalejo utilizando connotaciones semejantes a las que veíamos a la hora de analizar Orbajosa: ciudad heroica en tiempos pasados y cuyo eje es la catedral, edificación que destaca por encima de toda la urbe. Esto nos indica que uno de los factores más importantes de la novela será la religión:

Cuando en las grandes solemnidades del cabildo mandaba iluminar la torre con faroles de papel y vasos de colores, parecía bien, *destacándose en las tinieblas, aquella romántica mole*; pero perdía con estas galas la inefable elegancia de su perfil y tomaba los contornos de una enorme botella de champaña. *Mejor era contemplarla en clara noche de luna*, resaltando en un cielo puro, rodeada de estrellas que parecían su aureola, doblándose en pliegues de luz y sombra,

---

<sup>236</sup> En *Sermón perdido*, Clarín se plantea la siguiente cuestión: “¿no puede ser protagonista de un libro un pueblo entero?”. En Gómez Tabanera: <http://hdl.handle.net/10481/13770>

<sup>237</sup> Nimetz interpreta la obra desde el punto de vista de la antropología cognitiva. Así, Anita Ozores representaría el signo femenino y Vetusta el masculino. Gómez Tabanera llega aún más lejos y valiéndose de las teorías de Nimetz y de la afirmación del narrador de *El diablo en Semana Santa* “la punta de una lanza enrojada al fuego” en referencia a la catedral, interpreta esta como el eje fálico que rige Vetusta y que termina dominando a La Regenta. Cf. Nimetz, Michael; “Eros and Ecclesia in Clarín’s Vetusta”, *MLN*, 86.2 (1971), pp. 242-253 y Gómez Tabanera, José Manuel; “Antropología y folclore en la ‘Vetusta’ de Clarín (1884) (y segunda parte)”, *Gazeta de Antropología* (1987), <http://hdl.handle.net/10481/13770>

*fantasma gigante* que velaba por la ciudad pequeña y negruzca que dormía a sus pies.<sup>238</sup>

Resulta significativo el comienzo de la novela con la irónica afirmación “la heroica ciudad dormía la siesta”. En esta oración simple, el narrador informa al lector de que nos vamos a encontrar ante una ciudad abúlica, monótona, en la que no sucede nunca nada y con un pasado glorioso y heroico, como explicitará en el siguiente párrafo con la añadidura del peso que la religión tiene sobre la colectividad vetustense: “Vetusta,<sup>239</sup> la muy noble y leal ciudad, corte en lejano siglo, hacía la digestión del cocido y de la olla podrida, y descansaba oyendo entre sueños el monótono y familiar zumbido de la campana de coro, que retumbaba allá en lo alto de la esbelta torre de la Santa Basílica” (Alas (a): 93).

A continuación, el narrador se introduce dentro de la catedral y narra la llegada del Magistral, cuya costumbre es mirar por el catalejo la ciudad que pretende conquistar. Su vista se va posando sobre las cuatro zonas de Vetusta, procedimiento mediante el cual el narrador nos da a conocer las intimidades de los habitantes. Este proceso es similar al que veíamos en *El diablo cojuelo*, donde Cleofás levantaba los tejados de las casas para darnos a conocer a sus habitantes, mientras don Fermín de Pas se sirve del confesionario, un arma muy poderosa, para conocer el interior de Vetusta.<sup>240</sup>

Las cuatro zonas que se nos presentan son la Encimada, la Zona Norte, la Colonia y el Campo del Sol. Cada una de ellas se corresponde con las distintas clases sociales que la ocupan. Resulta interesante observar cómo Vetusta se hace eco del crecimiento urbano propio de finales de siglo mediante los ensanches, a pesar de ser presentada como una ciudad arcaica. El ensanche vetustense es la Colonia, zona en la que se asientan los nuevos ricos o indianos. Clarín, al introducir tanto el ensanche como la barriada obrera, no solo ha ampliado el arquetipo levítico dando cabida a nuevos espacios urbanos, sino que ha dejado constancia de la modernización de las

---

<sup>238</sup> Alas (a): 94. [la cursiva es mía]. Como se puede observar, la visión de la catedral muestra ciertos rasgos que anteceden la caracterización de la ciudad muerta (visión nocturna a la luz de la luna, imagen fantasmagórica,...)

<sup>239</sup> Si nos fijamos en la etimología del topónimo Vetusta, observamos que procede del adjetivo latino “Vetus-veteris” que significa viejo, anciano, antiguo, de otro tiempo, arcaico. La propia descripción que realiza el narrador así lo constata. Nos encontramos ante una ciudad arcaica, donde el tiempo prácticamente está muerto y a la que todavía no ha llegado ni un atisbo de modernidad.

<sup>240</sup> “Desde la torre se veía la historia de las clases privilegiadas contada por piedras y adobes en el recinto viejo de Vetusta. [...] Todo era triste.” Alas (a): 111.

ciudades en un momento de transición urbana. Sin embargo, no profundiza en el análisis de estos nuevos espacios, los menciona para ofrecernos como lectores una imagen completa del espacio narrativo de la trama y focaliza sobre el centro urbano, la Encimada, que constituye el tradicional espacio levítico:

A pesar de esta injusticia distributiva que don Fermín tenía debajo de sus ojos, sin que le irritara, el buen canónigo amaba el barrio de la catedral, aquel hijo predilecto de la Basílica, sobre todos. La Encimada era su imperio natural, la metrópoli del poder espiritual que ejercía. El humo y los silbidos de la fábrica le hacían dirigir miradas recelosas al Campo del Sol; allí vivían los rebeldes [...].<sup>241</sup>

La Encimada, como núcleo levítico, es el espacio sobre el que se levanta la majestuosa catedral. Se corresponde con el casco antiguo y el centro urbano. En ella residen las principales familias vetustenses: los Ozores y los Vegallana, entre otros. Destacan los enormes palacios y sus jardines, los parques y paseos (El Espolón), varios conventos e iglesias y antiguos conventos convertidos en cuarteles o vacíos, reflejo del proceso de desamortización que tuvo lugar durante el reinado de Isabel II. Al encontrarnos en un momento de desarrollo y expansión urbana, la ciudad todavía no ha diseminado a la población según su posición social y deben compartir el centro aristócratas y clases bajas. Así, la Encimada alberga no solo a la aristocracia y al clero, sino también un grupo de casuchas en las que se hacían las familias más pobres. Las calles son estrechas y tortuosas, en claro contraste con la Colonia:

La Encimada era el barrio noble y el barrio pobre de Vetusta. Los más linajudos y los más andrajosos vivían allí, cerca unos de otros; aquellos a sus anchas, los otros apiñados. El buen vetustense era de la Encimada. [...] El Magistral veía a sus pies el barrio linajudo compuesto de caserones con ínfulas, de palacios; conventos grandes como pueblos; y tugurios donde se amontonaba la plebe vetustense, demasiado pobre para poder habitar las barriadas nuevas allá abajo, en el Campo del Sol, al Sudeste, donde la Fábrica Vieja levantaba sus augustas chimeneas, en rededor de las cuales un pueblo de obreros había surgido.<sup>242</sup>

---

<sup>241</sup> Alas (a): 113.

<sup>242</sup> Alas (a): 110. Como se puede observar, parte de la población pobre ya ha sido trasladada fuera del núcleo urbano. El narrador no vuelve a incidir sobre este aspecto, a pesar de que prácticamente la totalidad de la trama se desarrolla en este espacio. Su atención se va a focalizar sobre las clases altas.

La Colonia, el nuevo ensanche, refleja el crecimiento y la necesidad de albergar nuevas familias ricas, es decir, a la alta burguesía. En el caso asturiano, se trata de los indianos, emigrantes humildes que regresan de América tras amasar una inmensa fortuna. Carecen del linaje de los habitantes de la Encimada, pero en muchos casos poseen más fortuna que ellos. Recuérdese que uno de los pretendientes de Anita Ozores fue don Frutos, habitante de la Colonia, que ofreció a las tías de Anita una ingente dote a cambio de formar parte de la nobleza, aún a sabiendas de que los Ozores estaban en la ruina. La zona de la Colonia presenta una arquitectura simétrica con edificios de gran altura que simbolizan el lujo y la ostentación de los nuevos ricos:

[...] la *Colonia*, la Vetusta novísima, tirada a cordel, deslumbrante de colores vivos con reflejos acerados; parecía un pájaro de los bosques de América, o una india brava adornada con plumas y cintas de tonos discordantes. Igualdad geométrica, desigualdad, anarquía cromáticas. [...] La ciudad del sueño de un indiano que va mezclada con la ciudad de un usurero o de un mercader de paños o de harina que se quedan y edifican despiertos. Una pulmonía posible por una pared maestra ahorrada; una incomodidad segura por una fastuosidad ridícula. [...] Además, los indianos no quieren nada que no sea de buen tono, que huela a plebeyo, ni siquiera recordar los orígenes humildes de la estirpe; [...] <sup>243</sup>

El Campo del Sol y la Zona Norte se sitúan a las afueras y albergan a las clases trabajadoras. Los habitantes más humildes viven en terrenos municipales, alejados del centro y en chabolas pintadas con cal. En la zona Norte (“vertederos de la Encimada” y “cloacas”), la iglesia estaba reconstruyendo conventos y templos desamortizados y destruidos durante la Revolución y que la Restauración estaba reedificando. Otra parte, la más cercana al campo, estaba siendo ocupada por jardines, huertos o incluso parques (el parque de los Ozores o el de los Vegallana) por las familias más pudientes de Vetusta,<sup>244</sup> mientras la población más pobre construía sus viviendas hacinadas en el terreno restante:

---

<sup>243</sup> Alas (a): 114-115.

<sup>244</sup> Asistimos a la planificación de lo que aparentemente será el suburbio de Vetusta. Originariamente, los suburbios eran zonas urbanas a las afueras reservadas para las clases más pudientes. Normalmente, solían estar en contacto con el campo. De esta forma, se alejaban del ruido y de la contaminación del centro y, sobre todo, se separaban de las clases trabajadoras. (Mumford (a))

Y mientras no solo a los conventos, y a los palacios, sino también a los árboles se les dejaba campo abierto para alargarse y ensancharse como querían, los míseros plebeyos que a fuerza de pobres no habían podido huir los codazos del egoísmo noble o regular, vivían hacinados en casas de tierra que el municipio obligaba a tapar con una capa de cal; y era de ver cómo aquellas casuchas, apiñadas, se enchufaban, y saltaban unas sobre otras, y se metían los tejados por los ojos, o sea las ventanas. Parecían un rebaño de retozonas reses que apretadas en un camino, brincan y se encaraman en los lomos de quien encuentran delante.<sup>245</sup>

El Campo del Sol destaca por la presencia de las chimeneas de las fábricas y la mención a la lucha obrera. Refleja la naciente industrialización asturiana y el asentamiento del movimiento obrero. Su enemigo es el clero. Tanto en la Encimada como en el Campo del Sol destacan dos enormes construcciones: la catedral y la fábrica, símbolo de dos mundos opuestos y fuertemente enfrentados:

[...] allí vivían los rebeldes; los trabajadores sucios, negros por el carbón y el hierro amasados con sudor; los que escuchaban con la boca abierta a los energúmenos que les predicaban igualdad, federación, reparto, mil absurdos, y a él [el Magistral] no querían oírle cuando les hablaba de premios celestiales, de reparaciones de ultratumba. [...] Hasta aquellas chimeneas delgadas, largas como monumentos de una idolatría parecían parodias de las agujas de las iglesias.<sup>246</sup>

El narrador casi no se centra en la parte proletaria de la ciudad y además, muestra cierto desapego por la clase obrera, tal y como se refleja en la escena del Boulevard al regresar Ana a casa acompañada de Petra, donde se describe la atmósfera como un “olor picante, que los habituales transeúntes ni siquiera notaban, pero que era molesto, triste; un olor de miseria perezosa, abandonada” (Alas (a): 351). Muestra una actitud irónica y grotesca, rozando en el patetismo al pretender reflejar mediante el nombre una realidad inexistente: un Boulevard en una ciudad provinciana atrasada y arcaica como deja ver ya en la primera oración de la novela. A continuación, explica que la calle se llama así por una fila de farolas y comienza a parodiar la ropa y los comportamientos de los obreros, imitadores de los burgueses y aristócratas, que transitan por ella, contraponiéndolos con el Espolón o la calle del Comercio. La

---

<sup>245</sup> Alas (a): 113.

<sup>246</sup> Alas (a): 113-114.



alegría, el bullicio, los olores, los trajes y la atmósfera son totalmente opuestos, como también lo son los viandantes. Con la llegada del invierno y del frío, la vida social de las clases adineradas se traslada a los espacios interiores: el casino, el teatro y las tertulias en los salones principales, como la de los marqueses de Vegallana. Los trabajadores acuden a las tabernas, pero la calle seguirá siendo su principal ambiente, de ahí que gran parte de la narración tenga lugar en espacios interiores:

Aunque había algunas jóvenes limpias, de aquel montón de hijas del trabajo que hace sudar, salía un olor picante, que los habitantes transeúntes ni siquiera notaban, pero que era molesto, triste; un olor de miseria perezosa, abandonada. Aquel perfume de harapo lo respiraban muchas mujeres hermosas, unas fuertes, esbeltas, delicadas, dulces, pero casi todas mal vestidas, mal lavadas las más, mal peinadas algunas. El estrépito era infernal; todos hablaban a gritos, todos reían, unos silbaban, otros cantaban.<sup>247</sup>

Esta imagen resulta interesante desde las perspectivas tanto de Ana como del narrador que muestra una escena costumbrista cargada de ironía y, casi sin que el lector lo perciba, se introduce en el interior de La Regenta y nos muestra cómo se le presenta una parte de Vetusta desconocida para ella. Lo más llamativo es que comienza a sentirse libre y su personalidad parece más alegre y desenvuelta, ya que no está en su ambiente, es decir, en el espacio opresor, coercitivo, falso e hipócrita de las zonas nobles de la ciudad levítica:

Alguna otra vez había pasado la Regenta por allí a tales horas, pero en esta ocasión, con una especie de doble vista, creía ver, sentir allí, en aquel montón de ropa sucia, en el mismo olor picante de la *chusma*, en la algazara de aquellas turbas una forma de placer del amor; [...]. Ana participó un momento de aquella voluptuosidad andrajosa.<sup>248</sup>

Fuera de los muros vetustenses, nos encontramos con el campo, presentado como un *locus amoenus*,<sup>249</sup> al que podemos aplicar el tópico del menosprecio de corte, alabanza de aldea. Vetusta se nos ofrece con una visión degradada: calles estrechas,

---

<sup>247</sup> Alas (a): 351.

<sup>248</sup> Alas (a): 352.

<sup>249</sup> Resulta significativa la conexión de Ana con el paisaje alejado de Vetusta tras su confesión con el Magistral. La paz y la armonía de su alma se relacionan con el *locus amoenus* y la hacen evocar sus recuerdos, escena que se corta cuando siente frío y regresa a la realidad: debe volver a entrar dentro de los muros vetustenses.

tortuosas, zonas oscuras, el clima, la monotonía, la sensación de pesadez,... Mientras, la zona rural es tranquila, apacible, amplia, bella,...de hecho, el único momento de la novela en el que Ana es feliz y desaparecen sus crisis es durante su estancia en El Vivero, la segunda residencia<sup>250</sup> de los Marqueses de Vegallana.

De esta forma queda reflejada la sociedad de la Restauración desde un punto de vista histórico, urbanístico y antropológico. Las zonas, diferenciadas socialmente, son concebidas como un todo para De Pas y así nos las presenta el narrador, otorgándole unidad al personaje colectivo. Podemos incluso decir que se nos ha presentado “físicamente” a la protagonista de la trama.

## **9.5. FOCALIZACIÓN INTERNA: LA LUCHA DE VETUSTA CONTRA ANA OZORES Y FERMÍN DE PAS**

La vida provinciana queda reflejada a través de los personajes vetustenses en todas sus facetas: consagración al hogar a través de las carencias en la relación Quintanar-Ana, la religión, mediante la relación Magistral-Ana (representan el fanatismo, el misticismo y la devoción llevada al extremo) y el amor pasional, a través del adulterio protagonizado por Ana-Álvaro Mesía, un amante presentado bajo un disfraz romántico (tendencia a la idealización del adulterio). Aparentemente, la trama de la novela parece sencilla: un *menage à trois* entre Álvaro Mesía, Ana Ozores y el Magistral siendo el telón de fondo el ambiente provinciano burgués. Sin embargo, la ciudad de Vetusta actúa en bloque, como un personaje colectivo, contraponiéndose a las conductas de Ana y De Pas. Los protagonistas están en lucha constante con la ciudad, pero ninguno de ellos sustenta o posee una ideología, un vicio, una tesis,...como sí veíamos en *Doña Perfecta*. Únicamente pretenden huir de un espacio opresor y coercitivo. De ahí que el narrador se detenga en reproducir diálogos y fije su atención en la descripción pormenorizada de la ciudad a la que dedica cinco capítulos de la novela (VI-X).

Todos los personajes, a excepción de Ana y De Pas, se mueven bajo las coordenadas dictadas por Vetusta. Por este motivo, Clarín decide que el primer tomo

---

<sup>250</sup> Tal y como recoge Mumford (a), a finales del siglo XIX, comienzan a formarse las zonas suburbanas de las urbes, entendidas como zonas rurales alejadas lo suficiente del centro urbano y que permiten a la nobleza y a la alta burguesía descansar y no tener contacto con las clases obreras. Un claro ejemplo es El Vivero, la finca de los marqueses, donde acuden a descansar y donde residen Ana y Quintanar durante la convalecencia de Anita.

de la novela funcione a modo de introducción, analizando pormenorizadamente los tres agentes protagonistas que van a desarrollar la trama: Vetusta, Ana Ozores y el Magistral y dedica cinco capítulos a cada uno de ellos. Esto hace que el ritmo de la novela sea muy desigual, siendo excesivamente lento al querer describir con minuciosidad el planteamiento (tomo I) y acelerándose durante el desarrollo y el desenlace (tomo II). Pese a todo, el desenlace se narra de una forma muy precipitada y a un ritmo vertiginoso, dedicándose únicamente dos capítulos al adulterio, el duelo, la muerte de Quintanar y el castigo de Ana. El lector casi no conoce datos de la infidelidad de Ana, solo sabe que se ha materializado y que el Magistral, ayudado por Petra, está ideando un plan para que Quintanar descubra a los amantes. Esta desigualdad tan marcada es lo que me hace pensar que lo realmente importante no es el adulterio, sino la actuación de Vetusta como verdadera protagonista.

Tanto Ana como Fermín aparecen desgajados del resto de personajes, pero no don Álvaro. Mesía<sup>251</sup> aparece insertado dentro de la masa vetustense, es su representante y su instrumento para atraer e imbuir a doña Ana borrando su personalidad, es decir, adaptándola a la vida de Vetusta para convertirla en una más. Gana la batalla al Magistral, pero no individualmente, sino en nombre de Vetusta introduciendo a Ana en su esfera al principio del adulterio y castigándola y aislándola en el caserón de los Ozores tras hacerse público su romance.

Gonzalo Sobejano, en el estudio preliminar a la edición de *La Regenta*, habla de Ana y del Magistral como “espíritus supravetustenses” (Sobejano: 33).<sup>252</sup> A través de ellos, conocemos la otra cara de Vetusta: la “psicología” de la protagonista. Ana no logra adaptarse al medio, a pesar de sus intentos por ser como las demás, pero tampoco quiere igualarse a sus convecinas. De hecho en el capítulo XIX afirma: “¡Salvarme o perderme! pero no aniquilarme en esta vida de idiota... ¡Cualquier cosa...menos ser como todas esas!” (Alas (a): 141). En el capítulo V, el narrador describe la situación de Ana con respecto a Vetusta, su cárcel, y deja patente el espíritu al que alude Sobejano:

---

<sup>251</sup> La historia de Mesía, es decir sus amantes, es la historia de la propia Vetusta. Conocemos a los vetustenses por su comportamiento y, prácticamente, todas las mujeres han tenido una aventura con Mesía desde Visitación hasta Obdulia. Ninguna de estas relaciones ha sido pública, salvo el rumor de que Visitación había saltado por el balcón de Mesía. Por ello, se castiga a Ana, porque la verdadera cara de Vetusta debe esconderse bajo un disfraz de pureza y falsa moral: el adulterio se permite y es admitido por el otro cónyuge mientras no sea público y notorio.

<sup>252</sup> Sobejano toma la terminología “supravetustense” del Capítulo XVI (Tomo II): “Cuando descubrió en el confesionario del Magistral un *alma hermana*, un espíritu *supra-vetustense* capaz de llevarla por un camino de flores y de estrellas a la región luciente de la virtud, también creyó Ana que el hallazgo se lo debía a Dios, y como aviso celestial pensaba aprovecharlo” (Alas (a): 36).

Ana observaba mucho. Se creía superior a los que la rodeaban, y pensaba que debía de haber en otra parte una sociedad que viviese como ella quisiera vivir y que tuviese sus mismas ideas. Pero entretanto Vetusta era su cárcel, la necia rutina un mar de hielo que la tenía sujeta, inmóvil. Sus tías, las jóvenes aristócratas, las beatas, todo aquello era más fuerte que ella; no podía luchar, se rendía a discreción y se reservaba el derecho de despreciar a su tirano, viviendo de sus sueños.<sup>253</sup>

El Magistral únicamente quiere ser el dominador de la ciudad y considera que sus feligreses son un montón de basura, de inmundicia y de podredumbre moral. El retrato que nos ofrece, junto con el hecho de que la ciudad se presenta a Ana como un fangal, un infierno en el que debe convivir con larvas asquerosas y espíritus podridos (cap. X y XIX) llevan a que el lector vea Vetusta como un antro lleno de suciedad (calles gastadas, el barrio obrero, los caserones viejos y abandonados de la Encimada,...), fealdad, vejez, desgaste y donde llueva prácticamente todo el tiempo. Incluso la lluvia tiene un poder corrosivo y va consumiendo poco a poco la ciudad (cap. XVIII, XXII y XXV).

Del capítulo II al V, se perfila la relación de Ana con la Vetusta propiamente levítica, calificada por la Regenta como una “vida tan estúpida” (Alas (a): 173). Es precisamente aquí cuando entran en juego los dos representantes de la ciudad en la vida de Ana: Quintanar y Mesía. Se anuncia que el aparente equilibrio y la monotonía vetustense se va a romper con el deseo de Ana de ser madre. Deseo que Quintanar (Vetusta pasiva) no puede o no quiere complacer, ya que su relación con Ana se basa en un cariño paterno-filial descargado de sexualidad. Durante el capítulo IV, el narrador presenta el enfrentamiento Vetusta-Ana, con su llegada a la ciudad y su aceptación en la clase noble con la búsqueda de un marido acorde con el linaje de los Ozores. Ana sufre un primer enfrentamiento con la ciudad: su faceta literaria por la que es apodada “la Jorge Sandio” (Alas (a): 233). De este primer combate sale victoriosa Vetusta, pues Ana abandona la literatura.

Sin embargo, Vetusta sigue presentándose ante ella como un enemigo a batir, un espacio opresor e impasible. A partir de aquí, mostrará numerosos intentos por librarse del tedio que le produce la ciudad. De ahí que se muestre como una persona desequilibrada, no solo por las crisis nerviosas que sufre, sino por sus propios actos cuando se supone curada. En realidad, es la ciudad quien controla su temperamento y

---

<sup>253</sup> Alas (a): 238.

su carácter, por eso, durante años, lucha ante la impotencia que siente al no ser libre para decidir sobre su vida y su futuro. Sus reflexiones se centran en su infortunio y su desdicha, de los que intenta huir y no puede.

A lo largo de la trama, observaremos dos luchas entre Ana y Vetusta: la lucha “cuerpo a cuerpo” mediante su fervor religioso y la lucha “pasiva” al intentar imitar a sus amigas Visitación, la marquesa y Obdulia. En su etapa religiosa, camina de la mano del Magistral, quien la convierte en el capítulo XVI en su “hermana del alma” (Alas (a): 36). Pese a todo, nunca logrará el fervor religioso del Gran Constantino, prueba de ello es la procesión del Viernes Santo. Parece que el Magistral y Ana han ganado la batalla a Vetusta y son libres, como se puede observar en el hecho de que por primera vez salga una mujer vestida de nazareno en la procesión. Sin embargo, Ana se avergüenza y comienzan a flaquear las enseñanzas religiosas inculcadas por De Pas. Tanto en el plano narrativo como en del personaje nos encontramos con una caricatura. Por un lado, los sentimientos que producen en Ana su exposición ante Vetusta y, por otro, el fervor religioso de la atrasada sociedad española. Ana sufre aquí la primera derrota importante al sentirse ultrajada e incluso prostituida porque Vetusta ha podido ver sus pies.

La segunda fase o lucha se produce cuando Ana comienza a sentir cierta inclinación hacia Mesía. Intenta imitar a sus convecinas y comienza a frecuentar los mismos círculos: El Vivero, la fiesta de Carnaval en el casino, el teatro,... Reconoce que tiene que ser como las demás, pero sin sobrepasar los límites morales, ya que su vida debe enfocarse a cuidar de su marido. A pesar de que Quintanar aprecia este cambio y se entusiasma al ver que su mujer es igual que las demás, el interior de Ana sigue insatisfecho y no consigue adaptarse a esa vida. Vetusta le envía la prueba más dura: los requiebros de Mesía. Ana no consigue vencerlos y cae en la trampa de don Álvaro, haciéndose pública su aventura y sufriendo su segunda caída y derrota definitiva: su confinamiento en el palacio de los Ozores, quedando aislada y recluida, lejos de Vetusta. Con su derrota deja patente que ella es diferente, que sigue siendo un “espíritu supravetustense” (Sobejano: 33) y que nunca va a adaptarse al medio.

Desde la perspectiva del Magistral, Ana representa la satisfacción y el éxito de sus metas: la conquista de Vetusta, mientras que para ella, Fermín es la forma de huir de la ciudad. De Pas aparece presentado como una figura colosal, enorme y con un gran poder tanto físico como psicológico, ya que a través de sus sermones convence a los feligreses y los mantiene bajo su yugo. Si Mesía es el representante de Vetusta en

cuanto a Ana se refiere, Santos Barinaga<sup>254</sup> juega el mismo papel con respecto al Magistral. La muerte sin confesión de este vetustense arruinado por el Magistral y su madre fomenta cierto odio hacia De Pas, alentado por Mesía, y comienza a perder poder.

A partir del capítulo XVI, arranca el desarrollo de la trama: la lucha Vetusta vs Ana y Fermín y la caída de ambos personajes. La del Magistral se percibe antes que la de La Regenta, pues esta se muestra indecisa y oscila entre los dos polos que veíamos anteriormente. La figura de De Pas comienza a desvanecerse cuando Ana, a petición de Mesía, acude al teatro el día de los Difuntos, circunstancia aprovechada por la ciudad para sacudir al sacerdote. Fermín se revuelve e intenta reconducir la situación desembocando en la procesión de Semana Santa, pero la muerte de Santos Barinaga volverá a derrotarlo. De Pas, con la conversión del ateo Pompeyo Guimarán<sup>255</sup> triunfa sobre Vetusta, un triunfo que se verá nuevamente sacudido tras la fiesta de Carnaval en el casino. Ana descubre lo que sucede: Vetusta entera está pendiente de su oscilación: ¿Álvaro Mesía o El Magistral? ¿Quién será su amante? Nuevamente, la balanza se inclina del lado del Magistral y Ana decide llevar una vida de pureza junto a su esposo y protegida por Fermín, es decir, Vetusta y Anita están bajo el yugo del Magistral. Sin embargo, Ana reacciona al descubrir los verdaderos sentimientos de De Pas, abandona su ensimismamiento religioso y queda desprotegida ante la ciudad.

A partir de este momento, asistimos al influjo de Vetusta sobre Ana convirtiéndola en una más, lo que supone un nuevo fracaso del Magistral que se rebela y utiliza a Quintanar como herramienta para luchar contra Vetusta, es decir, utiliza la Vetusta pasiva para luchar contra la Vetusta activa. El fin de este duelo es aniquilar la Vetusta activa para volver a dominar la ciudad y con ella a su principal dama: la Regenta. Por eso, en el duelo fallece Quintanar. Vetusta se revuelve y castiga a quienes la han ofendido, a quienes han actuado al margen de las pautas impuestas y Ana y el Magistral reciben su castigo. De Pas sufre un castigo mucho más fuerte que el de Ana: tras el escándalo ha perdido casi todo su poder y sus ilusiones se ven destruidas al

---

<sup>254</sup> Pese a que es una herramienta de Vetusta para enfrentarse al Magistral, Santos Barinaga es un personaje que se sale de los límites establecidos por la ciudad levítica, pues niega la existencia de Dios y ataca ferozmente al clero. Su muerte sin haberse confesado, ni recibido la extremaunción, obliga a que sea enterrado fuera del cementerio vetustense, es decir, Vetusta aísla a Barinaga tras su muerte.

<sup>255</sup> Al igual que Santos Barinaga, Pompeyo Guimarán es un personaje que vive al margen de las creencias religiosas y, por tanto, de Vetusta. Tras la muerte de su amigo y su entierro, cuando Guimarán se ve próximo a la muerte, decide volver a formar parte de Vetusta y adaptarse a los cánones establecidos para evitar su aislamiento, es decir, teme que la ciudad actúe contra él de la misma forma que lo ha hecho contra Barinaga.

volver al confesionario. Cuando Ana acude a recuperar a su “hermano del alma”, observamos que mientras sale, De Pas se tambalea y está a punto de caer. Vetusta prácticamente ha aniquilado su figura, su fuerza física y su poder.

De los personajes del Magistral y de la Regenta, podemos deducir que tal es la fuerza que ejerce el espacio urbano que nada ni nadie puede salir de sus muros. Sus habitantes viven supeditados a él. Así mismo, cada uno de ellos tiene un espacio particular sobre el resto de la urbe: el palacio de los Ozores y la casa del Magistral, el espacio que Vetusta ha reservado para ellos. Al intentar huir a través del amor, el propio espacio los reduce y los confina a su lugar, al sitio en el que deben estar, aniquilando su carácter y sus ansias de libertad.

Prueba de ello es el capítulo XXX, parte que Alarcos distingue como un epílogo. Tras la muerte de Quintanar y aniquilados los enemigos de Vetusta, esta recobra su orden y su armonía inicial: todo sigue igual. No ha sucedido absolutamente nada, excepto el aislamiento de los rebeldes y de sus respectivos dominios que, aunque formen parte del espacio urbano, se presentan desgajados de él. La climatología vetustense es un síntoma claro de que todo ha vuelto a la normalidad abúlica y monótona de la heroica ciudad. Hasta que Vetusta coloca a la Regenta en su sitio, hay un exceso de lluvia y de tormentas. Una vez que el castigo se lleva a cabo, regresa un tiempo tranquilo y apacible mucho antes de lo que acostumbraba, síntoma de que todo sigue igual, todo continúa tal y como nos lo presentaba el narrador en los capítulos iniciales.

Si tenemos en cuenta estos factores, observamos que la estructura circular de la novela es clara: dos personajes aislados y opuestos a Vetusta se enfrentan a ella y terminan de la misma forma. Además, la narración comienza y termina en octubre con un viento sur caliente y perezoso. La moraleja que extraemos es que quien desafía a Vetusta, recibe su castigo y una vez llevado a cabo, la vida continúa como si no hubiese sucedido nada.

## 9.6. VETUSTA, ¿PROTAGONISTA O ANTAGONISTA?

Vetusta, ciudad provinciana, triste, atrasada y levítica, funciona dentro de la estructura narrativa como algo más que un telón de fondo por el que se mueven los personajes. No solo es el fondo de la acción (sátira de la vida provinciana), sino que es la acción misma, ya que el odio común hacia ella de Ana y de Fermín son las causas del adulterio. Vetusta, además, condiciona la moral de los protagonistas desde un punto de vista social. Este hecho es el que diferencia a *La Regenta* de otras novelas coetáneas que forman parte del movimiento naturalista, caso de *La madre Naturaleza* de Emilia Pardo Bazán.<sup>256</sup> En esta, el clima y barbarismo del campo gallego es lo que impulsa a los jóvenes a mantener relaciones sexuales. Este peso del ambiente no se refleja en Vetusta, pues nos encontramos ante un espacio urbano y, por tanto, civilizado. La presión que ejerce debe entenderse desde un ámbito levítico, es decir, religioso o moral.

La importancia que, por tanto, adquiere la ciudad en la trama nos lleva a preguntarnos cuál es su función: la de protagonista o la de antagonista. Si consideramos que Vetusta es quien desarrolla la trama, quien moldea los personajes y quien actúa sobre quienes intentan desafiarla, la ciudad sería entonces la protagonista de la novela, mientras que Ana Ozores y el Magistral serían sus antagonistas. En realidad, quienes luchan contra ella son únicamente estos dos personajes, quienes rompen su armonía son ellos, Vetusta, únicamente, se defiende. Brent llega al extremo de afirmar que la novela debería haberse titulado *Vetusta* y no *La Regenta*, pues el peso de la narración recae sobre el espacio urbano y es la ciudad la única y verdadera protagonista.

Sin embargo, el personaje de la Regenta sobresale por encima del resto e incluso de la ciudad (“espíritu supravetustense” (Sobejano: 33)), convirtiéndola en su protagonista y enfrentándola a Vetusta, su antagonista. Clarín focaliza más sobre Ana que sobre ningún otro elemento de la narración, pues pretende no solo dar entidad a su protagonista, sino realizar un análisis psicológico en relación con el ambiente. De ahí que conecte en numerosas ocasiones Vetusta con Ana (paseo por el Boulevard o el día de los difuntos), creando una clara oposición Vetusta/Ana Ozores, tal y como se puede observar en este fragmento perteneciente al pasaje del día de los difuntos:

---

<sup>256</sup> Cf. Baquero Goyanes, Mariano; “Exaltación de lo vital en *La Regenta*. Objetividad y tendenciosidad en las novelas naturalistas”, *Archivum*, II (1952), pp.189-219.



Ana aquella tarde aborrecía más que otros días a los vetustenses; aquellas costumbres tradicionales, respetadas sin conciencia de lo que se hacía, sin fe ni entusiasmo, repetidas con mecánica igualdad como el rítmico volver de las frases o los gestos de un loco; aquella tristeza ambiente que no tenía grandeza, que no se refería a la suerte incierta de los muertos, sino al aburrimiento seguro de los vivos, se le ponían a la Regenta sobre el corazón, y hasta creía sentir la atmósfera cargada de hastío, de un hastío sin remedio, eterno. Si ella contara lo que sentía a cualquier vetustense, la llamaría romántica [...].<sup>257</sup>

G. Roberts sostiene, siguiendo la terminología de Lukács, que *La Regenta* es una “novela de la desilusión romántica” (Roberts: 191) y el único elemento romántico es Anita Ozores, de ahí que sea la protagonista de la trama. Su frustración se ve aumentada paulatinamente durante la novela cada vez que Vetusta se interpone en su huida. La presión del medio urbano sobre la protagonista es tal que únicamente por medio de la imaginación puede evadirse del ambiente hostil en que debe vivir. Se produce un dualismo: materia/espíritu o, lo que es lo mismo, Vetusta (materia)/Ana (espíritu). Se trata de un conflicto psicológico en relación con un medio físico y social que condiciona la existencia personal y su desarrollo novelesco. Es decir,

la novela se va a reducir a esto: si doña Ana, la inadaptaada, la insatisfecha (por muy diversos motivos) va a hundirse en la rutina vetustense, va a pecar y a gozar como los demás, o si va a huir más y más de este ambiente –el mundo– por la palabra y la fuerza del magistral.<sup>258</sup>

Clarín, a través de Vetusta, construye un ambiente opresivo y mediocre en el que coloca como centro de la trama a una mujer que pretende huir, liberarse y ser amada. Por eso, en un primer momento acude a la religión, buscando el mismo amor espiritual que llevaba a Santa Teresa a gozar de la experiencia mística. La presión de la ciudad aumenta su frustración y abandona el mundo espiritual para buscar amparo en el material, en el amor pasional de un adulterio, en la propia Vetusta. Con ello, el autor pretende retratar la sociedad urbana materialista, concretándola en la ciudad provinciana, para presentar la mediocridad humana.<sup>259</sup>

---

<sup>257</sup> Alas (a):14

<sup>258</sup> Alarcos (a): 148.

<sup>259</sup> El ambiente urbano provinciano que aprisiona a Ana es muy parecido al que encontramos en *Madame Bovary*. De hecho, Emma se ve precipitada hacia el adulterio por la presión materialista de la ciudad en la que vive.

El peso y la acción de Vetusta como antagonista de la trama es tal que debemos equipararla a La Regenta. Por eso, el autor decide dedicarle el mismo número de capítulos y la misma minuciosidad que a su protagonista, porque debemos conocerla en todas sus facetas: física (focalización externa) y psicológica (focalización interna). La ciudad tiene su propia personalidad y adquiere el rango de personaje principal en un rol de antagonista.

### **9.7. LA DICOTOMÍA CAMPO/CIUDAD A TRAVÉS DE LA RELACIÓN DE FRÍGILIS Y VETUSTA**

Frígilis es uno de los personajes más destacados, a pesar de ser secundario en la trama. De hecho, junto con el obispo Camoirán, es el único personaje que el narrador no describe ni con sátira, ni con ironía, quizás por encarnar una psicología contrapuesta. Destaca por representar el ideal de la naturaleza y contraponerse a Vetusta. Es la voz de la naturaleza pura y sencilla que debe vivir en un mundo turbio, ambicioso, lascivo y resentido. Dentro de la urbe es visto como un chiflado, un tonto y una persona a la que es difícil comprender, incluso por su gran amigo Quintanar, recordemos que Quintanar representa la “Vetusta pasiva”.

Frígilis busca en la espléndida naturaleza que rodea Vetusta libertad y huir de la envidia y la falsedad vetustenses. Huye de los salones y de las grandes fiestas y parece que se mantiene al margen de la vida social de la ciudad. En otras palabras, escapa de la ciudad a la que identifica con un carácter negativo. Vetusta lo agobia y lo asfixia y, por ello, necesita el contacto con la naturaleza. Cuando está en la ciudad vive aislado en los huertos y en los jardines pasando inadvertido. A fin de cuentas, los huertos y los jardines son un pequeño espacio que, insertados en la ciudad, pretenden mostrar un trozo de la naturaleza. El único personaje que encuentra armonía y estabilidad junto a él es la Regenta. Frígilis le proporciona sinceridad, alegría, tolerancia y comprensión frente a la hostilidad y la hipocresía de la ciudad, llegando a afirmar que es el mejor hombre que ha conocido en su vida.

La caracterización de Frígilis potencia aún más la imagen de la ciudad vista como una farsa, una mentira. Vetusta simboliza el disfraz de la vida frente a la naturaleza, representante de la vida en su estado más puro y sin casi haber recibido la

influencia del hombre.<sup>260</sup> Así se le presenta la ciudad a Quintanar tras descubrir el adulterio de su esposa, una vez que abandona el espacio vetustense junto a su amigo para ir de cacería:

Vetusta quedaba allí, detrás de montes y montes, ¿qué era comparada con el ancho mundo? Nada; un punto. Y todas las ciudades, y todos los agujeros donde el hombre, esa hormiga, fabricaba su albergue, ¿qué eran comparados con los bosques vírgenes, los desiertos, las cordilleras, los vastos mares...? Nada. Y las leyes de honor, las preocupaciones de la vida social todas, ¿qué eran al lado de las grandes y fijas y naturales leyes a que se obedecían los astros en el cielo, las olas en el mar, el fuego bajo la tierra, la savia circulando por las plantas?<sup>261</sup>

Alarcos ve en Frígilis uno de los personajes más importantes de la trama, al servir de contrapunto entre dos espacios tan opuestos. Pese a no ser el protagonista, es el agente que mueve los hilos de la narración desde un segundo plano.<sup>262</sup> Lo cierto es que fue quien presentó a Anita y a Quintanar, quien facilitó su matrimonio, quien advirtió a su amigo de que su mujer no era feliz, de que es joven y que el ambiente en el que vive puede pervertirla y empujarla a un adulterio. También juega un papel fundamental en el desenlace, puesto que doblega a Mesía impidiendo que se celebre el duelo en un primer momento y convence a Quintanar, aunque finalmente, inducido por el Magistral termina batiéndose en duelo con el amante de su esposa. En el desenlace, es él quien se ocupa de La Regenta para evitar que se quede en la calle sumida en la más profunda pobreza. De esta relación, Alarcos extrae la moraleja de la novela, basándose en la tradicional relación campo/ciudad. La Naturaleza es sinónimo de paz, armonía y alegría, mientras que la ciudad es un espacio en el que reinan el odio y la tristeza. Así,

del juego de Frígilis con las fuerzas de la novela, resulta una enseñanza clara, fuera o no consciente en “Clarín”: solo en la alegría, bondad y sencillez de la Naturaleza puede encontrarse el sosiego. Mientras en Vetusta todos quedan

---

<sup>260</sup> Desde un punto de vista religioso, la fundación de las ciudades viene determinada por la traición, el asesinato, la mentira y la envidia. El fundador es Caín, expulsado del Paraíso (Naturaleza) por Dios tras enterarse de que fue él quien asesinó a su hermano Abel por envidia. Caín es condenado a errar y a fundar una ciudad, entendida desde ese momento como un espacio de perversión y de pecado.

<sup>261</sup> Alas (a): 483.

<sup>262</sup> Alarcos (a) incluso llega a compararlo con la figura del autor, es decir, con Clarín.

con su odio o con su pena, solo Frígilis permanece en su inalterable serenidad.<sup>263</sup>

---

<sup>263</sup> Alarcos (a): 160.

## CAPÍTULO 10: LA IMAGEN DE LA CIUDAD PROVINCIANA EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA FINISECULAR: LA CIUDAD MUERTA

### 10.1. A CERCA DE LA CIUDAD MUERTA. CONCEPTUALIZACIÓN TEÓRICA

Cronológicamente, se habla de *ciudad muerta* a partir de la publicación de la obra de Georges Rodenbach *Brujas, la muerta* (1892). Teniendo en cuenta el estudio de Rafael García, la ciudad muerta se define, desde el punto de vista arqueológico, como un núcleo urbano deshabitado, abandonado y sin vida. Se trata de ciudades a través de las cuales podemos realizar un recorrido por toda su civilización.<sup>264</sup> De ahí que ya en 1861, Pedro Antonio de Alarcón se refiriese a Pompeya y Herculano con el sintagma “ciudades muertas”.<sup>265</sup> La imagen que los arqueólogos transmitían de sus hallazgos llamó poderosamente la atención de los poetas y novelistas. A fin de cuentas, se trata de ciudades que tuvieron un pasado glorioso y en las que vivieron héroes de la tradición. Son ciudades muertas porque no hay vida en ellas, pero sí restos de una vida pasada que permite reconstruir un relato sobre cómo fueron sus habitantes y cómo era su día a día.

El poder ficticio, metafórico y evocador de estos espacios urbanos permitió que los escritores trasladasen esta imagen a ciudades habitadas que presentaban alguna semejanza con las descubiertas por los arqueólogos. En este sentido, juegan un papel muy destacado el movimiento romántico y la necesidad de evocar e idealizar épocas pasadas para manifestar su contrariedad ante los fenómenos industrializadores. De hecho, las primeras ciudades designadas de esta forma fueron las españolas, pues se mostraban ante los poetas como grandes museos, sobre todo, ciudades andaluzas como Córdoba, Sevilla o Granada, cuya arquitectura recordaba la convivencia medieval de las tres culturas: judía, musulmana y cristiana. A partir de aquí, se comenzará a trazar un ambiente especial al que dará forma y universalidad Rodenbach y que se convertirá en una de las características fundamentales de la narrativa finisecular.

---

<sup>264</sup> Rafael García Pérez data en Francia y a principios del siglo XIX las primeras utilizaciones del sintagma “ciudad muerta” dentro del campo de la arqueología. Sin embargo, tal y como apunta García Pérez, Hinterhäuser señala que las primeras manifestaciones literarias del término tienen lugar en referencia a Venecia tras la cesión de Napoleón de la República de Venecia a Austria. Será en este momento cuando se comience a formar el arquetipo literario.

<sup>265</sup> Véase García Pérez: 121ss.

La ciudad muerta busca poner de manifiesto las correspondencias entre el paisaje urbano y el individuo, permitiéndole actuar y adquirir una fuerza arrolladora, como se observará en la obra de Rodenbach. Esta visión de la ciudad en el fin de siglo se manifiesta de tres formas distintas: evocación de ruinas y pasado ideal, ciudades muertas cargadas de mitos y simbolismos y ciudades muertas vistas como metáforas psicológicas. Para el tema que vamos a desarrollar en este apartado, nos detendremos en el primer tipo de ciudad muerta, ya que el segundo es propio de las visiones utópicas (ciudades sumergidas e ideales) y el tercero se relaciona también con las utopías y los estudios del subconsciente.

Las evocaciones de ciudades históricas en ruinas y pasados ideales aparecen por primera vez en 1550 en la obra de Du Bellay *Antiquitez de Rome*. En ella, se evocan el ambiente y la melancolía de Roma. Durante el siglo XVIII, se realizan meditaciones histórico-filosóficas sobre las ruinas de Palmyra que se transmiten al movimiento romántico. Estas meditaciones, mezcladas con la crítica nacional e ilustrada dan lugar al artículo “Las antigüedades de Mérida” de Larra.<sup>266</sup> Estas, junto con el estímulo de las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo durante el siglo XIX y el ingente crecimiento de las metrópolis, estimularon la visión de la ciudad muerta como tema literario, tal y como se refleja en el poema de Rossetti *The Burden of Niniveh*.

La conciencia de decadencia y la fascinación que ofrece la idea de la muerte en los escritores finiseculares hacen que este tópico se consolide y se extienda durante los primeros años del XX. A partir de la década de 1880, la ciudad muerta, es decir, la ciudad anquilosada en el pasado, comienza a verse con mayor intensidad y se interpreta como una prolongación del universo interior del poeta. Deja constancia de ello Paul Bourget en su obra *Mesonges* (1887) y consolidará esta visión Georges Rodenbach en 1892 con su obra *Brujas, la muerta*, donde lo más destacado es el tratamiento que recibe la ciudad de Brujas. Los autores muestran su preferencia por lugares donde hubo una vida floreciente en otros tiempos y esta ha desaparecido, lugares con un presente que resulta indigno de su pasado heroico. De ahí que las calles presenten monumentos en ruinas, cargados de melancólicos recuerdos y en cuyas descripciones se matiza el silencio y el vacío existente. De hecho, los transeúntes aparecen como presencias fantasmagóricas.

---

<sup>266</sup> Larra: 413-416.

Esta nueva estética choca con el aspecto que han adquirido las ciudades, por lo que los artistas reflejan el odio que les produce la nueva era y su mentalidad. Este sentimiento se manifiesta mediante metáforas destructivas y una de ellas es la ciudad muerta. Se destruyen de forma ficticia ciudades que se les vuelven incomprensibles y hostiles y crean otras contrafiguraciones en las que se da rienda suelta a sus sentimientos de marginación social. Por ejemplo, Hugues Viane, protagonista de *Brujas, la muerta*, huye de la metrópolis para refugiarse en una pequeña ciudad provinciana: Brujas, con la que identifica mejor su melancolía y su tristeza por la muerte de su esposa.

Los autores buscan lugares concretos, cercanos y reconocibles para el receptor, como Venecia, Toledo o Brujas, huyendo del exotismo y de la fantasía que nos ofrecen las ruinas arqueológicas. Se trata de observar la ciudad desde una estética concreta: el decadentismo. En este prototipo de ciudad, predomina la estética de Schopenhauer, ya que la ciudad muerta no solo es una representación pesimista del mundo interior del protagonista, sino también una vía de escape de la metrópolis hacia un espacio de silencio, quietud, austeridad, calma,... Queda configurada como un espacio urbano donde se pueden resumir las aspiraciones del filósofo alemán: renuncia de la vida, mutilación de los deseos y el beneficio que producen en el alma la tranquilidad, la serenidad y la melancolía mientras se espera la llegada de la muerte.

La función de la ciudad es la de construir un refugio de la vida cotidiana, es decir, crear un espacio adecuado para potenciar uno de los sentimientos finiseculares por excelencia: la melancolía. La ciudad muerta refleja un contexto social determinado: la expansión y reorganización urbana, pero no desde un punto de vista progresista o nostálgico. No se pretende ni la búsqueda de mejoras, ni mostrar nostalgia por aquello que la industrialización ha hecho desaparecer, por las costumbres y las formas de vida tradicionales. La ciudad muerta se encuentra fuera de estas posturas, pues los autores parten de la idea de que ya no se puede volver a ese estado anterior. Rodenbach no busca volver al pasado, sino recrearse en el presente, en un presente paralelo a la realidad que contiene la belleza de las creaciones pasadas carcomidas por el paso del tiempo, simbolizando la lenta agonía de la sociedad moderna en un tiempo estancado y muy cercano a la muerte.

La preferencia y el gusto por las viejas ciudades y las glorias pasadas responde a la psicología de la derrota, una de las características finiseculares más destacada. La belleza no se encuentra en el bullicio de las grandes metrópolis, sino en ciudades cuyo

tiempo de gloria ha pasado y se muestran en agonía ante el poeta, esperando a ser engullidas por la industrialización, presentada como un monstruo. Su imagen transmite soledad, dolor, abandono,... constituyéndose como una extensión del universo intimista del protagonista. Brujas, por ejemplo, acompaña y cobija a Hugues. La ciudad provinciana ahora representa un estado de ánimo, es decir, la correspondencia entre la sugestión del ambiente, la sensibilidad del artista y sus impresiones al entrar en contacto con la ciudad.

Siguiendo el estudio de Bajtín, la ciudad muerta responde a las características del cronotopo, pues se cumple en ella una relación espacio-temporal determinada. La pequeña ciudad burguesa provinciana, junto con su rutina y cotidianeidad, es uno de los espacios más utilizados en todas sus variedades. Bajtín únicamente se refiere al topos usado por Flaubert, más concretamente en *Madame Bovary*. En este caso, la imagen trabajada por Flaubert es la que nos interesa, pues, además de mostrar grandes similitudes con la ciudad muerta, es la que veremos reflejada en nuestra narrativa. Es un espacio relativamente pequeño y atemporal, ya que da la sensación de vivir estancada en el tiempo por la pervivencia de costumbres ancestrales, por ejemplo, el episodio de la procesión de la Santa Sangre en *Brujas, la muerta*. El tiempo aparece solidificado, materializándose en los espacios simbólicos de la ciudad provinciana, a través de las construcciones que simbolizan la pervivencia del pasado y su extensión en el presente.

El tiempo y la cotidianeidad son cíclicos, carecen de “decurrir histórico” (Bajtín: 457), es decir, se mueven en círculos porque se repiten siempre las mismas acciones cotidianas, las mismas conversaciones,...: “los hombres comen, beben, duermen, tienen mujeres, amantes, intrigan, permanecen sentados en sus tiendas u oficinas, juegan a las cartas, chismorrear” (Bajtín: 457). Esta simplicidad y circularidad temporal se ha unido a las casas y a sus estancias y las calles se muestran soñolientas, lo mismo que el casino, espacio de sociabilidad, que se repite casi en todas las novelas de ambientación provinciana. Prácticamente no hay sucesos, no pasa nunca nada, solo lo que Bajtín denomina “hechos frecuentes” (Bajtín: 457) que se repiten también de forma cíclica. Esta circunstancia lleva a que el lector tenga la sensación de que el tiempo parece que está detenido.



## 10.2. LA FORMACIÓN DEL TÓPICO. *BRUJAS, LA MUERTA DE GEORGES* RODENBACH<sup>267</sup>

En este estudio pasional hemos querido ante todo aludir a una ciudad, la ciudad como protagonista, asociada a estados de ánimo que sugiere, disuade, mueve a actuar.

Así, en la vida real, esta Brujas que hemos escogido parece casi humana...ejerce su influjo sobre quienes la habitan.

Los moldea de acuerdo con sus parajes y campanas.

Eso es lo que queríamos sugerir: la Ciudad guía la acción; sus paisajes urbanos, no ya solo como telones de fondo, como temas descriptivos elegidos de un modo algo arbitrario, sino ligados con el acontecimiento del mismo libro.

Por eso, porque el paisaje de Brujas forma parte de la trama, se trata de reproducirlo aquí, intercalándolo en estas páginas: los muelles, las calles desiertas, las casas antiguas, los canales, las comunidades beguinas, las iglesias, la orfebrería religiosa, los campanarios, para que así quienes nos lean experimenten también la presencia y la influencia de la Ciudad, sientan más próximo el contacto de las aguas, adviertan a su vez la sombra de las altas torres proyectarse sobre el texto.<sup>268</sup>

El fragmento recogido anteriormente corresponde al preámbulo que añadió Rodenbach a la novela. En él explica la forma de entender el espacio en la misma, concretamente la ciudad. Brujas no solo será un espacio, sino la protagonista de la trama, ya que aparece en consonancia con los diferentes estados de ánimo que manifiesta el personaje principal y, además, le mueve a actuar de una forma determinada. Así mismo, adelanta la fisonomía que nos vamos a encontrar en Brujas: calles casi desiertas, casas antiguas, canales, muelles e iglesias cuyas torres ensombrecen la ciudad y el sonido de las campanas produce melancolía, pesadumbre y monotonía, no solo en su protagonista, sino también en el receptor de la obra.

Rodenbach utilizó en sus primeros poemas imágenes tomadas de ambientes urbanos concretos y reconocibles para sugerir estados de ánimo y sensaciones

---

<sup>267</sup> La formación del tópic, por las referencias manejadas, tiene lugar en los Países Bajos y se traslada al resto de Europa durante las primeras décadas del siglo XX. Las obras que podemos considerar fundacionales aparte de *Brujas, la muerta*, son *La chanson du carillon* de Camille Lemonnier (1911) y *En ville morte* de Franz Hellens (1906). Como las características que presenta la ciudad son prácticamente las mismas en las tres obras, hemos decidido centrarnos en el análisis de la novela de Rodenbach por ser la primera y la que prefija la imagen de la ciudad muerta. Aparte, tuvimos mucha dificultad a la hora de acceder a los textos, pues no hay ediciones actualizadas o no están disponibles ni siquiera para su consulta.

<sup>268</sup> Rodenbach: 7.

complejas. En este momento, resulta original que se introduzca la imagen de la ciudad en composiciones líricas y, además, que evoque emociones y sentimientos. Con estos ejercicios líricos, el autor comienza a prefijar el tópico, al que dará forma en 1892 en *Brujas, la muerta*, en la que resalta de forma continua dos características de la ciudad provinciana: la abulia y la monotonía. La visión intimista que ofrece de ella entronca con los románticos, más concretamente con el tratamiento de Córdoba de Gautier. La ciudad se considera muerta desde un punto de vista connotativo, ya que no está ni enterrada, ni deshabitada, aunque sus personajes tienen una presencia casi fantasmagórica.

El hecho de que los elementos que utiliza y logra fijar en la trama puedan repetirse con una intención y unas evocaciones similares, hacen que la ciudad provinciana quede constituida como un topos simbolista que responde a la idea expresada en el preámbulo. La ciudad no es un mero decorado, sino que es la protagonista de la novela, influyendo sobre el carácter del protagonista (Hugues Viane) de forma similar a Vetusta, tal y como se observa en el capítulo anterior. La diferencia entre ambas radica, no solo por la forma en la que queda reflejada la religión, sino también en la ausencia de una descripción amplia y detallada de Brujas, frente a los cinco capítulos que el narrador dedica a Vetusta. Como lectores, no percibimos una visión nítida de los espacios urbanos, ambientes o costumbres, sino sugerencias de estos y del carácter de ciertos elementos: escasa luminosidad, estación otoñal o invernal, colores grisáceos o cenicientos, calles casi desiertas y sinuosas, presencias casi fantasmales, casas cerradas y ventanas detrás de las cuales pueden verse rostros difuminados y el rasgo más importante: el silencio, roto únicamente por el tañido de las campanas.<sup>269</sup>

Las imágenes que se nos ofrecen de ella, casi siempre, suelen ser a la hora del crepúsculo, durante la noche, a la luz de la luna y en otoño o invierno. Estos elementos sirven al autor para crear un ambiente de muerte y desolación, en relación con el estado anímico del protagonista. En este sentido, la ciudad se utiliza como un símbolo o una metáfora del mundo interior del poeta y del reflejo de la devastación de su alma. El verdadero logro de *Brujas, la muerta* es el desarrollo y la profundización del tópico desde el punto de vista romántico, es decir, la ciudad está muerta (abulia de sus habitantes, casi fantasmas), pero no desaparecida. Se trata de una ciudad envuelta en

---

<sup>269</sup> El tañido de las campanas puede interpretarse como la voz de la ciudad.

un pasado glorioso del que solo quedan recuerdos y, por ello, está abandonada en un proceso de decadencia:

Las dulces noches: ¡la habitación cerrada, la paz interior, la unidad de la pareja se basta, el silencio y la imperturbable paz! Los ojos como falenas, lo habían olvidado todo: los sombríos rincones, los cristales fríos, la lluvia fuera y el invierno, los carillones tocando la muerte de las horas...y se limitaban a revolotear en el estrecho cerco de la lámpara.<sup>270</sup>

El narrador analiza el estado anímico de un único personaje: Hugues Viane. A su alrededor, aparecen solamente unos pocos personajes secundarios, entre los que destacan Jane y Barbe y el más importante: Brujas. La acción puede resumirse como el diálogo que establecen Brujas y Hugues y la respuesta de la ciudad a su relación con Jane. Hugues es un personaje libre de ataduras económicas y sociales. Su patrimonio le permite vivir holgadamente sin necesidad de trabajar, por lo que puede entregarse por completo a sus paseos y aventuras anímicas y sensoriales por la ciudad. Después de sus largas caminatas, casi siempre durante el atardecer y por la noche, dedica su tiempo libre a fumar y a observar desde el balcón de su casa la ciudad mientras evoca el recuerdo de su esposa muerta. Vive entregado a la melancolía, reforzada por el ambiente y la atmósfera de Brujas. Este hecho lleva a la creación de un complejo constructo en el que se funden estética y geografía con el predominio de la función poética, como se puede observar en el siguiente fragmento:

En la atmósfera muda de las aguas y de las calles inanimadas, Hugues había sentido menos el sufrimiento de su corazón, había pensado en la muerte con más dulzura. La había visto mejor, la había escuchado mejor, encontraba de nuevo a lo largo de los canales su rostro de Ofelia ausente, escuchaba su voz en la melodía aguda y lejana de los carillones.

También ella, la ciudad, amada y bella antaño, encarnaba así su añoranza. Brujas era su muerta. Y su muerta era Brujas. Todo se unificaba en un destino idéntico. Era Brujas la Muerta, ella misma enterrada en sus muelles de piedra, con las arterias heladas de sus canales donde las grandes palpitations del mar habían dejado de latir.<sup>271</sup>

---

<sup>270</sup> Rodenbach: 37

<sup>271</sup> Rodenbach: 18.

Este ambiente de renuncia y melancolía se ve enturbiado con la aparición de Jane, una joven actriz que se muestra ante los ojos de Hugues como una doble de su esposa. Este parecido, a medida que va transcurriendo la novela, se va difuminando. La aparición de Jane provoca que Hugues comience a moverse por otros espacios urbanos, como el centro y la zona comercial. Es aquí donde se encuentra el teatro y el bullicio de la ciudad, por lo que apenas se incide sobre ella, ya que lo que Hugues pretende es alejarse todo lo posible de la metrópolis y esta zona es la que más se asemeja a ella. El aspecto que conocemos de Brujas es el de las afueras, tranquilo, poco transitado y grisáceo, sin la luminosidad y el colorido del centro.<sup>272</sup>

La incursión del protagonista en el centro urbano supone la identificación de Jane y su primer encuentro, relación que va a suponer la ruptura de la relación Hugues-Brujas que veíamos anteriormente. A medida que se va afianzando su romance, la ciudad se manifiesta ante los ojos del protagonista de una forma distinta: ahora ya no está en consonancia con él, sino que se muestra contraria a él, reflejándose así el carácter provinciano. Sus vecinos no están acostumbrados al concubinato y comienza a describirse el carácter de las gentes, muy semejante al de los vetustenses: murmuración y religiosidad. A partir de este momento, Brujas nos va a mostrar su faceta católica, pero sin llegar al fanatismo exacerbado que veíamos en las ciudades levíticas:

Hugues ya no oía el dolor de las cosas, la ciudad ya no le parecía rígida, como si estuviera encorsetada por las mil molduras de sus canales. La ciudad de antaño, aquella Brujas la Muerta, de la que él también se sentía el viudo, ya no era en su interior más que una loma de melancolía; y él caminaba, consolado, a través del silencio, como si también Brujas hubiera surgido de su tumba y se ofreciera como una ciudad nueva parecida a la antigua.<sup>273</sup>

El catolicismo y la religiosidad que muestra Brujas, tanto a través del personaje de Barbe como de la propia arquitectura, se presenta como una estética que produce sensaciones, no como una ideología. Hugues constantemente visita iglesias con la finalidad de evocar emociones mediante la observación de obras de arte. El martirio de los santos tiene el poder de transformar el horror de la muerte en belleza y serenidad.

---

<sup>272</sup> En cuanto a la zona comercial se refiere, Lozano Marco no hace hincapié sobre ella, considera que no es un elemento decisivo para el desarrollo de la novela y que únicamente funciona como el escenario por el que corre Hugues detrás de Jane. Así mismo, apunta como posible antecedente a la relación Hugues-Jane el relato *Ligeia* de Edgar Allan Poe.

<sup>273</sup> Rodenbach: 44-45

Las sensaciones que le produce la contemplación de trípticos, esculturas y sepulturas le hacen pensar en la idea de pecado y conectar de esta forma con el conservadurismo propio de la ciudad provinciana:

Para Hugues, de todos aquellos espectáculos manaba un ejemplo de piedad y de austeridad y le contagiaban el catolicismo empedernido del aire y la piedra: las obras de arte, la orfebrería, la arquitectura, las casas con apariencia de convento, los frontones en forma de mitras, las calles ornadas de vírgenes, el viento plagado de campanas. Asimismo, recordaba su tierna infancia tan devota, y con ella recobraba una nostalgia de inocencia. Se sentía algo culpable ante Dios, igual que ante la muerta. La noción de pecado reaparecía, emergía.<sup>274</sup>

Con el personaje de Barbe, el ama de llaves de Hugues, nos adentramos en la Brujas más conservadora y más católica del relato. Junto a ella transitamos por las afueras de la ciudad, por lo que Mumford (a) ha denominado suburbio urbano y que comienza a adquirir relevancia para las altas clases sociales a finales del XIX. Durante el capítulo VIII, Barbe visita el convento en el que vive una pariente suya con motivo de una celebración religiosa. El beguinaje se encuentra situado en esta zona de la ciudad que recrea el espacio rural, con la finalidad de recobrar la paz, la armonía y evitar el pecado de las ciudades. Así, este episodio recupera el tópico del menosprecio de corte, alabanza de aldea. El suburbio se presenta como un espacio vivo, silencioso, pero donde hay vida y color. Cuando Barbe regresa a casa, Brujas se le presenta como un auténtico espacio muerto, pero sobre todo, como un lugar que alberga vida en pecado, concretamente la lujuria. De esta forma, el lector puede establecer una relación de contraposición, de la cual se extrae la siguiente idea: al *locus amoenus* le corresponde el amor casto y puro y a la ciudad muerta, el amor entendido como lujuria y pasión:

¡Ah, qué poco dura la felicidad! Y regresaba por las callejas muertas, echando en falta los verdes suburbios del amanecer, la misa, los cánticos blancos, todas las cosas sobre las que caía la noche; en sus cavilaciones veía la inminente partida, los nuevos rostros, su amo en estado de pecado mortal, y a sí misma, ya son la esperanza de acabar sus días en el Beguinaje, muriendo una noche

---

<sup>274</sup> Rodenbach: 88

como aquella, completamente sola, en el hospicio cuyas ventanas daban al canal...<sup>275</sup>

Por otro lado, a través de la religión, también conocemos el carácter de los habitantes de Brujas, siempre tratados en conjunto como un personaje colectivo. El narrador destaca la importancia que adquiere la religión para la población, pero siempre focalizando sobre el rasgo atemporal, una de las características de cualquier ciudad muerta. Esto nos lleva a concebir una ciudad arcaica, anclada en el pasado y apegada a costumbres medievales, como veremos con la procesión de la Santa Sangre. Los habitantes se esconden tras los visillos de las ventanas para observar la relación Hugues-Jane y, posteriormente, comentan y critican su comportamiento, pues conciben el amor desde la pureza y la castidad. A través del siguiente pasaje, se puede establecer una relación interior/exterior que sintetiza el comportamiento provinciano y que nos lleva a pensar en la *desaparición del exterior*,<sup>276</sup> fenómeno que comienza entorno a la publicación de esta novela. Las burguesas se distraen observando lo que sucede en la calle y chismorreando en las reuniones que tienen lugar en los salones, es decir, el exterior de Brujas penetra entre los cortinajes de los balcones de las casas, mientras sus habitantes viven encerrados en sus muros y apenas frecuentan las calles:

Las burguesas curiosas, en la vacuidad de sus tardes vigilaban sus movimientos sentadas tras las ventanas, espiando a través de esos espejitos que vemos en todas las casas, apoyados en el poyete exterior de la ventana. Cristales oblicuos que enmarcan confusas perspectivas de las calles; trampas centelleantes que capturan, furtivamente, los entresijos de los transeúntes, sus gestos, sus sonrisas, el pensamiento de un solo minuto en sus ojos, y lo proyectan todo en el interior de las casas donde alguien acecha.<sup>277</sup>

A medida que su relación con la actriz se conoce, Hugues se convierte en el tema de conversación de la ciudad. A partir de este momento, Brujas se muestra negativamente ante él, ya que “había que tener en cuenta que la provincia es mojigata: ¿cómo evitar que le inquietaran un poco los vecinos, la hostilidad o el respeto público cuando sentía en todo momento las miradas posadas en él?” (Rodenbach: 42). Esto hace que poco a poco Hugues intente recuperar su conexión con la ciudad a través de

---

<sup>275</sup> Rodenbach: 70.

<sup>276</sup> Para el concepto de *desaparición del exterior*, véase Méndez Rubio, Antonio; *La desaparición del exterior. Cultura, crisis y fascismo de baja intensidad*, Zaragoza, Eclipsados, 2012.

<sup>277</sup> Rodenbach: 44.

la religión y que vaya descubriendo el lado materialista y vulgar de Jane (compras, lujos, trajes, fiestas,...) y que, horrorizado con esta circunstancia, vuelva a volcar su vida en la ciudad, en su propia visión de Brujas. Hugues quiere huir del materialismo y de las sensaciones que este le produce tras la muerte de su esposa, por eso busca refugio en Brujas. Jane se convierte en un símbolo, precisamente, de todo lo que él quiere abandonar, olvidar o incluso, destruir. De hecho, termina matando a Jane, lo que supone, desde su perspectiva, la muerte del carácter destructivo de la metrópolis y la industrialización y su vuelta al estado melancólico del comienzo de la trama, es decir, a la unión de su alma con la de la ciudad:

A medida que Hugues sentía como se desvanecía su conmovedora mentira, iba regresando a la ciudad; unía su alma a la de ella, empeñándose de nuevo en aquella semejanza con la que antaño –en los primeros tiempos de viudedad y de su llegada a Brujas- había consolado su dolor. Ahora que Jane dejaba de parecerle idéntica a la muerta, él volvía a asemejarse a la ciudad. Lo notaba claramente en sus monótonos y continuos paseos a través de las calles vacías.<sup>278</sup>

La procesión culmina con la destrucción del personaje de Jane y con la unión de Brujas con Hugues. A medida que el protagonista comienza a frecuentar las iglesias y a participar por medio del arte en la religión, se va alejando progresivamente de Jane. Observa la procesión desde el balcón de su casa y comienza a experimentar una especie de fervor místico, de regreso a su estado inicial, lo que produce que Jane se sienta como una intrusa en la casa y su presencia contamine el espacio reservado a la primera mujer de Hugues. Este enloquece por la necesidad de recuperar su calma, su estado de eterna melancolía y pesadumbre esperando la llegada de la muerte a través de la ciudad.

Resulta destacable, a este respecto, el hecho de que tanto en Vetusta como en Brujas se celebran dos procesiones de suma importancia para sus protagonistas. La diferencia entre ambas radica en la focalización que realiza el narrador al adentrarse en el interior de cada personaje. En el caso de Ana Ozores, observamos a una mujer indefensa y prostituida ante toda una ciudad. En esta ocasión, Hugues aparece escondido tras la ventana y simplemente observa lo que sucede debajo de su balcón, sin apenas participación alguna. El hecho de que retome su relación inicial con la urbe

---

<sup>278</sup> Rodenbach: 79

se debe a que la procesión, a través del arte de las esculturas y de la forma de mostrar la gota de sangre de Jesús, le hacen evocar emociones y sensaciones que le producen bienestar y alejamiento de las preocupaciones que manifestaba por la actitud de Brujas ante su concubinato, lo que le lleva a romper drásticamente con él:

La procesión cantaba. Las prolongadas ondulaciones de los cánticos permitían advertir su cercanía. Dolido, Hugues se había apartado de Jane; apoyaba su frente ardiente en los cristales, con su frescor de agua donde diluir todas las penas. [...] Hugues distinguía claramente el cortejo a través de los vidrios, los personajes de la procesión destacaban como los vestidos pintados sobre el fondo de las imágenes religiosas de encaje. [...] Y a través del marco de la ventana Hugues vio aparecer a los caballeros de Tierra Santa, los Cruzados con paños de oro y armadura, las princesas de la historia de Brujas, todos aquellos y aquellas cuyo apellido se asocia a Thierry de Alsacia, que trajo de Jerusalén la Santa Sangre. [...] Parecía que milagrosamente se hubieran encarnado y animado los santos, los guerreros y los donantes de los cuadros de Van Eyck y de Memling, inmortalizados en los museos.<sup>279</sup>

La ciudad ahora no influye en el carácter del protagonista, sino que resulta una extensión de él y se corresponde con su estado de melancolía. Representa un estado anímico, es decir, la correspondencia entre la sugestión del ambiente y la sensibilidad del protagonista y sus impresiones al entrar en contacto con ella. Lo que pretendía Rodenbach no solo consistía en dotar de importancia el espacio urbano, sino en darle alma, carácter y estado de ánimo, es decir, en convertirlo en un personaje más y en fusionar el carácter del protagonista y del espacio a través de uno de los sentimientos finiseculares por excelencia: la melancolía:

Sobre todo las ciudades tienen una personalidad, un espíritu autónomo, un carácter casi manifiesto que corresponde con la alegría, al nuevo amor, a la renuncia, a la viudez. Toda ciudad es un estado de ánimo y, apenas moramos en ella, ese estado de ánimo se comunica, se propaga en nuestro interior como un fluido que se inocula y que incorpora los matices del aire. [...] Y todavía entonces, pese a las angustias del presente, su pena se diluía al menos un poco, de noche, a lo largo de los canales de agua inmóvil, y él se esforzaba por ser, una vez más, a imagen y semejanza de la ciudad.<sup>280</sup>

---

<sup>279</sup> Rodenbach: 112-113.

<sup>280</sup> Rodenbach: 81.



### 10.3. LA IMAGEN DE LA CIUDAD MUERTA EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA FINISECULAR

El tópico se utiliza sobre todo a principios del siglo XX, concretamente en los años anteriores a la I Guerra Mundial, y en la misma dirección que apuntaba Rodenbach: respuesta al modelo de expansionismo urbano acelerado e industrializador. A este respecto, debemos hacer hincapié en una peculiaridad: únicamente responden a este modelo las ciudades de Barcelona y Bilbao. Madrid, Zaragoza y Valladolid comienzan su expansión de otra forma, centrándose en la electrificación y el desarrollo del transporte.<sup>281</sup> Estas modificaciones urbanas contrastan notablemente con otros espacios inmovilizados a pesar de su cercanía con los centros modernizadores. Están condenados al inmovilismo y a vivir en un permanente estado de agonía. Son espacios que se caracterizan por su legado artístico e histórico. Destacan ciudades andaluzas, como Córdoba, Granada o Sevilla, del norte peninsular, como Santiago de Compostela, y, sobre todas ellas, las ciudades castellanas: Toledo, Ávila, Segovia, Salamanca o Soria. En un sentido más amplio, consideraremos Castilla el ámbito urbano por excelencia de las ciudades muertas.

Así mismo, debemos tener en cuenta, por un lado, el movimiento de regeneración impulsado por la denominada Generación del 98 y, por otro, las coordenadas simbolista-decadentistas que llegaban desde Europa. De ahí que la ciudad muerta revista cierta crítica frente al carácter nacional, considerado como atrasado y anquilosado. Esto nos lleva a encontrar, en cuanto a crítica nacional se refiere, ciertas similitudes con la ciudad levítica, a la que consideramos como una prefijación del tópico, ya que en su estética se alejan de la visión finisecular, pero en su fondo conectan. En el caso español, la crítica a la industrialización y a la reorganización del espacio urbano adquiere dos visiones: una positiva y otra negativa.

La positiva crítica, no tanto el modelo industrializador, sino la modernidad que destruye un sistema de vida y unos valores tradicionales que deberían permanecer inalterados, como sucede en el caso de Madrid. Por eso acuden a los pequeños pueblos y a las ciudades provincianas, ya que a estos espacios todavía no ha llegado la modernidad y sus valores permanecen intactos. Esta es la visión que entronca directamente con el *topos* europeo. Sin embargo, la economía, la convivencia y el

---

<sup>281</sup> Tanto Azorín como Pío Baroja destacan el tranvía y la iluminación del centro madrileño, rasgos característicos de las ciudades metropolitanas.

estilo de vida de las provincias indican el declive económico y moral de la nación española, de ahí que esta representación, a pesar de adoptar la estética europea, no deje de formar parte del “problema” que representa España para los autores decadentistas. Este hecho es el que propicia que el *topos* sufra una reformulación y, en el caso español, adquiera el carácter crítico del que carece la obra de Rodenbach.

La visión negativa únicamente critica la pervivencia de los valores tradicionales que la modernidad no ha conseguido borrar de los espacios rurales. Esta perspectiva es la que desarrollan los regeneracionistas y se relaciona con el tópico del cainismo. A este respecto, resulta interesante el estudio realizado por Cansinos-Assens<sup>282</sup> sobre la influencia y el desarrollo de la imagen de la ciudad de Toledo en la novela española. Incide en tres novelas, a las que denomina “literatura de protesta contra el influjo letal y religioso de Toledo”: *La catedral* de Vicente Blasco-Ibáñez, *Doña Martirio* de Mauricio López-Roberts y *La gloria de don Ramiro* de Enrique Larreta. Pese a que cronológicamente coinciden con el desarrollo del tópico en España y Toledo será una de las ciudades muertas por excelencia, estas narraciones entroncan con la estética regeneracionista más que con el tópico finisecular. En el caso de la ciudad muerta, los protagonistas buscan la paz en la quietud de Toledo,<sup>283</sup> pero, a diferencia de Brujas, este ambiente les produce una conmoción nerviosa que les llevará a la locura. Tendrán alucinaciones y la visión romántica del espacio urbano traerá consigo el trastorno de los sentidos.

Entre la nómina de escritores que han dejado constancia del tópico de la ciudad muerta en sus obras, ya sea en un capítulo, en un poema o en toda una narración, destacan Azorín, Pío Baroja, Gregorio Martínez Sierra, Antonio Machado y Valle-Inclán y, de todos ellos, ha sido Azorín el que más páginas ha dedicado a la ciudad y el que más ha reelaborado el tópico, con la finalidad de representar el alma de un país en decadencia. En casi todas sus obras, destaca la presencia de Toledo, ciudad que alcanzó un gran prestigio por la originalidad de su arte que reflejaba el mestizaje

---

<sup>282</sup> Véase Cansinos-Assens, Rafael; *Toledo en la novela*, 1936. Referencia tomada del estudio de Hinterhäuser.

<sup>283</sup> A este respecto, resulta interesante la reseña publicada por Pío Baroja en la *Revista Nueva* (1899) sobre *Hacia otra España* de Ramiro de Maeztu, en la que se observa la diferenciación entre la concepción de la ciudad desde un punto de vista regeneracionista o ensayístico, si se quiere, y la ciudad entendida desde la estética decadentista, es decir, la ciudad muerta. “Maeztu nos trae sus entusiasmos anglo-sajones y *nitzscheanos* por la fuerza, por el oro, por la higiene pública, por las calles tiradas a cordel y a nosotros nos entornece la debilidad, la pobreza y las callejuelas tortuosas, oscuras y en pendiente. Nos canta Bilbao, a nosotros que no pensamos más que en Toledo y en Granada y que preferimos el pueblo que duerme al pueblo que vela”. En Sobejano: 350.

cultural y la fama de ser un ambiente propicio para el misticismo gracias a las obras de El Greco, uno de los pintores más admirados de los poetas finiseculares. En ella se encuentra la tumba del cardenal Talavera y el cuadro del *Entierro del conde Orgaz*, además de una arquitectura que entronca con la que veíamos en el caso de Brujas: calles tortuosas y casi desiertas, el silencio y el monótono sonido de las campanas.

Toledo, para los escritores finiseculares, ejerce una atracción mística. De hecho, la ciudad llega a convertirse en una especie de guía espiritual que ayuda a superar la crisis nihilista. El sujeto se siente en consonancia con este espacio, porque de la misma forma que él ha sido expulsado de la sociedad capitalista, también lo ha sido este espacio urbano provinciano, condenado por la modernidad al olvido. Además de Toledo, también destaca el tratamiento de otras ciudades como Ávila y Salamanca en el caso de Martínez-Sierra, Santiago de Compostela en contraposición con Toledo en el de Valle-Inclán o Soria en la obra de Machado.

Recogiendo la esencia del tópico, el alma de los narradores está en crisis y busca proyectar su personalidad en un espacio que identifica como moribundo para, a continuación, considerarlo una analogía con su propio estado de ánimo. Esta proyección del alma sobre el espacio se realiza de la misma forma en que el alma atormentada de los románticos se proyecta sobre la naturaleza. La diferencia entre el movimiento romántico y el finisecular radica en el espacio sobre el que se proyecta la crisis anímica del personaje, en el caso romántico, sobre la naturaleza y en el finisecular, sobre la ciudad, mostrando su preferencia por el paisaje castellano. En el caso español, uno de los autores que primero prestó atención al valor simbólico de la ciudad fue Gustavo Adolfo Bécquer. Algunas de sus *Leyendas* pueden ser consideradas como uno de los antecedentes del tópico, ya que además de realizarse la conexión alma-ciudad, ambienta parte de su obra en prosa en ciudades provincianas como Soria y, fundamentalmente, Toledo.<sup>284</sup>

---

<sup>284</sup> Véase Benito Revuelta, *Vida; Bécquer y Toledo*, Madrid, CSIC, 1971.

#### 10.4. GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER Y LA VISIÓN INTIMISTA DE LA CIUDAD<sup>285</sup>

Bécquer fue uno de los primeros poetas españoles en prestar atención al valor simbólico de la ciudad, estableciendo vínculos con el pasado, sobre todo en su obra en prosa: las *Leyendas*, ambientadas en Castilla, y el Prólogo a las *Soledades* de Augusto Ferrán y Forniés,<sup>286</sup> en el que compara Madrid y Sevilla. Una de las características más destacadas de sus leyendas es la evocación de emociones y sentimientos o estados de ánimo mediante la adjetivación, como se puede observar en *Maese Pérez, el organista* o *Rayo de luna*,<sup>287</sup> rasgo que se puede interpretar como un antecedente del movimiento modernista en España.

En algunos de sus textos, traslada esta misma función evocadora a las ciudades, concretamente, Sevilla, Soria y Toledo. Bécquer pasó su infancia y su juventud en Sevilla y era conocedor de sus costumbres y su arquitectura.<sup>288</sup> Durante su estancia en Madrid, evoca con nostalgia, a través de sus recuerdos, las sensaciones que le producían las calles sevillanas y las contrapone con las madrileñas. Así, habla de aquellas identificándolas con un paraíso perdido o con un espacio que por sus costumbres y su folclore proporciona al poeta un sinfín de material para sus composiciones. La ciudad funciona de distintas formas: como suministradora de material artístico, como incitadora a reflexiones y, la más importante para el tema que estamos tratando, como productora de estados anímicos.

---

<sup>285</sup> No he encontrado bibliografía que estudie pormenorizadamente los textos de Bécquer y su relación con el tópico de la ciudad muerta. He encontrado alusiones, muy por encima, en los trabajos de Lozano Marco y de García Pérez. Ambos aluden al hecho de que Bécquer fue uno de los autores que influyó en los narradores finiseculares por el hecho de que evocaba emociones a través de la ciudad. Partiendo de esa idea, he realizado una selección de textos que me parece que guardan mucha relación con la ciudad muerta, tanto desde el punto de vista descriptivo, como crítico o evocativo: las leyendas *La rosa de la pasión*, *El beso*, *El Cristo de la calavera*, *Tres fechas* y *Rayo de luna*, el “Prólogo” a *La soledad* de Augusto Ferrán y Forniés y la “Carta III” (*Desde mi celda*). La “Carta III” habla poco de la ciudad de Sevilla, pero sí que menciona las periferias y de la muerte de los niños pobres. El cementerio y la muerte también pueden guardar relación con la obra de Baroja.

<sup>286</sup> Para el prólogo a *La soledad* de Ferrán y Forniés se ha manejado la edición de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy citada en la bibliografía.

<sup>287</sup> Para el análisis de estas leyendas se ha seguido la edición de *Rimas y leyendas* de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy citada en la bibliografía.

<sup>288</sup> Un gran número de trabajos centran su atención en la influencia andaluza en la obra de Bécquer y de Ferrán y Forniés, como el cante jondo, la soleá,... Véase Carrillo Alonso, Antonio; “La influencia del cantar andaluz en Gustavo Adolfo Bécquer”, *Cauce. Revista de Filología y su didáctica*, 10 (1987), pp. 167-197 y Cano Reyes, Rogelio; *Sevilla en la obra de Bécquer*, Sevilla, Publicaciones del Ayuntamiento, 1980.

#### 10.4.1. “PRÓLOGO” A *LA SOLEDAD* DE AUGUSTO FERRÁN Y FORNIÉS

Augusto Ferrán y Forniés publica en 1861 un poemario titulado *La soledad* y, en enero de ese mismo año, Bécquer escribe una reseña sobre el mismo publicada en *El contemporáneo*. Este es, cronológicamente, el primero de los textos seleccionados en los que la ciudad adquiere protagonismo. Los rasgos que presenta Sevilla en este texto, aparecerán en las sucesivas leyendas, en las que profundizará en el tratamiento de la ciudad, por ejemplo en *Tres fechas*,<sup>289</sup> publicada un año después de la reseña (1862). A nuestro juicio es la leyenda en la que la ciudad adquiere más protagonismo y guarda más similitudes con la ciudad muerta.

En el prólogo, Bécquer realiza un estudio crítico sobre las distintas formas poéticas, destacando el carácter popular de los poemas recogidos en el libro. De este estudio, resulta importante destacar el comienzo de la reseña. Describe los sentimientos y las sensaciones que ha experimentado tras la lectura del poemario. A través de los poemas, ha podido evocar un recuerdo de Sevilla, de sus calles, de sus gentes y de sus olores, pudiendo llegar a lo más profundo de su pueblo, es decir, a su alma. Esto le permite comparar el espacio urbano que lo rodea: Madrid, la capital, con una ciudad provinciana.

En cuanto a Sevilla se refiere, hace hincapié en una serie de rasgos, que no solo se repetirán en el caso de Toledo y Soria, sino que conforman características fundamentales de la ciudad muerta. Sevilla es un reflejo del mestizaje de las tres culturas que se manifiesta en el arte morisco, además de haber gozado de un pasado heroico que se deja entrever en sus monumentos y tradiciones. Destacan las calles estrechas y tortuosas, las celosías, las rejas y cancelas tras las que se ocultan las muchachas, cuya presencia resulta casi fantasmagórica.<sup>290</sup> Tras la evocación física de

---

<sup>289</sup> Se ha seguido el texto publicado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes citado en la bibliografía.

<sup>290</sup> Una constante en las leyendas de Bécquer es la presencia de una mujer desconocida presentada como un fantasma de mujer ideal. El protagonista suele sentirla mediante una mirada, una voz o un suspiro que este percibe en las estrechas calles o tras las celosías de algún viejo caserón. A partir de aquí, el narrador muestra el anhelo del personaje para encontrar a la misteriosa dama, búsqueda que resulta inútil. Recordemos que la presencia fantasmagórica de la mujer también se produce en *Brujas, la muerta*, en la que Hugues persigue a una misteriosa mujer que resulta ser Jane y muestra su deseo de conocerla y encontrarla. En el caso de la obra de Rodenbach, la búsqueda se culmina con el encuentro entre Jane y Hugues y su posterior relación.

la ciudad, comienza a describir los olores de las flores y la música y los cantos que puede escuchar en las calles de su ciudad:

Sevilla, con su Giralda de encajes, que copia temblando el Guadalquivir y sus calles morunas, tortuosas y estrechas, en las que aún se cree escuchar el extraño crujido de los pasos del Rey Justiciero; Sevilla, con sus rejas y sus cantares, sus cancelas y sus rondadores, sus retablos y sus cuentos, sus pependencias y sus músicas, sus noches tranquilas y sus siestas de fuego, sus alboradas color de rosas y sus crepúsculos azules; Sevilla, con todas las tradiciones que veinte centurias ha amontonado sobre su frente, con toda la pompa y la gala de su naturaleza meridional, con toda la poesía que la imaginación presta a un recuerdo querido, apareció [...] y penetré en su recinto, y crucé sus calles, y respiré su atmósfera, y oí los cantos que entonan a media voz las muchachas que cosen detrás de las celosías [...].<sup>291</sup>

Una vez que concluye la descripción de Sevilla, mira por la ventana de su habitación y descubre que ha vuelto a la realidad y que la ciudad que se muestra ante sus ojos es Madrid. A través de los balcones observa una ciudad fría, sucia, oscura y rodeada de la neblina que producen las chimeneas de las fábricas. Frente al color y al fresco olor de las flores, los cantos andaluces y la magia y el misterio de sus estrechas calles, se encuentra el efecto devastador de la naciente industrialización. De esta forma describe la metrópolis:

A través de ellos se divisaba casi todo Madrid. Madrid, envuelto en una ligera neblina, por entre cuyos rotos jirones levantaban sus crestas oscuras las chimeneas, las buhardillas, los campanarios y las desnudas ramas de los árboles. Madrid sucio, negro, feo como un esqueleto descarnado, tiritando bajo su inmenso sudario de nieve.<sup>292</sup>

---

<sup>291</sup> Bécquer (a): 253-254

<sup>292</sup> Bécquer (a): 254-255

#### **10.4.2. LAS LEYENDAS Y LA CIUDAD MUERTA. *TRES FECHAS, EL RAYO DE LUNA, EL BESO Y LA ROSA DE LA PASIÓN***

Un año después de la publicación de la reseña a la obra de Ferrán y Forniés, en 1862, Bécquer escribe *El rayo de luna y Tres fechas*, la primera ambientada en Soria y la segunda, en Toledo. Las descripciones que ofrece de ambas ciudades apuntan a la configuración estética del tópico. En *El rayo de luna* se centra, más que en la ciudad, en la persecución y el anhelo de Manrique para encontrar a la mujer que cree haber visto. Sin embargo, los apuntes que realiza de Soria resultan interesantes para la configuración del tópico. En primer lugar, Manrique se mueve por dos espacios: la ciudad propiamente dicha y las ruinas de los Templarios y, además, lo hace de noche.

Manrique acude a las ruinas huyendo de la ciudad, a la que contempla desde la lejanía como “una negra silueta” (Bécquer (b): 201). Cuando regresa a Soria buscando a la mujer que cree haber visto en el bosque, la ciudad se presenta destacando las calles estrechas, oscuras, desiertas y tortuosas y el profundo silencio que reina en la oscuridad de la noche:

Las calles de Soria eran entonces, y lo son todavía, estrechas, oscuras y tortuosas. Un silencio profundo reinaba en ellas, silencio que solo interrumpían, ora el lejano ladrido de un perro, ora el rumor de una puerta al cerrarse, ora el relincho de un corcel que piafando hacía sonar la cadena que lo sujetaba al pesebre en las subterráneas caballerizas.<sup>293</sup>

Apenas se vuelve sobre la imagen de Soria, a excepción de pequeñas anotaciones que ayudan a la ambientación de la leyenda. Resulta, sin embargo, muy interesante la descripción que se nos ofrece de las ruinas, mucho más extensa y donde se dejan entrever tres conceptos claves de la ciudad en ruinas: la heroicidad de otro tiempo (los Templarios), las actuales ruinas de la construcción y la acción de la vegetación sobre ellas que da al conjunto un aspecto de destrucción.

Tanto *Tres fechas* como *El beso y La rosa de la pasión*, se sitúan en Toledo, la ciudad muerta por excelencia. *Tres fechas* es la leyenda en la que más se centra en la imagen de la ciudad. Como el propio narrador menciona, acude en tres ocasiones a la ciudad en busca de inspiración artística. La trama de la mujer misteriosa que

---

<sup>293</sup> Bécquer (b): 204.

finalmente termina entrando en una orden religiosa resulta secundaria. Lo primero que resalta de la ciudad es el mestizaje cultural reflejado en su arquitectura, conservada intacta después de tantos siglos:

El palacio de un magnate convertido en corral de vecindad; la casa de un alfaquí habitada por un canónigo; una sinagoga judía transformada en oratorio cristiano; un convento levantado sobre las ruinas de una mezquita árabe, de la que aún queda en pie la torre; mil extraños y pintorescos contrastes, mil y mil curiosas muestras de distintas razas, civilizaciones y epopeyas, compendiadas, por así decirlo, en cien varas de terreno. He aquí todo lo que se encuentra en esta calle: calle construida en muchos siglos, calle estrecha, deforme, oscura y con infinidad de revueltas [...]; calle rica [...] que cada vez ofrece algo nuevo al que la estudia.<sup>294</sup>

Cuestión que aprovecha el narrador para incluir una pequeña crítica: evitar que la “civilización” (industrialización) ejerza su influjo sobre ella, es decir que la ciudad permanezca durante los siglos venideros como en época medieval o, lo que es lo mismo, que su heroico pasado se extienda en el tiempo presente, tal y como veíamos en el caso de Brujas:

Hay en Toledo una calle estrecha, torcida y oscura, que guarda tan fielmente la huella de las cien generaciones que en ella han habitado, que habla con tanta elocuencia a los ojos del artista y le revela tantos secretos puntos de afinidad entre las ideas y las costumbres de cada siglo, con la forma y el carácter especial impreso en sus obras más insignificantes, que yo cerraría sus entradas con una barrera, y pondría sobre la barrera un tarjetón con este letrero:

“En nombre de los poetas y de los artistas; en nombre de los que sueñan y de los que estudian, se prohíbe a la civilización que toque a uno solo de estos ladrillos con su mano demoledora y prosaica”.<sup>295</sup>

La descripción que se nos ofrece de ella es muy similar a la de Soria: calles estrechas, pasadizos angostos, oscuros,... La entrada de la ciudad se compone de un arco y de un escudo carcomido por los años y un retablo que ya es imposible descifrar. Las casas son muy parecidas entre sí y todas tienen los balcones y las ventanas veladas

---

<sup>294</sup> Bécquer (c): 3

<sup>295</sup> Bécquer (c): 2



por celosías y visillos.<sup>296</sup> El espacio está dominado por el silencio y apenas hay transeúntes por sus calles, de ahí que el narrador llegue a afirmar: “algunas veces me parecía cruzar por en medio de una ciudad desierta, abandonada por sus habitantes desde una época remota” (Bécquer (c): 4).

Esta caracterización dota al espacio de un carácter misterioso y melancólico, sentimientos que el propio narrador manifiesta, por lo que podemos observar una conexión, aunque no tan marcada como en el caso de Rodenbach, narrador-Toledo. La ciudad comienza a suscitar emociones en el turista que se adentra en ella durante los largos y solitarios paseos de la misma forma que Hugues Viane.<sup>297</sup> La diferencia entre Hugues y el narrador de la leyenda radica en la profundidad de las emociones que se reflejan en el texto. En el caso de Bécquer, se mencionan, no hay profundización estética o simbólica, sino una crítica social más directa hacia la modernización social y urbana, como se observa en el siguiente fragmento:

El sol doraba apenas las más altas agujas de la ciudad, la brisa del crepúsculo comenzaba a acariciar mi frente cuando, absorto en las ideas que de improviso me habían asaltado al contemplar aquellos silenciosos restos de otras edades más poéticas que el material en que vivimos y nos ahogamos en pura prosa.<sup>298</sup>

Otro de los rasgos destacados es la presencia del alcázar convertido en convento. No solo su arquitectura, en su origen árabe, adaptada a los diversos propietarios del edificio, sino las sensaciones que producen los tañidos de las campanas: tristeza y melancolía. Recordemos que una ciudad muerta se caracteriza por el silencio que únicamente es perturbado por el monótono sonido de las campanas que, además, dota al espacio de melancolía:

[...] Un campanario de espadaña con sus campanas, que tañen melancólicamente noche y día llamando a la oración, campanas que voltean al

---

<sup>296</sup> La potente imagen de las mujeres escondidas tras las celosías y los visillos fue retomada por Carmen Martín Gaité tanto en su obra de ficción como en sus estudios críticos. Véase Martín Gaité, Carmen; *Desde la ventana* (Pról. Emma Martinell), Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

<sup>297</sup> El narrador percibe una presencia detrás de una ventana, la misteriosa mujer que perseguirá a lo largo de la narración. Lo más destacado son las emociones que le produce no solo el espacio en el que se adentra, sino también la arquitectura que lo conforma. “¡Cuántos sueños, cuántas locuras, cuánta poesía despertó en mi alma aquella ventana mientras permanecí en Toledo!”, Bécquer (c): 5.

<sup>298</sup> Bécquer (c): 10.

impulso de una mano invisible, campanas cuyos sonidos lejanos arrancan a veces lágrimas de involuntaria tristeza<sup>299</sup>

En la tercera fecha, o tercer viaje del narrador a Toledo, nos encontramos con una descripción de la atmósfera y del clima de la ciudad, destacando el frío, el color plomizo del cielo y la tristeza y la melancolía que producen en su alma todos estos fenómenos junto con el tañido de las campanas. Es precisamente aquí, donde queda más patente la descripción de Toledo como una ciudad muerta:

El día estaba triste, con esa tristeza que alcanza a todo lo que se oye, se ve y se siente. El cielo era de color de plomo y a su reflejo melancólico los edificios parecían más antiguos, más extraños y más oscuros. El aire gemía a lo largo de las revueltas y angostas calles, trayendo en sus ráfagas como notas perdidas de una sinfonía misteriosa, ya por palabras ininteligibles, ya clamor de campanas o ecos de golpes profundos y lejanos. La atmósfera húmeda y fría helaba el alma con su sople glacial.<sup>300</sup>

En *El beso* (1863) y en *La rosa de la pasión*, la imagen urbana que se nos ofrece de Toledo es muy similar a la que aparece en *Tres fechas*. En la primera, Bécquer ambienta la trama en tiempos de la invasión francesa y focaliza la acción sobre el Zocodover, una iglesia y un convento. Casi toda la trama se desarrolla en el interior del templo donde se encuentran las sepulturas de la mujer y del caballero castellano. Lo verdaderamente destacado de la presentación de Toledo es la velada crítica que realiza afirmando que tanto en el tiempo de los franceses como en la actualidad, para gente inculta en el arte, la ciudad se les presenta como un montón de ruinas:

En la época a que se remonta la relación de esta historia, tan verídica como extraordinaria, lo mismo que al presente, para los que no sabían apreciar los tesoros del arte que encierran sus muros, la ciudad de Toledo no era más que un poblachón destartado, antiguo, ruinoso e insufrible.<sup>301</sup>

---

<sup>299</sup> Bécquer (c): 10.

<sup>300</sup> Bécquer (c): 12.

<sup>301</sup> Bécquer (b): 185.

El narrador también alude constantemente al sonido de las campanas, anunciando los toques de queda, lo que hace que la ciudad quede desierta y sus habitantes se refugien en el interior de sus hogares. De esta forma, Bécquer llena de sonidos el relato y marca la presencia del tañido de las campanas que, junto con el aire que hace chirriar objetos metálicos, rompe el silencio y la quietud de la ciudad sitiada por los franceses. La atmósfera nocturna y plomiza vuelve a repetirse nuevamente, sugiriendo temor:

Ya hacía largo rato que los pacíficos habitantes de Toledo habían cerrado con llave y cerrojo las pesadas puertas de sus antiguos caserones; la campana gorda de la catedral anunciaba la hora de queda, y en lo alto del alcázar, convertido en cuartel, se oía el último toque de silencio de los clarines [...] La noche había cerrado sombría y amenazadora. El cielo estaba cubierto de nubes de color de plomo. El aire, que zumbaba encarcelado en las estrechas y retorcidas calles, agitaba la moribunda luz del farolillo de los retablos o hacía girar con un chirrido agudo las veletas de hierro de las torres.<sup>302</sup>

En *La rosa de la pasión*, además, reúne, en el primer párrafo del relato, las características esenciales de cualquier ciudad muerta: “ciudad imperial” (o heroica), la presencia de una arquitectura peculiar que permita al personaje que se pasea por ella o, en este caso al narrador, evocar sentimientos y emociones (en el caso español: la convivencia de cristianos, judíos y musulmanes) y la pervivencia del pasado en el presente. A este respecto, Bécquer ambienta directamente los textos en épocas pasadas: la invasión francesa, en el caso de *El beso*, y la Edad Media, en este. De hecho, López Estrada y María Teresa López García-Berdoy en la edición crítica de las *Rimas y leyendas*, apuntan a que el nombre del protagonista Daniel Leví estuviese inspirado en un personaje real, Samuel Leví, víctima de la codicia de Pedro I. Por lo que podemos concluir que la presencia del pasado extendido al tiempo presente, no se da de igual manera en el caso de Bécquer que en el de Rodenbach, pero comienza a esbozarse esta característica en las leyendas de Bécquer:

En una de las callejas más oscuras y tortuosas de la ciudad imperial, empotrada y casi escondida entre la alta torre morisca de una antigua parroquia muzárabe y los sombríos y blasonados muros de una casa solariega, tenía hace

---

<sup>302</sup> Bécquer (b): 191.

muchos años su habitación raquíta, tenebrosa y miserable como su dueño, un judío llamado Daniel Leví.<sup>303</sup>

Los rasgos urbanos caracterizadores de Toledo y Soria que aparecen en los textos de Bécquer son muy similares a los que veremos en época finisecular. Este hecho nos lleva a pensar que los autores españoles continuasen el camino abierto por Bécquer entre 1861-1865 y profundizasen en él siguiendo las características simbolistas que llegaban desde Europa, a la vez que lo dotan de un carácter crítico, también enunciado en Bécquer. De esta forma, la ciudad funciona como un constructo simbolista que reviste una connotación política, es decir, la ciudad representa la falta de voluntad del pueblo castellano y, más concretamente, la ciudad provinciana simboliza los valores tradicionales que, puestos al servicio de la regeneración, pueden llevar al crecimiento y al desarrollo económico. Se trata de que la ciudad provinciana no pierda su carácter histórico en favor de unos intereses industrializadores y utilitaristas que destrozan la identidad urbana, como se observa en grandes urbes como Barcelona o Madrid, en el mismo sentido que defendía Bécquer. Se pretende buscar un equilibrio entre la naciente industrialización con todo lo que conlleva y los valores históricos y tradicionales que aún perviven en las ciudades provincianas.

---

<sup>303</sup> Bécquer (b): 169.

## CAPÍTULO 11: EL PERIGRINAJE POR TIERRAS DE CASTILLA. LA ADAPTACIÓN DE LA CIUDAD MUERTA A LA NARRATIVA ESPAÑOLA A TRAVÉS DE *DIARIO DE UN ENFERMO*

### 11.1. CASTILLA. PROTOTIPO DE CIUDAD PROVINCIANA

Rafael Cansinos-Assens en su trabajo *La nueva literatura* (1925) realiza una clasificación temática de la producción literaria del momento. De su clasificación, para el tema que nos ocupa, destacan dos escuelas o vertientes literarias: “castellanista” y “cantores de la provincia”. Cansinos-Assens se hace eco del cambio en la percepción del espacio narrativo a principios de siglo y realiza un esbozo temático de lo que esto supone, concibiendo esta nómina de autores como una escuela y diferenciando una vertiente castellanista de otra provinciana. Lo cierto es que, en realidad, una y otra se solapan, pues presentan los mismos rasgos formales y la ciudad aparece esbozada de forma similar. Desde nuestro punto de vista, el fenómeno al que alude el autor es la predilección por la ciudad provinciana debido a las influencias europeas, poniendo de relieve el prototipo de la imagen de Castilla.

La ciudad muerta, centrada en el ámbito provinciano, destaca por las descripciones psicológicas, es decir, con anterioridad, se buscaba la descripción de costumbres y paisajes, ahora se pretende llegar al espíritu del espacio, rescatando de él los rasgos más nostálgicos. Los sentimientos y las emociones se sitúan muy por encima de la simple descripción paisajística. Se añaden nuevos matices dentro del ámbito psicológico a las imágenes antiguas que ofrecen las ciudades provincianas y se busca su alma, el sentimiento íntimo y eterno que produce la ciudad provinciana al estilo de *Brujas, la muerta*. En palabras de Cansinos-Assens,

es el alma de la provincia, su razón de vida y su poesía de existir, la que se nos muestra en estas obras de la moderna escuela, que ha hecho brillar en el aire nuevo las luces de la epifanía provinciana, coordinada con las luces de todas las epifanías modernas.<sup>304</sup>

El tratamiento provinciano de Campoamor y, sobre todo, la irrupción en España de *Madame Bovary*, serán algunos de los modelos, por su concepción de la

---

<sup>304</sup> Cansinos-Assens: 227. Cf. Rodríguez de la Flor: 135.

ciudad provinciana, a tener en cuenta por los autores castellanos. Se apunta hacia Miguel de Unamuno como el iniciador de esta corriente, ya que buscaba en Castilla respuesta a ciertas inquietudes étnicas y a su preocupación nacional debido a la importancia de esta provincia a lo largo de la historia de España: cuna de héroes (el Cid) y de santos (Santa Teresa de Jesús). Dentro de la narrativa española, el autor más destacado, tanto por su tratamiento de Castilla, como de la provincia en general, es Azorín.

Cansinos-Assens alude a la formación de una estética castellana, fundada como escuela literaria y que posee un canon y unas fórmulas estéticas concretas. Más que una estética literaria, Castilla se convierte en un tema que ofrece múltiples interpretaciones, pues es una de las regiones<sup>305</sup> españolas que más se asemejan a los espacios muertos que llegaban desde Europa: regiones de Flandes (Rodenbach, Lemonnier o Hellens) o Venecia (Mann y D'Annunzio), por ejemplo. A este respecto, cabe destacar las dos vertientes que diferencia el autor: la recuperación de la égloga castellana y resaltar el pasado heroico. En cuanto a la primera se refiere, a través de la égloga castellana se evocan las llanuras doradas, la belleza de los pinos y de las encinas, el mundo de los labriegos,... como podemos observar en poemas de Antonio Machado (*Campos de Castilla*). En la segunda vertiente, se englobaría el tópico de la ciudad muerta. Se pretende modernizar el romancero a la vez que se destacan las glorias castellanas.

Una característica común a los autores de este periodo es su gusto por la ciudad de Toledo, la tierra de El Greco, uno de sus pintores preferidos, ya que el estilo de sus obras entronca con la estética del movimiento finisecular: estilo grave, serio, huyendo del colorido, una estética muy diferente a la del movimiento modernista. Frente al elemento decorativo, la primavera, el gusto por lo floral,... estos autores huyen de la alegría, recreándose en ciudades muertas, caracterizadas por viejas catedrales, calles desiertas, mendigos, ruinas y sepulcros. Pretenden recuperar lo viejo y el paisaje seco y arcaico que presenta la meseta les hace recrearse en su propia melancolía.

Por otro lado, entroncando con la estética becqueriana, Castilla representa el anhelo romántico de visitar y buscar el origen de la identidad nacional y el ansia de paz, serenidad y silencio. Castilla simboliza la belleza en la quietud y el estatismo,

---

<sup>305</sup> Destacan también la presencia de Andalucía y de las ciudades levantinas, casos de Ganivet y de Gabriel Miró, por ejemplo. Se ha prescindido del análisis de estos dos espacios porque consideramos que el más relevante para la caracterización es Castilla, ya que es el lugar más trabajado y reelaborado por los autores finiseculares y es interpretado por ellos como el alma del país.

frente a la excitación y el dinamismo de la modernidad. En la búsqueda del origen de la identidad nacional, radica la carga crítica que veíamos que adquiriría el tópico al trasladarlo a la narrativa española, ya que si se conocen la psicología y la identidad nacional, se podrá solucionar la crisis de valores que atraviesa el país. Unamuno y Azorín utilizan las ciudades muertas en este sentido. Intentan trazar el alma castellana a través de la psicología de sus ciudades: catedrales, ruinas, habitantes estáticos y, prácticamente, dormidos. Fijaron las condiciones de vida basándose en la historicidad y el ambiente arcaico que se respiraba en estos espacios. Por ello,

los cantores de la provincia son en primer término los que en la provincia cantan y fructifican. Pero son también los que lejos de ella, en el bullicio de las urbes capitales y en su mundo agitado de formas, exaltan la belleza de la provincia y la nostalgia de su ingenuo hechizo.<sup>306</sup>

La descripción del espacio aparece como una revelación del propio personaje y como una justificación de su psicología. Esta relación espacio-personaje ya aparecía en las ciudades levíticas de Galdós y Clarín (Orbajosa y Vetusta). Lo que aportan los narradores decadentistas es la autonomía estética del paisaje, es decir, el espacio por sí mismo funciona como un estímulo artístico más sobre el alma convulsa del protagonista. El paisaje castellano se convierte en eje temático porque es el medio donde se ha desarrollado la gloria histórica del país y si se recupera su estética, se recuperarán los valores eternos y cosmopolitas que forman el verdadero espíritu nacional. La contemplación de la monotonía, de la aridez y de un espacio que se presenta como interminable invita a la reflexión y a la profundización anímica.

La belleza que captan los poetas finiseculares se centra en la monotonía y el anhelo de un tiempo pasado y heroico que se manifiesta en sus habitantes. Cansinos-Assens afirma que esta imagen que se nos ofrece pertenece a un estadio intermedio entre la urbe provinciana (estadio real) y una *cosmópolis* soñada, es decir, un lugar utópico que huya de la modernidad. Lo que buscan los autores es crear un espacio que choque con la estética de las grandes ciudades, escenario de la industrialización y la modernización. Así, se recrearán en la belleza de la luz crepuscular que choca con la artificiosidad de la iluminación de grandes urbes como Madrid.<sup>307</sup> El espacio funciona

---

<sup>306</sup> Cansinos-Assens: 225.

<sup>307</sup> A este respecto, cabe diferenciar el Madrid periférico del centro de la ciudad. La periferia madrileña es vista como un espacio aislado de la ciudad industrializada y entendida como una provincia más. Así,

como un correlato objetivo del alma del personaje. Ordóñez García define la función del paisaje castellano de la siguiente forma:

Se trata del procedimiento básico de la narrativa simbolista, cuyo hallazgo debemos, en la literatura española a Clarín, y que consiste en la traducción o expresión de los sentimientos más hondos del alma objetivándolos en un objeto, en una persona, en un escenario o incluso en una actitud o en una acción, sacándolos fuera del reino interior del yo, exteriorizándolos en una imagen perceptible del mundo exterior (Ordóñez García, en prensa). La idea del paisaje o de la naturaleza como correlato del personaje contemplativo se debe, no obstante, a Schopenhauer.<sup>308</sup>

Sin embargo, no será hasta la generación de los novísimos cuando la ciudad muerta se convierta en un claro ejemplo del arcaísmo de un país que necesita una modernización. Autores como Alberto Valero Martín o Juan José Llovet representan una Castilla pobre, arruinada por caciques y devastada por la emigración a la vez que olvidada por los gobiernos. Se dota a la ciudad de un espíritu social y crítico que toma conciencia de una realidad presente y busca un porvenir que traiga el progreso y con él la riqueza a una de las zonas más empobrecidas del país.<sup>309</sup> Hasta este momento, no veremos un intento de superación de la crisis finisecular, sino que los autores reconocerán su existencia, pero su vía de superación es aprender a vivir en ella, como se observa, por ejemplo, en *La voluntad* de Azorín o en *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja.

## **11.2. CASTILLA EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA FINISECULAR. ADAPTACIÓN DEL TÓPICO AL PANORAMA NARRATIVO ESPAÑOL**

La ciudad provinciana y, en concreto, la ciudad muerta han sido dos espacios narrativos muy utilizados durante todo el periodo finisecular. Así, nos encontramos con manifestaciones de autores tan destacados como Antonio y Manuel Machado, José Martínez Ruíz “Azorín”, Gregorio Martínez Sierra, Ramón del Valle-Inclán, Pío Baroja, Ramón Pérez de Ayala o Miguel de Unamuno, entre otros. De todos ellos he

---

observaremos que los autores tratan la periferia como una ciudad muerta que contrasta con el centro, tal y como veremos en *Diario de un enfermo*.

<sup>308</sup> Ordóñez: 148-149.

<sup>309</sup> Esta imagen se entenderá durante la literatura de la posguerra, sobre todo, durante los años 60, como reflejo del éxodo rural, junto con el personaje del *depaysé*.



escogido algunas obras clave que me han permitido analizar la ciudad muerta desde el punto de vista de la corriente regeneracionista. Concretamente, me he centrado en las obras *Diario de un enfermo* de Azorín, ya que recorre los tres espacios provincianos más importantes: Levante, Toledo y la periferia madrileña, contraponiéndolos con la asfixia del centro de Madrid; *Camino de perfección* de Pío Baroja, en la que contrapone la monstruosidad de la ciudad industrial y las emociones que experimenta el protagonista en una ciudad muerta provinciana, llegando a la locura; *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán, a través de la que podemos ver dos ciudades provincianas contrapuestas: Santiago de Compostela y Toledo a la vez que el tópico se va transformando y *Doña Inés* de Azorín que supone la adaptación de la ciudad muerta como escenario de la novela rosa, anticipando la decadencia del mismo y la forma en la que será adoptado durante las vanguardias.

### **11.3. DIARIO DE UN ENFERMO. DECADENTISMO, ENFERMEDAD Y CIUDAD**

Azorín plasma en sus obras una representación de la vivencia de la crisis vital por la que atraviesan tanto los hombres como los artistas finiseculares. El espacio va a funcionar como un correlato del interior del personaje, es decir, como una metáfora de su personalidad y de su alma. En el caso de *Diario de un enfermo*, la presión que ejerce el medio en crisis en el que debe vivir le lleva a la no superación de la misma y al suicidio. El protagonista de la novela es un personaje anónimo y enfermo. No se dice su nombre, lo que nos hace pensar que el anonimato simboliza la identidad robada por la modernidad de la metrópolis, en la que los habitantes no se conocen entre sí. Su enfermedad representa el aprisionamiento moral que el medio imprime sobre el sujeto, presión que termina en muerte. El sujeto se siente culpable de su *mal du siècle* debido a su fracaso dentro de la sociedad, ya que no acepta la corrupta forma de vida burguesa y no es capaz de vivir al margen de ella. Esto es lo que le impulsa a salir de Madrid y a viajar por ciudades provincianas del Levante y de Castilla, entre ellas Toledo y la ciudad ficticia Lantigua. El *mal du siècle* no solo impregna al sujeto protagonista, sino que tendrá su correlato en la forma que adquiere el texto.

El *mal du siècle* representa el derrumbamiento de los valores positivistas y de la sociedad, en general. El país se muestra en ruinas, fragmentado y sus restos simbolizan lo que ha sido España. Esta fragmentación se presenta en la novela

rompiendo con la totalidad de la trama y ofreciéndose el relato como una sucesión de fragmentos con una trama muy débil, casi imperceptible para el receptor. En el caso de *Diario de un enfermo*,<sup>310</sup> la ruptura con el canon no es total, como sí lo será a partir de su siguiente novela: *La voluntad*. La estética decimonónica todavía puede apreciarse en el carácter de diario que adquiere el texto, es decir, Azorín justifica la ruptura estructural de la novela ofreciendo un diario al lector. Otra de las innovaciones que presenta es la fusión filosofía-narración, por lo que se abren las puertas a la mezcla de géneros. Con ello pretende conectar vida y cultura, así como salvar la distancia que el nihilismo ha provocado entre ellas.

El narrador se afana en describir objetos y costumbres de los pueblos que visita. En las descripciones se puede apreciar, no solo el rechazo al materialismo, sino también el disfrute de la vida sencilla y tradicional desde la filosofía epicureísta y el tópico del *beatus ille*. Ortega y Gasset, en una crítica a la obra de Azorín, se refiere a estos pasajes con el término “estética de lo vulgar” (en Cuvardic (c): 4), ya que representan la vida y las costumbres de personajes rechazados por las Academias de Bellas Artes, al considerarlos estéticamente feos, como labradores, monjas,... Al llevarlos a los textos, se les dota de relevancia. A través de ellos, pretende llegar a la “verdadera” tradición<sup>311</sup> y contribuir con su trabajo a perpetuarla.

Este propósito forma parte de su trabajo de preservación de la esencia del “alma” nacional, heredado de la filosofía romántica. Sus paseos por la ciudad muerta se pueden definir como un deambular casi en un estado de ensoñación, donde el personaje se recrea y respira el alma, el espíritu de la nación. Dorde Cuvardic habla de una “estética de lo nimio” (Cuvardic (c): 8), entendida como una de las principales características de las ciudades provincianas finiseculares, y la define de la siguiente forma: “la *estética de lo nimio* no maneja el objeto (la realidad exterior) como *alegoría*, sino como *símbolo*, como una forma expresiva que transmite un significado trascendental, espiritual, permanente, eterno” (Cuvardic (c): 9). Para representar el *mal du siècle*, Azorín debe presentar el “alma” del sujeto narrativo. De ahí que para profundizar en el interior del personaje utilice un estilo muy expresivo, nervioso y, a veces, inspirado en el simbolismo. Recordemos que el protagonista está enfermo y su

---

<sup>310</sup> Para el análisis de *Diario de un enfermo* se ha utilizado la edición de Francisco J. Martín citada en la bibliografía.

<sup>311</sup> El estudio de personajes “vulgares” se encuentra en estrecha relación con la *intrahistoria* de Unamuno.

sintomatología responde a un mal psicológico, no físico, por lo que muestra estados nerviosos y de ansiedad ante un medio que no es capaz de dominar.

#### **11.4. LOS ESPACIOS URBANOS DE LA NOVELA: MADRID vs. CIUDADES PROVINCIANAS**

*Diario de un enfermo* representa la crisis del nihilismo que se estaba viviendo no solo en España, sino también en Europa. El nihilismo es el mal que padece el enfermo y que también se proyecta sobre el espacio que se mostrará en ruinas y sin valores morales o sociales de ningún tipo. El personaje huye de la gran ciudad y de la vida frenética para instalarse en la vida provinciana. Es decir, se aleja del proceso deshumanizador causado por el progreso y el nihilismo para vivir en un espacio “donde la vida es *menos vida*, pero se la ama más fervorosa y apasionadamente” (Martín: 68).<sup>312</sup> La novela se desarrolla en tres ciudades: Madrid, Toledo y Lantigua.<sup>313</sup> Ambos espacios representan la concepción de las tres ciudades que veíamos anteriormente: Madrid, la metrópolis en crisis, y Toledo y Lantigua, dos ciudades muertas: la ciudad muerta castellana por excelencia y la ciudad muerta del Levante.

##### **11.4.1. MADRID, CIUDAD TENTACULAR**

Madrid es una ciudad moderna, progresista, industrializada y capitalista que aparece representada como el símbolo de la barbarie.<sup>314</sup> Se parece mucho a la ciudad tentacular de los poemas de Emile Verhaeren<sup>315</sup> y se caracteriza por el ruido, la

---

<sup>312</sup> Referencia tomada del estudio crítico de la edición manejada de *Diario de un enfermo*.

<sup>313</sup> Martín interpreta Lantigua como una ficcionalización de la ciudad de Yecla que aparecerá en las novelas posteriores del autor.

<sup>314</sup> En las novelas de los pazos de Emilia Pardo Bazán se analizó el espacio basándonos en la dicotomía civilización/barbarie, en la que la civilización correspondía al espacio urbano y la barbarie a la agreste naturaleza gallega. En este caso, resulta curioso que los autores finiseculares relacionen la modernidad con la barbarie. No he encontrado bibliografía al respecto ni estudios comparativos de obras o autores. Creo que quizás esta relación de semejanza entre ambos autores y obras y tan pocos años entre la publicación de las novelas se deba a la concepción del progreso que tenían. En la obra de Pardo Bazán resulta positivo, si se compara con el atraso rural que precisamente denunciarán los novecentistas. En Azorín es algo negativo, pues la ciudad se reestructura en muy poco tiempo conforme a las demandas de la industria, lo que hace que su población también deba transformarse y se vea obligada a abandonar los valores tradicionales y a adquirir una nueva identidad.

<sup>315</sup> Emile Verhaeren fue el creador del término *ciudad tentacular* para referirse a la modernización/industrialización del espacio urbano. Entre sus obras, dedicadas al tratamiento del espacio urbano destacan *Les villes tentaculaires* (1895) y *Les campagnes hallucinées* (1893) donde se recogen los siguientes versos del poema “La ville”: *c’est la ville tentaculaire / La rue – et ses remous comme des /câbles/ Noués autour des monuments -/ fuit et revient en longs/ enlacements; / Et ses foules*

velocidad y la falta de humanidad de sus habitantes que han perdido los valores cívicos y humanitarios. Son individuos que transitan de un lado a otro sin apenas comunicación:<sup>316</sup>

Trenes que chocan y descarrilan, tranvías eléctricos, prematuros tranvías que atropellan y ensordecen con sus campanilleos y rugidos, hilos eléctricos que caen y súbitamente matan, coches que cruzan en todas direcciones, zanjas y montones que turban el paso, olas de gente que van y vienen, encontronazos, empujones, gritos, silbidos... La atención, exasperada, tirante, se fatiga, se anonada. La personalidad, incapaz del esfuerzo grande y sostenido, *se disuelve*. Todo es rápido, fugaz, momentáneo: el éxito de un libro, la popularidad de un autor dramático, una amistad, una amargura. Nos falta tiempo. Las emociones se atropellan; la sensación, apenas esbozada, muere.<sup>317</sup>

El protagonista, enfermo, alude repetidamente a su inadaptación e incapacidad para vivir en este medio, para habitar la ciudad moderna. Su huida representa la inquietud y el desasosiego del personaje ante una modernidad que le resulta extraña e irreconocible. No es capaz de reconocer su ciudad, su espacio, como propio. Esto es lo que le hace huir: la incapacidad de reconocerse dentro de este espacio, es decir, el sujeto ha perdido, como consecuencia de la modernidad, su identidad con respecto al medio y ha pasado a formar parte de la masa anónima que transita las calles:

Las sombras avanzan; solo veo la mancha blanquecina del balcón. ¿Qué es la vida? ¿Para qué venimos a la Tierra unos después de otros durante siglos y siglos, y luego desaparecemos todos y desaparece la Tierra? ¿Para qué? Veo a los transeúntes pasar por la acera de enfrente cobijados en sus paraguas como fantasmas. Lluve, llueve. Mi tristeza se pronuncia de una manera dolorosa. Estoy jadeante de melancolía; siento la *angustia metafísica*. Noche. Desde aquí oigo el tintineo de un piano de manubrio que tocan ahí enfrente. Han organizado un baile popular en una carpintería. [...] Y yo aquí leyendo filosofías. ¿Soy un imbécil?<sup>318</sup>

---

inextricables, / les mains folles, les pas fiévreux, / la haine aux yeux, / happent des dents le temps qui les / devance (Verhaeren:75).

<sup>316</sup> La novela se publica en 1901, momento en el que comienza a apreciarse la desaparición del exterior en los espacios urbanos, a partir de la construcción del Crystal Palace (1815), que supone la configuración de un nuevo espacio interior que absorbe todos los elementos exteriores y los transforma dentro del confort cosmopolita. Así la barrera interior/exterior comienza a difuminarse (Méndez Rubio: 47). De ahí que el narrador haga hincapié, no solo en el *Diario*, sino en la trilogía de Antonio Azorín de la deshumanización y la pérdida de valores en Madrid.

<sup>317</sup> Azorín (e): 178.

<sup>318</sup> Azorín (e): 162-163.

Dentro de la descripción de Madrid, existe una tensión entre el centro y la periferia. Los dos fragmentos citados anteriormente pertenecen a la parte del diario dedicada al centro de la ciudad. La parte más céntrica de la urbe se corresponde con la ciudad tentacular, mientras que la periferia se relaciona con la ciudad provinciana. El centro representa el progreso y la deshumanización: la rapidez de los nuevos medios de comunicación [frag.1] y la masa que transita las calles [frag.2]. La periferia es el único espacio todavía no contaminado donde permanecen casi intactos la Naturaleza y los ideales tradicionales. La huida del personaje hacia la periferia y las zonas cercanas al campo debe entenderse desde un plano individualista e introspectivo del propio sujeto, es decir, como una búsqueda de sí mismo:

Hemos salido a las afueras, lentamente, por la calle de Toledo. Confortador y alegre, el sol baña la pintoresca calle. A un lado, la masa gris del mercado de la Cebada, desiertas las bulliciosas avenidas, silenciosos los sótanos; a otro, tiendas populares, modestas tiendas: fruterías con sus verduras variadas, brillantemente verdes unas, oscuras otras; bazares de ropas, ondulantes al viento los lienzos colgados por muestra en las fachadas; tintorerías con sus rojas oriflamas, despachos de huevos con sus blancos montones lucidores...<sup>319</sup>

Durante su estancia en la periferia, a la que ha acudido buscando sorprender el pueblo en su vida diaria, es decir, buscando su “alma”, el protagonista pasea y baja las cuestas de diversas calles. Esta bajada simboliza el descenso a las profundidades, no solo del pueblo, sino también de su alma. La observación del pueblo va a adquirir en este pasaje un cierto tono de crítica social. Pretende observar la “natural” expresión de la relación espacio (ambiente o medio)-pueblo y comprender el problema de España para encontrar una solución a su regeneración, ya que el krausismo resulta insuficiente para enfrentarse al *mal du siècle*:

Queríamos sorprender el pueblo, la ruda masa, en su vida diaria, en sus batallas y pasiones; queríamos ver tipos de bestia humana, escenas, interiores foscos, ambiente, en fin, de fieros apetitos y trabajos fieros. [...] Bajamos, bajamos. [...] El paseo continúa. El cielo se anubarra poco a poco. Por una plazoleta, salimos a un vertedero cubierto de grisáceos cartones puestos a secar, y, enfilada una sombría alameda de grandes olmos horros de follaje, pasados los cuadros yermos y yermas avenidas de secular jardín abandonado, a

---

<sup>319</sup> Azorín (e):170

la otra parte del río, nos detenemos y volvemos la cabeza... La gran ciudad aparece a lo lejos, arriba, en grande, [...] humosas chimeneas, torres agudas, panzudas cúpulas, [...] moles disformes [...]. Lentamente va cambiando el cielo su añil intenso en sucio y triste gris. [...] La gran ciudad, en sus contornos, en sus ángulos, en sus distantes suburbios, se esfuma sombría y tétrica en la lejanía.<sup>320</sup>

La incapacidad de adaptación del sujeto le lleva a buscar refugio en la ciudad provinciana, concretamente en la ciudad muerta, un espacio ausente de modernidad, cerrado y aislado. Estos espacios se representarán a través de Toledo y Lantigua.

#### **11.4.2. LAS CIUDADES PROVINCIANAS: TOLEDO Y LANTIGUA. ESTÉTICA DE LA CIUDAD MUERTA**

Toledo es para los regeneracionistas la ciudad de Santa Teresa y de El Greco. A pesar de ser una ciudad muerta, ven en ella la regeneración de los males patrios mediante la energía que proyectaba Santa Teresa en su momento histórico y el ideal de la nueva estética a través del sentimiento que transmiten las obras de El Greco:<sup>321</sup>

Teresa de Jesús es nuestra. Representa la fe omnipotente, el desprendimiento profundamente artístico de las terrenas cosas, el ansia del infinito, el vuelo firme y sereno al ideal. Iluminada, abstraída, bravío espíritu en achacoso cuerpo – peregrina a través de toda España, sufre hambres, pasa fríos, funda pobre y desamparada numerosos conventos...<sup>322</sup>

Este divino Greco me hace llorar de admiración y de angustia. Sus personajes alargados, retorcidos, violentos, penosos, en negruzcos tintes, azulados, violentos, violentos rojos, palideces cárdenas – dan la sensación angustiosa de la vida febril, atormentada, trágica. [...] Theotocópuli pinta el Espíritu: es el pintor de la Esencia.<sup>323</sup>

Conciben la ciudad como un espacio suspendido en el pasado, cerrado al progreso y a la modernidad con lo que esto conlleva: ruido, agitación, velocidad, contaminación espacial, incapacidad de reconocimiento,... Toledo, por el contrario, es,

---

<sup>320</sup> Azorín (e): 170-172

<sup>321</sup> De hecho, la novela objeto de análisis está dedicada a El Greco.

<sup>322</sup> Azorín (e): 221

<sup>323</sup> Azorín (e): 222-223

como veíamos, la ciudad de la quietud, del silencio, de la lentitud, la monotonía, la historia (convivencia de las tres culturas) y, sobre todo, del tañido de las campanas. Más que el aspecto que presenta la ciudad, resultan interesantes las emociones que esta produce en el sujeto: melancolía y tristeza que terminan por penetrar en su alma, fundirse con él y conformar un estado de ánimo en que, espiritualmente, se funden ciudad y personaje.

La atemporalidad y el estado de reposo que se vive en ella buscan preservar los valores tradicionales frente al progreso y la modernidad, pues son precisamente su cara opuesta. A este respecto, resulta interesante destacar el hecho de que en sus novelas Azorín no solo describe datos arquitectónicos e históricos, sino también la representación de la ciudad provinciana en un punto determinado de la historia. Esto representa la permanencia de los objetos y su eternidad. En la ciudad provinciana, se traduce en la conservación de los mismos valores heredados a través del tiempo, en consonancia con la filosofía del *eterno retorno*.

Una de las características más destacadas y tomada de la ciudad muerta de Rodenbach es el silencio que representa la soledad e inactividad. Las actividades que se llevan a cabo son las propias de la sociedad tradicional, fundamentalmente la agricultura, pero desarrolladas con un ritmo monótono y aletargado. El silencio sugiere la ausencia casi total de actividad humana y domina tanto los espacios exteriores, como los interiores. Las calles, prácticamente, se encuentran vacías porque la ciudad es inactiva, ya que los trabajos agrícolas se desarrollan en los campos contiguos, por lo que el centro está vacío. La soledad de las calles nos lleva a pensar en el recogimiento de los escasos habitantes y su reclusión en las viviendas o en las iglesias. Para remarcar aún más el carácter silencioso y casi desértico de las calles, utiliza ruidos como las pisadas de los transeúntes anónimos y apenas descritos (salvo los convecinos de Lantigua que incluso aparecen identificados). Podemos hablar de habitantes-fantasma, muy similares a los que aparecían en la obra de Rodenbach:

Reposo; silencio aplanador. De cuando en cuando, el grito lejano, angustioso, de un arenero llega; y llega el moscardoneo armonioso, persistente, levísimo, de los rezos de un convento. Se oye el tintineo de una campanilla; el murmullo cesa. – En lo alto de las campanas, en el añil del cielo, aletea voluptuosa una paloma.<sup>324</sup>

---

<sup>324</sup> Azorín (e): 206.

Desde el punto de vista laboral, la quietud remarca aún más el hecho de que el hombre no es un instrumento puesto al servicio de una máquina, como sucede en la metrópolis, sino que las herramientas son manuales y el ritmo de trabajo y su utilización dependen directamente de él:

La ciudad despierta: el áspero rastrear de los caballetes de los arados, mézclase a los largos gritos de los vendedores. En la lobreguez de una fragua, tintinean sobre el yunque los robustos machos; cepilla en plena calle un aperador el amarillo varal de un carro –y enfrente, ante un derruido portalón, una mujer, pausada, va tendiendo blanca ropa en cuerdas sostenidas por nudosas perchas.<sup>325</sup>

Los momentos de inactividad que resultan más placenteros para el sujeto son el alba y el crepúsculo, como veíamos en la obra de Rodenbach. Resulta interesante, el episodio del paso del ataúd de un niño que está vacío y se dirige a la casa del difunto. Dejando a un lado el carácter simbólico del propio ataúd,<sup>326</sup> lo que más destaca en la descripción es el resultado del reflejo de la luz sobre los dorados de la caja y las sensaciones que produce en el sujeto:

Al pasar por una calle, he visto a un hombre que llevaba a cuestras un ataúd blanco listado de oro. He sentido la sugestión irresistible, avasalladora, de seguirle. Le he seguido, emocionado, ansioso, tembloroso, atraído por la fuerza poderosa del misterio y de la muerte. [...] El macabro paseo se prolonga; la angustia crece en mí; quiero marcharme y no puedo: los reflejos de los dorados en el cabrilleo de los galones del ataúd al pasar por bajo de los faroles – me fascina.<sup>327</sup>

---

<sup>325</sup> Azorín (e): 229.

<sup>326</sup> El ataúd es interpretado como una metáfora de la muerte, es decir, de la inactividad de la ciudad por Dorde Cuvardic (b). Resulta interesante el hecho de que tanto en el capítulo XXX de *Camino de perfección* y en “Un domingo en Toledo” de Pío Baroja aparezca el mismo pasaje. Biográficamente, quizás haga referencia al viaje que Azorín y Baroja realizaron a Toledo y donde se encontraron con una escena similar. En cuanto a su utilización textual y de forma repetida, me lleva a pensar en la posibilidad de que sea un rasgo característico de la estética de la ciudad muerta en la narrativa española. En realidad, se trata de un artificio simbólico que sirve para resaltar aún más el carácter de muerte, ausencia de vida e inactividad de la ciudad, de igual forma que las visitas a los cementerios. En el caso de *Diario de un enfermo*, el personaje visita la tumba de Larra. Tanto el cementerio, como la procesión de un ataúd ya aparecen en la Carta III de *Desde mi celda* de Bécquer, uno de los antecedentes del tópico, lo que me lleva a pensar que se trate de dos metáforas propias y características de la narrativa española. No he encontrado ningún trabajo bibliográfico al respecto. Únicamente, Dorde Cuvardic (b) y Francisco J. Martín apuntan al carácter biográfico para explicar la utilización del mismo pasaje en ambos autores.

<sup>327</sup> Azorín (e): 206.



Junto con el silencio, el tañido de las campanas es otro de los rasgos caracterizadores de Toledo. Las campanas rompen el silencio de la ciudad para certificar que, a pesar de la abulia y la quietud, hay vida. Contribuyen a dar forma y sentido a la narración, además de ser un elemento fundamental para que el receptor sea consciente del paso del tiempo.<sup>328</sup> Así mismo, ayudan a remarcar aún más el sentimiento de melancolía<sup>329</sup> y a conectar con el sujeto que manifiesta los mismos sentimientos ante la vida. En este caso, no solo simbolizan un sentimiento, sino también el poder que la iglesia tiene sobre sus habitantes, característica tomada de la ciudad levítica. La religión será vista desde el punto de vista del sufrimiento y del fervor, casi místico, perdiendo así la noción artística que veíamos en *Brujas, la muerta*:

Cae la tarde. Las campanas tañen. A lo lejos suenan los agudos silbos de las máquinas; más cerca, en la capilla los clérigos, cansados, entonan sus melancólicas salmodias. Quedan desiertos los patios. Las sombras de los visitantes pasan como fantasmas a lo largo de las galerías. [...] Entre las sombras, la virgen enlutada se esfuma a lo lejos; yo la sigo anonadado y silencioso. Las campanas tañen lúgubrementemente – tañen.<sup>330</sup>

En cuanto a la arquitectura que presenta la ciudad, destacan los monumentos emblemáticos del floreciente y glorioso pasado: catedrales, ermitas, conventos,... Los edificios eclesiásticos simbolizan la cotidianidad de sus habitantes, muy unida a la religión. El alma castellana se encuentra en los conventos, concretamente en las monjas,<sup>331</sup> porque su trabajo artesanal y la calma y el silencio de estos espacios chocan con la industrialización:

Esta mañana, a las siete, he estado en Santo Domingo el Antiguo. Ante una Dolorosa, un sacerdote decía lentamente misa. Al fondo, contrastando con las blanquísimas paredes, resalta el dorado retablo, y en el retablo, los retorcidos,

---

<sup>328</sup> No obstante, en el caso del *Diario*, el tiempo queda explicitado en las entradas del diario. Como veíamos anteriormente, Azorín no rompe totalmente en esta novela con las formas decimonónicas, aunque en la obra el papel del tañido de las campanas es fundamental. Esto nos lleva a pensar en el hecho de que el autor incluye las entradas del diario para preservar la forma canónica de la novela, pero tiene asimilado el tópico que llega desde Europa. De ahí que en este caso, convivan ambas formas: la canónica y la renovadora.

<sup>329</sup> Chateaubriand fue el primero en hacer hincapié en el sentimiento melancólico de las campanas, adaptado del romanticismo francés por los autores finiseculares. Véase Cuvardic (c): 13.

<sup>330</sup> Azorín (e): 199.

<sup>331</sup> El personaje de la monja y el espacio conventual será una de las características del tópico. En la obra de Rodenbach aparecía el beguinaje de la mano de Barbe, la sirvienta de Hugues. En el caso español, adquiere mayor significado por el peso que la propia religión tiene sobre la sociedad, convirtiéndose en la portadora del alma del pueblo.

desmadejados, grises, negruzcos, siniestros personajes del Greco... Por las dos bajas rejas se divisa el anchuroso coro. Arrodilladas, blancas en sus hábitos, tocadas de negro, las monjas rezan. Silencio, dulce reposo. Dos, tres, cuatro monjas arrebuajadas en negros mantos, inclinadas, recogidas, pasan silenciosamente sus rosarios. Poco a poco va aclarando. Distingo en primer término, inmóvil, rígida, una monja pálida, bajo los ojos, abultada cara; una monja como la del poeta. [...] Su vida profunda, intensa, augusta, [...].<sup>332</sup>

Por otro lado, las casas tradicionales se convierten en focos descriptivos por la ausencia de la mano del hombre moderno.<sup>333</sup> La pervivencia del pasado, a través de los utensilios de la casa, es lo que más valora la figura del narrador. Estas normas de sociabilidad, de trabajo, de vida, en una palabra, todavía no han sido arrinconadas por la modernidad. La casa es un espacio interior<sup>334</sup> que, al igual que el convento, también está dedicado al reposo:

Ella se ha sentado en el viejo sofá de seda blanca rameada de verde; encima, sombrío, patinoso, el retrato de un cardenal con su bigote lacio y su perilla, mora hosco en la penumbra. Las flores de la alfombra se alejan esfumándose y se pierden en la negrura de la vasta alcoba. Dentro destaca una mancha blanca. La luz apenas esclarece las tinieblas del gran salón: brillan en la oscuridad los dorados herrajes de un mueble. La claridad verde de la lámpara ilumina su cara. [...] Son las diez. Un vetusto reloj suena la hora dando discretos golpecitos en una tabla, parece que llama blandamente un amigo cariñoso – el Tiempo.<sup>335</sup>

En cuanto a Lantigua se refiere, lo más destacado es que, en este caso, la ciudad aparece ligada al sentimiento amoroso del artista. Lantigua es un nombre ficticio que simboliza la vida en los pueblos manchegos, de hecho, el propio narrador allí la sitúa. Sin embargo, Martín la relaciona con la ciudad levantina de Yecla, por sus semejanzas con las descripciones que aparecen en *La voluntad*, en la que simboliza la vieja España. De todas formas, el personaje dedica tres entradas a describir su primera salida de Madrid con destino a Levante:

---

<sup>332</sup> Azorín (e): 209-212.

<sup>333</sup> Dorde Cuvardic (b) apunta como antecedente las descripciones procedentes de la poesía de la quietud de Rodenbach.

<sup>334</sup> Otros espacios interiores que aparecen mencionados en la novela son el café y el casino, muy característicos de la ciudad levítica, como se observa tanto en Orbajosa como en Vetusta.

<sup>335</sup> Azorín (e): 231-232.

Salgo para Levante. ¡Ah, mi tierra amada!... Alrededor de la capital, campos pelados, amarillentos, cubiertos de rastros, abierta la tierra por el arado, despedazada en enormes terrones, desnuda de árboles... [...] Y por todas partes el empinado muro de las montañas, grises, verdinegras, zarcas lejanas; en una ladera un pueblecillo microscópico, y a lo lejos, perdido en el horizonte, asomando por una garganta de piedra, el triángulo rojizo de un castillo moruno que luce a los postreros rayos del sol como un grano de oro...<sup>336</sup>

En esta parte de la obra ambientada en Lantigua, prima el sentimiento amoroso por encima del propio espacio. Mientras el sujeto vive acompañado por su amada, el lugar se convierte en idílico. Una vez que su esposa fallece, el espacio pasa a ser insoportable y el sujeto manifiesta el mismo sentimiento que en Madrid. La presión ejercida por el medio y su incapacidad para la adaptación terminan con su suicidio. Esta acción es interpretada por Martín como la imposibilidad de la vida en todos los espacios permitidos por la modernidad. Todos los lugares son inadecuados para la vida mientras la crisis nihilista siga vigente.

Uno de los rasgos diferenciadores de la concepción de la ciudad muerta en la narrativa española es el carácter crítico que adquiere, entendiéndose la ciudad provinciana como el “alma” del país, el espacio de la tradición, de lo viejo, adquiriendo el problema de España un papel fundamental. En el caso de *Diario de un enfermo*, la función regeneracionista se diluye, no así en *La voluntad*. La concepción de la ciudad que nos encontramos en este caso se caracteriza por el aislamiento, la atemporalidad y la radical separación de los dos espacios urbanos: la ciudad tentacular y la ciudad provinciana. Nos encontramos más con un texto donde prima la estética urbana y la fuerza que ejerce el medio sobre el individuo que con una propuesta regeneradora ante la crisis finisecular española.

---

<sup>336</sup> Azorín (e): 192-193

## CAPÍTULO 12: CASTILLA: EL CAMINO DE PERFECCIÓN DE FERNANDO OSSORIO

### 12.1. FERNANDO OSSORIO EN BUSCA DE LA PERFECCIÓN

Pío Baroja es uno de los escritores que expresa de una forma muy radical su rechazo por la ciudad industrial y muestra interés por ciudades en las que el pasado se extiende hasta el presente, como se puede observar en *El árbol de la ciencia*, entre otras. *Camino de perfección*<sup>337</sup> es la novela que mejor muestra su oposición hacia la industrialización, destacando la descripción del cuadro “Horas de silencio”, donde se refleja más profundamente el *mal du siècle*. La metrópolis es vista como un monstruo, siguiendo la estela que un año antes había reflejado Azorín en *Diario de un enfermo*. El protagonista, Fernando Ossorio, se verá agobiado por el caos y lo absurdo de la vida madrileña. Decide viajar a las provincias, concretamente a Toledo, para buscar refugio en la ciudad muerta. Aquí será donde experimente las más profundas e íntimas sensaciones. Así percibe Ossorio la ciudad de Madrid:

No se veía Madrid, envuelto como estaba en una nube de polvo. A largos trechos brillaban los faroles rodeados de un nimbo luminoso. [...] La atmósfera estaba encalmada, asfixiante; la multitud se atropellaba, gritaban, se injuriaba, quizás sintiendo los nervios irritados por el calor. Aquel anochecer, lleno de vaho, de polvo, de gritos, de mal olor; con el cielo bajo, pesado, asfixiante, vagamente rojizo; aquella atmósfera que se mascaba al respirar; aquella gente endomingada, que subía en grupos hacia el pueblo, daba una sensación abrumadora, aplastante, de molestia desesperada, de malestar, de verdadera repulsión.<sup>338</sup>

Lo más característico de la novela es el personaje principal, concebido como un héroe decadente que se distingue por poseer una sensibilidad estética contrapuesta al modelo capitalista (utilitario y materialista) y a la sociedad burguesa, considerada mediocre:

---

<sup>337</sup> Las referencias de *Camino de perfección* se han realizado a partir de la edición de Juan Antonio Garrido Ardila citada en la bibliografía.

<sup>338</sup> Baroja (h): 143-144. [la cursiva es mía]

- Esta sociedad aristocrática – dijo sentenciosamente el primo filósofo- está muy bien organizada. Los maridos andan golfeando con una y con otra, de acá para allá, de casa de Lucía a casa de Mercedes, y de esta a casa de Marta. Las pobrecitas de las mujeres que se quedan abandonadas y se las ve vacilar durante mucho tiempo y pasear con los ojos tristes. Hasta que un día se deciden, y hacen bien, toman un queridito y a vivir alegremente.

Al entrar en la calle Mayor, los dos primos saludaron a dos muchachas y a una señora que pasaron en un coche.

- El padre de estas – dijo el primo filósofo- es un católico furibundo. Es de los que van a los jubileos con cirio; en cambio, las chicas andan de teatrucho en teatrucho escotadas riéndose y charlando con sus amigos. Es una sociedad muy amable esta madrileña.

- Ya te habrás fijado en el aspecto místico que tiene la mayor de las hermanas –dijo el primo jovial-. Dicen que tiene ese aspecto tan espiritual desde que se acostaba con un obispo.<sup>339</sup>

A través de sus ojos percibimos el espacio narrativo, conociendo las sensaciones que producen ciertos estímulos en el héroe. El mundo exterior del personaje queda reducido a fragmentos inconexos que la conciencia del sujeto percibe como estímulos que le provocan afecciones, es decir, sensaciones y percepciones inconexas y fragmentarias. La novela representa esa realidad de una forma subjetiva, puesto que se nos manifiesta a través de las sensaciones percibidas por la conciencia del personaje o del narrador. Podemos concluir, por tanto, que *Camino de perfección* ofrece una visión de la ciudad como un estímulo más que rodea al protagonista y que influye en su psicología positiva o negativamente.

## **12.2. CAMINO DE PERFECCIÓN. NOVELA DE PERSONAJE**

Lo más destacado de la novela es el análisis y la introspección que realiza el narrador sobre el personaje protagonista, un personaje desorientado que intenta superar su estado de desorientación. La trama se puede resumir como la visión de la realidad de un hombre que se busca a sí mismo. Fernando Ossorio es el reflejo del *mal du siècle*. Como formación de su psicología y de su carácter, el personaje ha recibido la influencia naturalista en su composición, pues sobre su inestabilidad han influido: el medio adverso (Yécora y su educación católica en el colegio de los escolapios, así como unos padres que no lo querían y un abuelo volteriano) y la herencia (una tía loca,

---

<sup>339</sup> Baroja (h): 63-64.

un primo suicida, un tío alcohólico y un tío deficiente). Myrna Solotorevski afirma que, además de los factores naturalistas que se reflejan en los primeros capítulos de la novela, también influyó en la configuración del personaje un tercer factor implícito en la novela: el medio histórico decadente que se refleja en Toledo.

Ossorio es consciente de que hay algo que no funciona, de que se encuentra perdido en Madrid y muestra sus temores a enfermar de locura o histeria. El personaje intenta buscarse a sí mismo, propósito que logrará al final de su camino. De esta forma, mediante la visión de un hombre que se busca a sí mismo, se presenta un universo tenso, complejo y problematizado. Para entender la huida de este mundo y la búsqueda de la perfección, es necesario entender la dicotomía voluntad/inteligencia.<sup>340</sup> La voluntad<sup>341</sup> es el valor supremo que lleva implícito el contacto con la naturaleza, lo que produce más energía, felicidad y la pérdida de la tortura interior y de la excitación al reintegrarse los instintos naturales. La inteligencia es el opuesto a la voluntad y debe entenderse como una inquietud reflexiva que trae consigo tensión interna, angustia y desdicha. Así mismo, debemos destacar otra dualidad unida a la voluntad/inteligencia y que veremos, sobre todo, en las relaciones amorosas de Fernando. Se trata de la lucha entre instinto y espiritualidad. La espiritualidad va unida a la inteligencia, mientras que el instinto a la voluntad. Esto nos lleva a pensar que la conducta amorosa que debe triunfar es la instintiva, por ser la que se relaciona con la voluntad, con la fuerza de la Naturaleza.<sup>342</sup>

Al principio de la novela, el personaje es un ser abúlico, es decir, carece de voluntad. Su abulia la produce la imperfección y provoca en él rasgos negativos. El camino de perfección lo conduce hacia la posesión del valor supremo, convirtiéndolo en un súper-hombre nietzscheano. Sin embargo, no será Fernando quien logre alcanzar

---

<sup>340</sup> Véase Solotorevski, Myrna; “Notas para el estudio intrínseco comparativo de *Camino de perfección* y *La voluntad*”, *Boletín de Filología*, 15 (1963), pp.111-164.

<sup>341</sup> “[...] porque evitando la reflexión y el autoanálisis – matadores de la Voluntad -, se conseguirá que la Voluntad resurja poderosa y torne a vivir... siquiera sea a expensas de la Inteligencia” (Azorín (d):196). Esta afirmación aparece en *La voluntad* de Azorín y es uno de los puntos de inflexión entre ambos autores. Azorín busca la armonía entre ambas para alcanzar la felicidad, mientras que Baroja lucha por la supremacía de la voluntad.

<sup>342</sup> Es interesante esta relación apuntada por Myrna Solotorevski al contraponer *Camino de perfección* con las novelas de los pazos de Emilia Pardo Bazán, ya que encontramos similitudes y diferencias entre los planteamientos amorosos y los espacios de ambas novelas. Pardo Bazán sostiene, sobre todo en *La madre Naturaleza*, que la Naturaleza es el espacio de la barbarie y de los instintos, por tanto, un amor como el de Perucho y Manuela, guiado por los instintos, resulta incontrolable y nocivo para el alma de los jóvenes, pues son hermanos. En el caso de Baroja, nos encontramos con el opuesto, el amor guiado por los instintos y desarrollado en plena Naturaleza (Levante) es el que proporciona perfección y estabilidad al protagonista. En ambos casos, el amor espiritual o moral es el que se encuentra dentro de los parámetros de la moral y de la civilización (de la inteligencia) y se enmarca en los espacios urbanos.

esa meta, sino su hijo recién nacido. El niño será quien culmine el camino iniciado por su padre, pues Fernando dejará que sea la Naturaleza quien se manifieste en él, librándolo de la inteligencia y alejándolo de los espacios urbanos: no recibirá una educación pedagógica, moral o religiosa, los pilares sobre los que se fundamenta la vida urbana:

Él le dejaría vivir en el seno de la naturaleza; él le dejaría saborear el jugo del placer y de la fuerza en la ubre repleta de la vida, la vida que para su hijo no tendría misterios dolorosos, sino serenidades inefables. Él le alejaría del pedante pedagogo aniquilador de los buenos instintos, le apartaría de ser un átomo de la masa triste, de la masa de eunucos de nuestros miserables días. Él dejaría a su hijo libre con sus instintos [...]. No; no le torturaría a su hijo con estudios inútiles, con ideas tristes, no le enseñaría símbolo misterioso de religión alguna.<sup>343</sup>

Sin embargo, el final abierto de la novela no es tan optimista como lo percibe el protagonista. La abuela del niño está cosiendo ropa del recién nacido y en una de las fajas cose una hoja del Evangelio. Por tanto, el desenlace mantiene el conflicto inicial de la novela: voluntad vs. inteligencia, representado mediante la religión. El final deja en el lector una sensación de inquietud y de cierto temor, pues parece que la historia de Fernando va a revivirse en su hijo, lo que supone una estructura circular, basada en el eterno retorno.

### **12.3. LA IMAGEN MONSTRUOSA DE MADRID A TRAVÉS DE LA MIRADA DE FERNANDO OSSORIO<sup>344</sup>**

Los ocho primeros capítulos se desarrollan en la ciudad de Madrid. Los paseos de Fernando Ossorio nos permiten conocer su visión de la ciudad en todos los aspectos: monstruo industrializado (“Horas de silencio”), la zona aristocrática (Paseo del Buen Retiro) y los barrios periféricos (Fornos y Carabanchel Bajo). Su estado emocional comienza a producirle no solo alucinaciones, sino también dolores físicos a consecuencia de la abulia y el tedio provocados por la metrópolis.

---

<sup>343</sup> Baroja (h): 321-322.

<sup>344</sup> No he encontrado ningún trabajo que analice únicamente el peso del espacio en *Camino de perfección*. En los mencionados en la bibliografía, se alude a la ciudad de Toledo, pues es el momento en el que el estado psicológico de Ossorio se exalta y llega casi a enloquecer. En cuanto a la ciudad de Madrid (primeros ocho capítulos de la novela) no he encontrado ninguna referencia bibliográfica.

“Horas de silencio” es un cuadro pintado por el propio Ossorio y al que podemos considerar como una materialización de la percepción que tiene de Madrid. La descripción se asemeja a la de una ciudad tentacular, muy similar a la que nos mostraba Azorín en el *Diario*. Madrid se muestra como una gran ciudad en la que predominan las chimeneas de las fábricas, un monstruo que amenaza con destruir a sus habitantes, personajes muy semejantes a los que observamos en las pinturas de El Greco: caras largas, jóvenes tristes y enlutados,... Lo que recalca el narrador son las sensaciones que le transmite la pintura: un espacio con una atmósfera de sufrimiento, dolor y angustia, las mismas afecciones que padece Ossorio y que afectan al resto de la población:

El cuadro se llamaba *Horas de silencio*. Estaba pintado con desigualdad, pero había en todo él, una atmósfera de sufrimiento contenido, una angustia, algo tan vagamente doloroso que afligía el alma. Aquellos jóvenes enlutados, en el cuarto abandonado y triste, frente a la vida y al trabajo de una gran capital, daban miedo. En las caras alargadas, pálidas y aristocráticas de los cuatro, se adivinaba la existencia de un refinamiento, se comprendía que en el cuarto había pasado algo muy doloroso; quizás el epílogo triste de una vida. Se adivinaba en lontananza una terrible catástrofe: aquella gran capital con sus chimeneas, era el monstruo que había de tragar a los hermanos abandonados.<sup>345</sup>

Tras la contemplación del cuadro, Ossorio y el narrador salen a pasear por la ciudad contemplando el anochecer<sup>346</sup> en la sierra y destacan el carácter bello de la Naturaleza que se encuentra más allá de la ciudad. Desde este punto, el narrador muestra al lector la contraposición entre ambos espacios: la sierra destaca con luz y colorido y compara la puesta de sol con uno de los cuadros de Tiziano. Por contraposición, aparece la ciudad, cuyas fábricas humeantes manchan el cielo “azul, infinito, inmaculado,...” (Baroja (h): 47). Esta escena, a nuestro juicio y basándonos en las palabras de Ossorio que recojo en el siguiente fragmento, anuncia la meta del camino de perfección que recorrerá el protagonista: la tierra levantina. De hecho, el personaje no parece mostrar síntomas de mejoría, sino todo lo contrario, hasta que no se establece en Marisparza y vive en contacto con la naturaleza:

---

<sup>345</sup> Baroja (h): 44-45.

<sup>346</sup> Recordemos que uno de los momentos preferidos de Hugues Viane era, precisamente, el anochecer. La gran mayoría de sus paseos por Brujas se producen en este momento del día.



Oíase desde arriba, desde donde estábamos, la *cadencia rítmica del ruido de los coches* que pasaban por la Castellana, el *zumbido de los tranvías eléctricos* al deslizarse por los raíles. *Un rebaño de cabras* cruzó por delante del Hipódromo; *resonaban las esquilas dulcemente*.

- *¡Condenada Naturaleza! – murmuró Ossorio-. ¡Es siempre hermosa!*<sup>347</sup>

El último elemento destacable de este paseo es la descripción que el narrador realiza de la burguesía madrileña, puesto que la alta burguesía y la aristocracia quedarán retratadas durante el paseo de Ossorio por el Buen Retiro. La burguesía aparece caracterizada como una masa de individuos, un rebaño que se mueve de un lado a otro, en una atmósfera calurosa, sofocante y dominada por el vaho y el humo, cuya meta es llegar al centro urbano. La descripción del anochecer en ambos casos resulta significativa: el anochecer en la sierra es un *locus amoenus* comparado con un cuadro de Tiziano, mientras que el anochecer en el centro de Madrid muestra la imagen de una sociedad imbuida por el espacio monstruoso y aniquilador en el que vive. Su carácter es muy semejante al que presenta el protagonista: abulia, cansancio, tedio, agotamiento, pereza,...

Dentro de los carruajes, señoras con trajes blancos en posturas perezosas de sultanas indolentes, niñas llenas de lazos con vestidos llamativos, jóvenes *sportmen* vestidos a la inglesa y caballeros ancianos, mostrando la pechera resaltante de blancura. Por los lados, a pie, paseaba gente atildada, esa gente de una elegancia enfermiza que constituye la burguesía madrileña pobre. Todo aquel conjunto de personas y de coches parecía moverse dirigido por una batuta invisible.<sup>348</sup>

El tono irónico que se aprecia en la descripción del regreso de los personajes al centro termina con una directa crítica social: el paseo es el puro reflejo de una sociedad dormida y perezosa, de un pueblo aniquilado por la propia ciudad y dominado por las fábricas y por la religión. A pesar de que el progreso ha destruido los valores tradicionales, la religión no ha desaparecido, pero se mostrará corrompida, además de causar en el protagonista una enorme tensión, como veremos en el caso de Toledo. En Madrid se mostrará la faceta de corrupción moral de la iglesia, pues se alude incluso a las relaciones que mantiene una señorita burguesa con un obispo:

---

<sup>347</sup> Baroja (h): 47. [la cursiva es mía]

<sup>348</sup> Baroja (h): 48-49.

Veía la calle Alcalá iluminada con sus focos eléctricos, que nadaban en una penumbra luminosa. En el cielo, enfrente, muy a lo lejos, sobre una claridad cobriza del horizonte, se destacaba la silueta aguda de un campanario. Veíanse por la ancha calle en cuesta correr y deslizarse los tranvías eléctricos con sus brillantes reflectores y sus farolillos de color; trazaban ziszás las luces de los coches, que parecían los ojos llenos de guiños de pequeños y maliciosos monstruos; [...] Volvía la gente a pie por las dos aceras, como un rebaño oscuro, apelotonándose, subiendo hacia el centro de la ciudad. [...] Daba aquel anochecer la impresión de la fatiga, del aniquilamiento de un pueblo que se preparaba para los placeres de la noche; después de las perezas del día.<sup>349</sup>

El capítulo III se desarrolla en el espacio urbano reservado para la alta sociedad madrileña: el Jardín del Buen Retiro. Ossorio acude a una fiesta. A pesar de ser las doce de la noche, hace un calor sofocante,<sup>350</sup> lo que genera una atmósfera sensual al mezclarse con los olores de las flores del jardín.<sup>351</sup> Lo más destacado de este episodio es la caracterización de la élite social en la que se resaltan las murmuraciones y la doble vida sexual de sus componentes, muy semejantes en su forma de ser a la sociedad vetustense, diferenciándose de ella en el colorido de la descripción y en la focalización del narrador sobre lo sensorial del espacio: calor, sonido de las risas, de las voces, fragancias,...

Tras el fallecimiento de su tío abuelo, Ossorio se traslada a vivir con sus tías a la calle del Sacramento, una zona próxima a la calle Mayor y desde donde podía observar, elevándose por encima de los tejados, la cúpula de San Francisco el Grande y la torre de la Almudena. Lo más característico de su estancia en el caserón de sus tías es la tormentosa relación que Fernando mantiene con su tía Laura y que se traduce en un estado de alteración anímica muy cercana a la histeria. El cambio de espacio lleva al protagonista no a vivir como observador la cotidianidad de la élite madrileña, sino a mezclarse en su ambiente, *a priori*, muy interesante para él, pero una vez que lo conoce, decide abandonarlo:

---

<sup>349</sup> Baroja (h): 50-51.

<sup>350</sup> Este capítulo, sobre todo la descripción, resulta semejante a la que aparece en *Insolación* de Emilia Pardo Bazán, con la salvedad de que en la de Pardo Bazán resalta la fisiología y la presión del medio sobre el carácter sexual de los personajes. En este caso, predomina la belleza sensorial. He buscado bibliografía al respecto y no he encontrado ningún trabajo que compare la presentación del espacio urbano, en concreto el Retiro, en ambas novelas.

<sup>351</sup> El jardín es uno de los espacios más recurrentes en la literatura finisecular, tal y como se recoge en el estudio de Lily Litvak.

[...] dejó sus amistades de bohemio y se reunió con una caterva de señoritos de buena sociedad, viciosos, pero correctos siempre, comenzó a presentarse en la Castellana y en Recoletos en coche, y en los palcos de los teatros, elegantemente vestido, acompañado de señoras. [...] Toda la gente distinguida se ve por la mañana, por la tarde, por la noche. El gran entretenimiento de ellos no es presenciar óperas, dramas, pasear, andar en coche o bailar; la satisfacción es verse todos los días, saber lo que hacen, descubrir por el aspecto de una familia su encumbramiento o su ruina, estudiarse, espiarse, observarse unos a otros.<sup>352</sup>

La relación con Laura lo empuja hacia la periferia, puesto que ambos frecuentan casas de citas, una costumbre normal dentro de la élite social. Con Laura recorre San Marcos, Embajadores o Fornos, ambientes frecuentados por las clases populares (“golfos y criadas”, Baroja (h): 74). Resulta interesante a este respecto una escena en la que se acercan a un grupo de gente para escuchar a un cantaor flamenco una canción popular. Laura se evade con la música y con el romance que está escuchando. Manifiesta unos sentimientos similares a los que Bécquer narra en el “Prólogo” a la *Soledad* de Ferrán y Forniés: el estremecimiento que produce el verdadero canto popular. Por su parte, Fernando se evade, pero pensando en las llanuras castellanas, lo que supone un avance de su peregrinaje. El narrador hace hincapié en la fuerte opresión que el calor y el cielo bajo de Castilla producen en la mente de Fernando las mismas sensaciones que percibirá durante su estancia en Toledo.

Fornos<sup>353</sup> será el punto de partida de su peregrinaje periférico. Laura y Ossorio entran en una iglesia y Fernando fuerza a Laura a besarlo. Esta huye y a partir de este momento, el protagonista comenzará a tener alucinaciones con Cristo, que le hacen deambular por la periferia madrileña, junto con Ulloa. Si su paseo por Madrid con el narrador se caracterizaba por la iluminación de las calles y el sonido de los tranvías, en

---

<sup>352</sup> Baroja (h): 67.

<sup>353</sup> La escena en la iglesia en Fornos, me hace pensar que haya una posible relación con el artículo de Julio Burell *Jesucristo en Fornos* (¿1897?). También me lleva a relacionar la imagen de Cristo con la periferia, por ejemplo *Nazarín* de Galdós (1895). Uno de los temas de la literatura finisecular es la vuelta de Cristo a la tierra que se concretiza en la ciudad. Los textos que he manejado me han hecho pensar en esta posible relación. No he encontrado ningún estudio bibliográfico que me permita corroborar esta teoría. Por otro lado, entre la escasa bibliografía que he encontrado sobre *Camino de perfección* no hay referencia alguna al artículo de Burell, a pesar de la relación de amistad existente entre Burell y Baroja, puesto que gran número de regeneracionistas se reunían en las tertulias del famoso Café de Fornos.

la periferia encontrará oscuridad y silencio. La bajada de Ulloa y de Ossorio a la periferia<sup>354</sup> se refleja de la siguiente forma:

Dieron una vuelta por la Plaza de Oriente y se dirigieron hacia el Viaducto. Desde allá se veía hacia abajo la calle de Segovia, apenas iluminada por las luces de los faroles, las cuales se prolongaban después en dos líneas de puntos luminosos que corrían en zizás por el campo negro, como si fueran de algún malecón que entrara en el mar. [...] Ossorio y Ulloa siguieron andando por el campo llano y negro, camino de Carabanchel Bajo. Llegaron a este pueblo, bebieron agua en una fuente y anduvieron un rato por campos desiertos llenos de surcos. Era una negrura y un silencio terribles. Solo se oían a lo lejos ladridos desesperados de los perros. Enfrente un edificio con las ventanas iluminadas. [...] Se veía Madrid a lo lejos, extendido, lleno de puntos luminosos, envuelto en una tenue neblina.<sup>355</sup>

En este punto, el estado anímico de Ossorio se vuelve insostenible, por lo que, siguiendo los consejos de Ulloa, decide salir de Madrid y dirigirse hacia las ciudades provincianas, buscando la atmósfera de tranquilidad de la que carece. Su recorrido por Castilla nos mostrará una España subdesarrollada y anquilosada en el pasado. A diferencia del protagonista del *Diario*, Ossorio no encontrará la paz en la ciudad muerta, sino todo lo contrario. Aquí radica uno de los puntos de inflexión entre ambas obras, creo que debido a que en el caso de *Camino de perfección* hay una mayor crítica social, ausente en el caso de Azorín. A pesar del análisis crítico que podamos encontrar en la obra, no debemos pensar que la novela presenta una intención dogmática. Ossorio no pretende moralizar al lector, sino mostrar las dos facetas de la España decadentista: la monstruosidad de la industrialización y el progreso de la metrópolis frente a la España pobre y subdesarrollada de la provincia.

---

<sup>354</sup> Recordemos que la periferia se muestra estéticamente como una ciudad muerta provinciana. En este caso, Baroja resalta la escasa iluminación y el silencio, pero su descripción se inclina más hacia lo social que hacia lo estético. Es decir, resalta la precariedad de vida de esta zona de Madrid recalando que ni siquiera la policía presta servicio allí. Los barrios periféricos son espacios que, a pesar de pertenecer a la metrópolis, son autónomos, no dependen de ella. “-¡Vaya un sainete!- gritó Ulloa-. ¡Y la policía sin aparecer por ninguna parte! ¡Para qué servirá la policía en Madrid! [...] Ulloa seguía hablando, haciendo fantasías sobre el motivo del país. En este país... ¡si estuviéramos en otro país!” (Baroja (h): 83). El espacio dedicado a la periferia es mínimo. El narrador no focaliza demasiado sobre esta zona urbana en *Camino de perfección*, como sí hará dos años más tarde, en 1904, en la trilogía *La lucha por la vida*.

<sup>355</sup> Baroja (h): 83-85.

<sup>355</sup> Baroja (h): 83-85.

## 12.4. LA CIUDAD MUERTA Y SU INFLUENCIA SOBRE EL PROTAGONISTA

La descripción que se nos ofrece de Castilla a través de los pueblos de la meseta castellana, Segovia y Toledo viene dada mediante la contemplación del personaje. Esto lleva a que la percepción de la realidad urbana adquiera un tono lírico, mucho más exaltado cuando es el propio Ossorio quien transmite la realidad que le rodea. De esta forma, el objeto descrito se contagia del estado anímico del personaje, llegando al lector una percepción de la realidad alterada o subjetiva.<sup>356</sup> A veces, se oponen la desesperanza, el desengaño y la abulia a un paisaje que se caracteriza por la vitalidad, el movimiento, el misterio, el color,... Este espacio sugiere en el alma de Ossorio un mundo de misterio, la entrada en un lugar desconocido, e imbuje de ánimo su alma, formando parte de su “camino de perfección”. Estas descripciones suelen corresponder con un *locus amoenus*, como la excursión que realiza con el alemán o su estancia en Marisparza:

Los cantuesos perfumaron el aire tibio de un aroma dulce, campesino. Pieron los pájaros, chirriaron los grillos, rumor confuso de esquilas resonó a lo lejos. Era una sinfonía voluptuosa, de colores, de olores y de sonidos. [...]. Era la visión de algo de sueño, algo apocalíptico; todo se enrojecía como por el resplandor de una luz infernal; las piedras, las matas de enebro y de jabino, las hojas verdes de los majuelos, las blancas flores de jara y las amarillas de la retama, todo se enrojecía con un fulgor malsano. Se experimentaba horror, recogimiento, como si en aquel instante fuera a cumplirse la profecía tétrica de algún agorero milenario.<sup>357</sup>

Toledo es el espacio donde la excitación y la tensión de Ossorio llegan a su culminación. Este espacio urbano, caracterizado como una ciudad muerta, opera como estímulo de la hiperestesia del protagonista a través de los siguientes elementos: el cuadro de El Greco,<sup>358</sup> la religión y el episodio del ataúd. En cuanto a la descripción

---

<sup>356</sup> “Se respiraba allí un pesado aburrimiento; las horas parecían más largas que en ninguna parte. Fernando se levantó preso de una invencible tristeza y comenzó a andar sin dirección fija. El pueblo, ancho, silencioso, sin habitantes, parecía un muerto” (Baroja (h): 130).

<sup>357</sup> Baroja (h): 125-126.

<sup>358</sup> El cuadro de El Greco será observado por el protagonista en diversos momentos de su estancia en la ciudad. Se trata del *Entierro del conde Orgaz*. Su observación se produce en momentos de máxima tensión, agitación y turbación. El protagonista espera que los estímulos que le produce la observación del cuadro sirvan para calmar su estado, sin embargo serán nefastos.

física del espacio que ofrece destacan las viviendas y el calor del que llega a afirmar que es como un sol abrasador. Utiliza la misma técnica que Azorín para describir los objetos arcaicos con los que se encuentra, exaltando su belleza y haciéndolos funcionar a nivel textual como un símbolo de recuperación de la tradición.

En lo que se refiere al exterior, me llamó mucho la atención el juego que hace el narrador interior/exterior. Los pueblos por los que viaja Ossorio parecen desiertos y en numerosas ocasiones se refiere a ellos como dormidos, con escasos transeúntes, y las casas con paredes gruesas y las ventanas cerradas con celosías o visillos, una descripción semejante a la que aparecía en Azorín. Sin embargo, el narrador remarca la luz y los objetos que se encuentra dentro de la casa, por lo que la actividad y el movimiento se encierran dentro de los espacios interiores. No es así en Madrid, caracterizado por la masa de población que se mueve hacia el centro, la zona del Retiro o incluso la periferia. En la metrópolis, la actividad tiene lugar todavía en el exterior. Esto me lleva a pensar que los autores finiseculares que remarcan los espacios muertos, frente a las ciudades con movimiento, observaban que el cambio en la estructura urbana llevaba a una reclusión dentro de los espacios cerrados y a la población a convertirse en un rebaño que transita los espacios urbanos de un lado a otro.

El complejo carácter de Ossorio se manifiesta especialmente en la faceta religiosa durante su estancia en Toledo. Experimenta el problema de la existencia o no de la fe, entendiendo la religión como un culto a los sentidos y a las sensaciones que experimenta el sujeto al practicar el culto cristiano, en consonancia con lo expresado por Hugues Viane en *Brujas, la muerta*. Si en Madrid buscaba encontrarse a sí mismo por la vía amorosa, en Toledo lo hará por la religiosa, por el ascetismo. Este cambio viene dado por la influencia de la ciudad sobre su carácter, lo que le impulsa a la lectura de San Ignacio de Loyola, provocando momentos de máxima exaltación:

A los dos meses de estar en Toledo, Fernando se encontraba más excitado que en Madrid. En él influían de un modo profundo las vibraciones largas de las campanas, el silencio y la soledad que iba a buscar por todas partes. [...] Él hubiese querido que aquella religión tan grandiosa, tan artística, hubiera ocultado sus dogmas, sus creencias y no se hubiera manifestado en el lenguaje vulgar y frío de los hombres, sino en perfumes de incienso, en murmullos del órgano, en soledad, en poesía, en silencio.<sup>359</sup>

---

<sup>359</sup> Baroja (h): 173

Fernando descubre una religión diferente a la de Madrid, basándose en la idea de que Toledo es la ciudad mística por excelencia. Sin embargo, a medida que va profundizando en el conocimiento religioso se da cuenta de que el único misticismo de la ciudad es el mestizaje artístico y que, al igual que en Madrid, el clero está corrompido moralmente. Es precisamente en este punto, cuando el narrador introduce una feroz crítica social contra el sistema gubernativo vigente en la ciudad: el clero y los caciques, un sistema que es necesario regenerar:<sup>360</sup>

De aquellas conversaciones comprendió Ossorio claramente que Toledo no era ya la ciudad mística soñada por él, sino un pueblo secularizado, sin ambiente de misticismo alguno. Solo por el aspecto artístico de la ciudad podía colegirse una fe que en las conciencias ya no existía. Los caciques, dedicados al chanchullo; los comerciantes, al robo; los curas, la mayoría de ellos con sus barraganas, pasando la vida desde la iglesia al café, jugando al monte, lamentándose continuamente de su poco sueldo; la inmoralidad reinando; la fe, ausente, y para apaciguar a Dios, unos cuantos canónigos cantando a voz en grito en el coro, mientras hacían la digestión de la comida abundante, servida por alguna buena hembra.<sup>361</sup>

Toledo es el espacio que hace padecer al protagonista en su grado más alto, causándole una enorme tensión que se materializa en horror. Otro de los estímulos que hacen a Fernando llegar a un momento de histeria es la aparición del ataúd vacío de una niña que busca la casa de la difunta. Ossorio persigue el ataúd y sus percepciones le hacen exaltarse de tal forma que llega a desestabilizarse, perdiendo la noción de realidad y viendo el espacio que lo rodea totalmente deformado, observando sombras e incluso imaginándose lo que sucedía dentro de la casa. En este momento, el narrador

---

<sup>360</sup> Consideramos que es este episodio (y más concretamente el fragmento que transcribo a continuación) el que muestra la diferencia entre la ciudad muerta que veíamos en el caso de Rodenbach y la adaptación del tópico a la narrativa española: el espíritu regeneracionista y la crítica social. Tal y como recoge Cansinos Assens, existen dos concepciones de la ciudad provinciana: la estética y la social. En el caso de Azorín, veíamos una ciudad provinciana en la que primaba la estética, en el de Baroja y Machado, veremos una ciudad provinciana en la que ya se comienza a introducir la crítica social. Esta vertiente será la más utilizada por la Generación del 14, pero sobre todo, será la que prime en la narrativa de posguerra.

<sup>361</sup> Baroja (h): 165. Al final de este fragmento, he visto una posible referencia a *La Regenta*. Esto no debe hacernos pensar en Toledo como una ciudad levítica o en Vetusta como una ciudad muerta. El propio narrador, en el capítulo I de *Camino de perfección* se refiere a Yécora, la ciudad provinciana en la que se educó Fernando Ossorio, como una ciudad levítica, mientras que de Toledo dice: “El pedagogo la llamaba “la ciudad muerta”; era el título que, según él, mejor cuadraba a Toledo” (Baroja (h):190). Creo que esta diferenciación marca la hipótesis expuesta al principio de este bloque: la ciudad levítica, caracterizada por el enorme peso de una religión corrompida, funciona como antecedente de la ciudad muerta, compartiendo, en el caso español, similitudes, pero siendo dos concepciones diferentes de la ciudad provinciana.

destaca el silencio del interior de la vivienda, roto por un choque del ataúd contra una pared. El sonido de la caja vacía produce en Ossorio un estímulo brutal, llevándolo a correr por las calles vacías y a sentirse a punto de ser devorado por la ciudad:

Todas las locuras se habían desencadenado en las calles de Toledo. Dispuesto a luchar a brazo partido con aquella ola de sombras, de fantasmas, de cosas extrañas que iban a tragarle, a devorarlo, se apoyó en un muro y esperó... A lo lejos oyó el rumor de un piano; salía de una de aquellas casas solariegas; prestó atención; tocaban "Loin du Bal". Rendido, sin aliento, entró a descansar en un café grande, triste, solitario. Alrededor de una estufa del centro se calentaban dos mozos. Hablaban de que en aquellos días iba a ir al teatro de Rojas una compañía de teatro. El café, grande, con sus pinturas detestables y ya carcomidas y sus espejos de marcos pobres, daba una impresión de tristeza desoladora.<sup>362</sup>

Cuando su estado de exaltación llega al nivel máximo, Ossorio decide regresar a Yécora, el pueblo donde se crio. El impulso que lo lleva a marchar viene dado por una mujer y acude a este nuevo destino buscando a uno de sus primeros amores. Yécora es el ambiente que influye en la personalidad del protagonista hasta convertirlo, tal y como él mismo reconoce, en un degenerado. A través de las descripciones del pueblo, el narrador deja patente que el problema de España se encuentra en ciudades como esta, donde, a pesar de que su apariencia es nueva, el alma de sus habitantes es muy tradicional y responde a unos comportamientos que clasifica de bárbaros o instintivos. Es precisamente este barbarismo el que ha forjado el carácter del protagonista:

Allí todo es nuevo en las cosas, todo es viejo en las almas. [...] Se respira en la ciudad un ambiente hostil a todo lo que sea expansión, elevación de espíritu, simpatía humana. [...] Los escolapios tienen allí un colegio y contribuyen con su educación a embrutecer lentamente el pueblo. La vida en Yécora es sombría, tétrica, repulsiva; no se siente la alegría de vivir; en cambio pesan sobre las almas las sordideces de la vida. [...] La gente no sonríe. [...] Todo allí, en Yécora, es claro, recortado, nuevo, sin matiz, frío. Hasta las imágenes de las hornacinas que se ven sobre los portales están pintadas hace pocos años.<sup>363</sup>

---

<sup>362</sup> Baroja (h): 204.

<sup>363</sup> Baroja (h): 219-220.



Su estancia en Yécora es corta y de allí marcha a Marisparza, un pueblo de la meseta. Allí decide vivir en una casa en el monte y comenzamos a percibir una mejoría en su estado anímico: “Todo lo que se había excitado en Madrid y en Toledo iba remitiendo en Marisparza.”, (Baroja (h): 249). Antes de llegar a Valencia, hace escala en otro pueblo donde continúa con su proceso de mejoría. A partir de aquí, ya recuperado de la abulia y de la hiperestesia, será Fernando quien comience a narrar en primera persona su propia historia.<sup>364</sup> Valencia<sup>365</sup> es la meta de su camino de perfección espiritual, aunque nunca llegue a alcanzar la perfección moral absoluta, a pesar de que se encuentra muy cerca de ella. A través de Dolores, su esposa, el alma de Fernando se vinculará a la tierra, a la hermosa Naturaleza a la que hacía referencia mientras observaba la tierra madrileña. En Valencia, se recrea en los espacios luminosos y coloridos de la costa que chocan con la llanura y la aridez de Marisparza. A pesar de tratarse de dos espacios físicamente contrapuestos, ambos ejercen una influencia positiva sobre el protagonista, porque ambos le permiten mantener un contacto directo con la Naturaleza:

Estoy alegre, satisfechísimo de encontrarme aquí. Desde mi balcón ya no veo la desnudez de Marisparza. Enfrente brillan al sol campos de verdura, las amapolas rojas salpican con manchas sangrientas los extensos bancales de trigo que se extienden, se dilatan como lagos verdes con su oleaje de ondulaciones. Por la tierra, inundada de luz, veo pasar la rápida sombra de las golondrinas y la más lenta de las palomas que cruzan el aire. Un perro blanco y amarillo se revuelca en un campo de habas, mientras un burro viejo, atado a una argolla, le mira con un tácito reproche con las orejas levantadas.<sup>366</sup>

---

<sup>364</sup> Hasta este momento nos encontramos con un complejo entramado narrativo. Por un lado, se observa un narrador testigo que cuenta la historia de uno de sus compañeros de medicina: Fernando Ossorio. A medida que la acción se desarrolla en Madrid, vemos como el narrador entabla amistad con Ossorio e incluso pasean juntos. Sin embargo, cuando Ossorio comienza su relación con Laura, el narrador testigo pasa a convertirse en un narrador omnisciente que es capaz de introducirse en el interior de los personajes para remarcar su estado anímico. Cuando Ossorio llega a Valencia, es él quien cuenta su total recuperación y su relación con Dolores, desapareciendo la primera voz narrativa tras justificar que todo lo que el receptor ha conocido de Ossorio es una transcripción de un cuaderno que se encontró y que a partir de aquí parece que es el propio personaje quien decide escribir en las páginas restantes su historia.

<sup>365</sup> Tal y como se refleja en los apartados anteriores, la costa levantina es otro de los escenarios predilectos de los autores finiseculares, como se refleja en obras de Azorín o Gabriel Miró, entre otros. En el caso de Pío Baroja, el Levante aparece descrito como un *locus amoenus*, un espacio de perfección donde el protagonista pone punto y final a su enfermedad anímica.

<sup>366</sup> Baroja (h): 276.

## 12.5. LOS PERSONAJES FEMININOS<sup>367</sup> CARACTERIZADOS SEGÚN EL ESPACIO

Los personajes femeninos que aparecen en la obra tienen un peso importante dentro de la trama, pues influyen decisivamente en el carácter de su protagonista. Las mujeres con las que Fernando mantiene una relación son estímulos que provocan reacciones en el personaje y muestran su complejidad, su tensión y su hipersensibilidad, hasta la aparición de Dolores. El papel que desempeñan está subordinado al del personaje principal, pues como veíamos anteriormente, se trata de una novela de personaje que pretende analizar el interior del protagonista teniendo en cuenta el efecto que produce en él el mundo exterior. En cuanto al espacio se refiere, se puede observar cómo cada personaje femenino ha recibido la influencia del medio en el que vive y cómo se pueden diferenciar tres grupos de mujeres: la mujer metropolitana (Blanca y Laura), donde sobresale el tipo de *femme fatale*, la mujer provinciana, donde diferenciamos la mujer de la ciudad muerta (la hermana Desamparados y Adela) de la mujer de ciudad levítica (Ascensión) y la mujer ideal (Dolores).

### 12.5.1. LA MUJER METROPOLITANA. LAURA, UNA *FEMME FATALE*

Blanca es la primera mujer que aparece en la trama. Por los datos que nos ofrece de ella el narrador, podemos interpretarla como un correlato del *mal du siècle*. La atracción que Fernando siente por ella está desprovista de sexualidad, es más una atracción espiritual o metafísica. Los sentimientos que provoca en el protagonista le ayudan a profundizar en su alma. La relación que se establece entre ellos estimula la intranquilidad de Ossorio porque se encuentra dentro del plano espiritual, por tanto, alejada de la voluntad:

---

<sup>367</sup> Durante la lectura de la novela, hemos percibido una caracterización de las mujeres según el espacio en el que se encuentran, así la *femme fatale* aparece en Madrid representada en la tía Laura, la monja (la hermana Desamparados) en la ciudad muerta -uno de los personajes favoritos de estos espacios por el misterio que entraña- y la mujer regeneradora y casi purificadora (Dolores) en el espacio que encarna estos valores. He buscado referencias bibliográficas sobre el peso de los personajes femeninos en *Camino de perfección* y solamente he encontrado el artículo de Solotorevski que las describe como un estímulo más que padece el personaje y la influencia que causan en él. En el prólogo de Garrido Ardila de la edición citada, ni siquiera se analiza la presencia femenina en la obra. Únicamente se alude a la ausencia de bibliografía a este respecto, aunque reconoce que tienen un peso fundamental en la trama.

Era para él aquella mujer, delgada, enfermiza, ojerosa, una fantasía cerebral e imaginativa, que le ocasionaba dolores ficticios y placeres sin realidad. No la deseaba, no sentía por ella el instinto natural del macho por la hembra; la consideraba demasiado metafísica, demasiado espiritual; y ella, la pobre muchacha, enferma y triste, ansiosa de vida, de juventud, de calor, quería que él la desease, que él la amara con furor de sexo, y coqueteaba con uno y otro para arrancar a Fernando de su apatía, [...].<sup>368</sup>

El episodio con Blanca es fugaz, ya que el protagonista huye de ella. Sin embargo, su relación con Laura es mucho más extensa, excitante y tensa. Laura aparece caracterizada como una mujer fatal: belleza turbia y contaminada, es decir se remarcan sus atributos, pero también se destaca su aspecto hombruno. Tiene los ojos claros, el cabello muy negro y sus ropas muy ceñidas, realzando su fisonomía. Lo más destacado es la enorme atracción sexual que genera. Hace que Fernando evoque todos los vicios y perversiones que se pueda imaginar, llegando incluso a besarla en el interior de una iglesia frente a una imagen de Cristo. Su voz fuerte y su forma decidida y autoritaria de caminar la caracterizan psicológicamente como un personaje dominante que incita a un indefenso Ossorio al mal y a la sexualidad lujuriosa y casi animal:

Laura tenía de treinta a treinta y cinco años. Era morena, de ojos algo claros, el pelo muy negro, la nariz gruesa, los labios abultados; la voz fuerte, hombruna, que a veces se hacía opaca, [...]. Los andares de Laura eran decididos, de marimacho; vestía con mucha frecuencia trajes que las mujeres llaman de sastre, y sus enaguas se ceñían estrechamente a la carne. [...] Tenía en su aspecto algo indefinido, neutro, parecía una mujer muy poco femenina y, sin embargo, había en ella una atracción sexual grande. A veces su palabra sonaba a algo afrodisíaco, y su movimiento de caderas, hombruno por lo violento, era ásperamente sexual, excitante como la cantárida.<sup>369</sup>

La relación que ambos mantienen resulta inusual, destacando la violencia y la tendencia animal. Ossorio se cansa pronto de la perversión de los encuentros con Laura, ya que, tal y como confiesa, ambos terminaban con arañazos y mordiscos. Por el contrario, Laura nunca llegaba a saciarse y cuando Fernando no quería entrar en el juego de la mujer, ella terminaba convenciéndolo utilizando un gato de angora. Tanto

---

<sup>368</sup> Baroja (h): 53-54.

<sup>369</sup> Baroja (h): 68-69.

la ferocidad de las relaciones, como la insatisfacción sexual de Laura y el gato de angora son elementos fundamentales para la formación del prototipo de mujer fatal finisecular, como se observa en el siguiente fragmento:

Como las fieras que huyen a la oscuridad de los bosques a satisfacer su deseo, así volvieron a encontrarse mudos, temblorosos, poseídos de un erotismo bestial nunca satisfecho, quizá sintiendo el uno por el otro más odio que amor. A veces, en el cuerpo de uno de los dos quedaban huellas de golpes, de arañazos, de mordiscos. Fernando fue el primero que se cansó. Sentía que su cerebro se deshacía, se liquidaba. Laura no se saciaba nunca: aquella mujer tenía el furor de la lujuria en todo el cuerpo. [...] Cuando con sus palabras no llegaba a enloquecer a Fernando, ponía sobre su hombro un gato de Angora blanco muy manso que tenían, y allí lo acariciaba como si fuera un niño [...] sus palabras tenían entonaciones tan brutalmente lujuriosas, que a Fernando le hacían perder la cabeza [...].<sup>370</sup>

A pesar de que esta relación nos pueda parecer instintiva por la dureza sexual con la que es narrada, es todo lo contrario. Laura es una manifestación, al igual que Blanca, de la decadencia de la sociedad urbana.<sup>371</sup> Además, su relación se basa en estímulos, es Laura quien excita e incita a Fernando cuando ella desea mantener relaciones sexuales, tal y como se aprecia en el fragmento citado anteriormente. No hay ningún tipo de estímulo natural, sino todo lo contrario, nos encontramos ante estímulos generados por un personaje para lograr un fin concreto del protagonista. La enorme excitación mental impulsa a Ossorio a huir de Madrid y a comenzar un camino de purificación. El beso en la iglesia lleva al protagonista a tener alucinaciones con la figura de Cristo y decide que su camino de perfección debe dirigirse hacia una vía más ascética y espiritual y para ello emprende su peregrinaje por tierras castellanas hasta su llegada a Toledo.

---

<sup>370</sup> Baroja (h): 72-73

<sup>371</sup> A partir de la década de los 60 del siglo XIX, se produjo una enorme expansión de la prostitución en los centros urbanos, que a su vez trajo consigo el incremento de enfermedades de transmisión sexual, sobre todo de sífilis. Este fenómeno fue recogido por los escritores naturalistas (Zola, Dickens, los hermanos Goncourt, Huysmans, W. S. Scott,...) y, posteriormente, por los pintores prerrafaelistas. La prostituta será vista como un símbolo de caída, de perdición, de muerte y de mal. Esta visión de la prostitución será uno de los antecedentes del mito de la *femme fatale*.

### 12.5.2. LA MUJER PROVINCIANA, LA CIUDAD MUERTA Y LA CIUDAD LEVÍTICA

Durante su estancia en Toledo, serán dos las mujeres por las que Fernando Ossorio se sentirá atraído. En primer lugar, se enamora de la hermana Desamparados, una monja a la que el protagonista pretende liberar del cautiverio del convento. Le seducen sus ojos, por lo que nos encontramos nuevamente con una atracción platónica, es decir, dentro del ámbito espiritual. Recordemos que uno de los habitantes más característicos de la ciudad muerta es la monja, por su trabajo artesanal y tradicional y su vida apartada del ruido de la metrópolis. Su relación con ella es muy breve, intenta entregarle una carta para incitarla a huir juntos, pero fracasa y decide no volver a verla.

Posteriormente, se fija en Adela, la hija de la dueña de la pensión que tiene “aspecto monjil”. Esto nos lleva a pensar que el prototipo de mujer provinciana característico de la ciudad muerta debe ser una mujer hacendosa y recluida en los espacios interiores, sin tener casi contacto con la vida exterior. En este sentido, se contrapone totalmente con las mujeres metropolitanas cuya vida se desarrolla en los paseos, teatros, fiestas,... Con ella, Ossorio siente por primera vez los instintos naturales. Desea sexualmente a la muchacha, pero comienzan a manifestarse en su alma los problemas de la moral. Fernando concluye que la moral es una estupidez impuesta por la sociedad para dominar la Naturaleza y que el ser humano no puede contrariar sus instintos.

Precisamente en el momento en el que irrumpe en la habitación y tumba a Adela sobre la cama, cuando parece que los instintos (voluntad) han ganado la partida a la moral (espíritu), Fernando se arrepiente y sale corriendo. Esta escena resulta interesante porque es aquí donde se presenta la dicotomía voluntad/inteligencia en su máxima expresión. Finalmente, gana la inteligencia porque Fernando decide continuar adelante y entrar en la habitación, a pesar de las consecuencias que su acto pueda traer consigo. Desde la reflexión fuerza el comportamiento instintivo. Por eso, sufre las alucinaciones cuando se abalanza sobre Adela. Myrna Solotorevski entiende que tras este episodio, Ossorio, más que sufrimiento, siente placer porque por primera vez ha experimentado tener espíritu, es decir, conciencia y por ello, surge en su cabeza el recuerdo de Ascensión, una de las primeras mujeres de su vida.

Ascensión es la causa de su regreso a Yécora. Nuevamente hay una conducta instintiva y, *a priori*, triunfa la voluntad. Sin embargo, como aprecia Myrna

Solotorevski, Ossorio actúa influenciado por una mezcla de instintos naturales y por la clara influencia de la ciudad levítica. El medio en el que se crió el protagonista le ha enseñado a tener una determinada conducta respecto a la mujer, le ha animado a engañarla y a despreciarla. De hecho, Fernando considera que las mujeres son seres inferiores intelectualmente y que no saben apreciar el arte y se refiere a ellas como imbéciles. Por tanto, la relación con Ascensión viene influenciada por la bestialidad y la hipocresía de un espacio tan tradicional como es la ciudad levítica de Yécora, más que por los instintos. La diferencia con respecto a Desamparados y a Adela radica en la mezquindad de las ideas católicas y extremadamente conservadoras y moralizantes del espacio levítico:

Él no había podido sustraerse a las ideas tradicionales de un pueblo tan hipócrita como bestial. Había conseguido a la muchacha en un momento de abandono; no se paró a pensar si en ella estaría su dicha; se contentó con oír las felicitaciones de sus amigos y con esconderse al saber que el padre de la Ascensión le andaba buscando.<sup>372</sup>

### **12.5.3. DOLORES. LA MUJER IDEAL Y LA TIERRA LEVANTINA**

En Valencia, la meta de su camino de perfección, Ossorio conoce a Dolores, la última de las mujeres que aparecen en su vida. Dolores será quien le dé voluntad y le quite inteligencia. Es una mujer de carácter fuerte y dominadora de la voluntad por encima de la inteligencia. Junto a ella, el protagonista se siente seguro y sereno, ya que ella, al no comprender su vida anterior, le resta importancia. Logra vincularlo a la Naturaleza y a los instintos. Su amor no lleva ninguna connotación espiritual, como en los casos anteriores, por ello no existe ninguna tortura para Fernando:

Algunas veces, la misma placidez y tranquilidad de su alma le inducía a analizarse, y al ocurrírsele que el origen de aquella corriente de su vida y amor se perdía en la inconsciencia, pensaba que él era como un surtidor de la Naturaleza que se reflejaba en sí mismo y Dolores el gran río donde afluía él. Sí; ella era el gran río de la Naturaleza, poderosa, fuerte; Fernando comprendía entonces, como no había comprendido nunca, la grandeza inmensa de la mujer, y al besar a Dolores, creía que era el mismo Dios el que se lo mandaba;

---

<sup>372</sup> Baroja (h): 223.

el Dios incierto y doloroso, que hace nacer las semillas y remueve eternamente la materia con estremecimientos de la vida.<sup>373</sup>

Sin embargo, yo veo cierta relación maternal en la pareja, pues Fernando es protegido, dominado y querido por ella, pero llega a manifestar en varias ocasiones que junto a ella se siente como un niño. A este respecto, cabe señalar que tanto con Dolores como con Laura, Ossorio es el personaje dominado, pero la influencia que ambas ejercen es totalmente distinta, desde la caracterización de las mujeres hasta la relación que mantiene con ambas. Con Laura la relación se basa en la lujuria y la perversión sexual. En el caso de Dolores, es mucho más relajada, sin tanta tensión y carente de la artificiosidad que presentaban los encuentros con la mujer fatal. De hecho, Fernando no narra ninguna relación sexual con su esposa. En el fragmento citado a continuación, se puede observar la relación materno-filial a la que aludía a través de las reacciones de ambos personajes:

-¡Pobret!- me dijo, con una mezcla de ironía y de maternidad; y no sé por qué entonces me sentí niño y tuve que bajar la cabeza para que no me viese llorar. Entonces ella, agarrándose de la barba, hizo que levantara la cara, sentí el gusto salado de las lágrimas en la boca, [...] <sup>374</sup>

La caracterización de Dolores es similar a las de las mujeres provincianas (Ascensión, la hermana Desamparados y Adela). La diferencia radica en que Dolores no presenta ni la hostilidad de Ascensión, ni la religiosidad de Adela y Desamparados. Su fortaleza y la belleza con la que Fernando la describe me llevan a contraponerla con Laura.<sup>375</sup> Frente a los ojos claros y los labios gruesos de la *femme fatale*, Dolores tiene los ojos negros y una sonrisa tierna. La blancura de la piel de Laura choca con el moreno de la mujer provinciana que utiliza el maquillaje para intentar ocultar su exposición al sol. Dolores no presenta ninguna conducta felina, como Laura, ni siquiera aparece junto a un gato. La mujer provinciana es más ruda tanto en su físico como en sus formas que la mujer metropolitana porque aquella está en contacto más

---

<sup>373</sup> Baroja (h): 311.

<sup>374</sup> Baroja (h): 304.

<sup>375</sup> De hecho, alude a una carta escrita por la “perversa Laura” para felicitarlo por el nacimiento de su hijo. Esto también me hace pensar que las dos mujeres más importantes en su camino fueron Laura y Dolores y cada una se corresponde con los espacios que más han influido en su alma: la metrópolis y la ciudad provinciana levantina. De ahí que si la metrópolis pervirtió su alma, Laura ejerció sobre él la misma influencia y si la ciudad levantina logró que su hiperestesia y su abulia desapareciesen, Dolores estará en la misma línea.

directo con la Naturaleza y esta adquiere las formas y modos de la vida urbana artificial:

Es agradable como puede serlo una muchacha de pueblo; es morenuzca, con un color tostado, casi de canela, un color bonito. Ahora, como las mujeres poseen la suprema sabiduría la suprema estupidez al mismo tiempo, mi prima manifiesta la última condición, llenándose la cara de polvos de arroz a todas horas. Tiene los dientes muy blancos; una sonrisa tranquila y seria, los ojos grandes, muy negros, tenebrosos, con largas pestañas; las caderas redondas y la cintura flexible.<sup>376</sup>

Tras el análisis de los personajes femeninos, se observa que la mujer se relaciona también directamente con la ciudad y, en este caso, cada una de ellas ejerce la misma fuerza que el espacio, positiva o negativa, sobre el protagonista.

## 12.6. EL CAMINO DE PERFECCIÓN COMO UNA PASIÓN MÍSTICA

Resulta interesante hacer hincapié en el título de la obra: *Camino de perfección (pasión mística)*. De esta forma, Baroja recrea el misticismo de Santa Teresa y de su *Camino de perfección* (1567). De hecho, el protagonista es un ser abúlico que vaga por la meseta castellana buscándose a sí mismo y dirigiéndose hacia Toledo, la ciudad mística por excelencia, con la finalidad de comprender el misticismo. A este respecto, Juan Antonio Garrido Ardila, en el Prólogo a la edición de *Camino de perfección* que he utilizado para la lectura, sostiene que la verdadera semejanza del camino de Ossorio con la mística de Santa Teresa se encuentra en *Las moradas del castillo interior* (1577). En ella, la experiencia mística se compara con una pasión religiosa a través de las siete cámaras de un castillo que el alma recorre para unirse con Dios. El mismo camino que recorre el alma es el que realiza Ossorio. Por eso, Garrido Ardila concluye que la obra es, en realidad, una reelaboración del misticismo de la Santa.

El camino que lleva a cabo Ossorio puede dividirse, teniendo en cuenta las ciudades que transita y la influencia que recibe en ellas, de la misma forma que la trayectoria mística del alma. Para los místicos, el alma se encontraba en pecado y debía purgarse para llegar a unirse con Dios a través de tres vías: purgativa, iluminativa y unitiva. Así, Garrido Ardila divide el peregrinaje de Ossorio de esta forma:

---

<sup>376</sup> Baroja (h): 286.



- Estado pecaminoso del alma: se corresponde con los capítulos que se desarrollan en Madrid.

- Vía purgativa: el alma queda limpia de los tres enemigos del hombre: mundo, lujuria y diablo. En el caso de la novela, desde nuestro punto de vista, el alma de Ossorio únicamente se limpia de la lujuria (Laura) y del mundo (ciudad metropolitana: Madrid). La vía purgativa se corresponde con su estancia en Guadarrama y los pueblos de la meseta que recorre hasta llegar a Toledo.

- Vía iluminativa: consiste en la contemplación, la meditación y la concentración del alma. En este caso, Ossorio a través de la religión y de sus visitas a la obra de El Greco comienza a conocer facetas de su interior. De hecho, tras el episodio con Adela descubre que tiene conciencia. La vía iluminativa se corresponde con Toledo y Yécora.<sup>377</sup>

- Vía unitiva: se produce la unión con Dios. En el caso de Ossorio, la vía unitiva se corresponde con su recuperación anímica y la superación del estado inicial. El espacio unitivo es Valencia. Aquí Fernando logra la estabilidad y la casi perfección absoluta.<sup>378</sup>

*Camino de perfección* muestra el *mal du siècle* español personificado en Fernando Ossorio. A través de su interior y del peregrinaje por la España profunda de principios del siglo XX, no solo nos acercamos al interior de un país anquilosado en el pasado y subdesarrollado, sino también comprendemos que el mal que aqueja el país no es otro que la vida urbana, tanto de la metrópolis como de la provincia. El espacio urbano metropolitano destruye los valores cívicos y sociales mediante la industrialización. La ciudad provinciana, conservadora de los valores tradicionales, está dominada por la religión y los caciques, avocándola a la destrucción del alma castellana, tal y como se observa en Yécora y Toledo.

Esto se manifiesta a través de Ossorio como un caos total en su psicología. Mientras, la paz y la tranquilidad se hayan en Valencia, una ciudad provinciana que aparece descrita como un pueblo que se encuentra en contacto con la Naturaleza y que

---

<sup>377</sup> Garrido Ardila introduce Yécora dentro de la vía unitiva. Creo que es iluminativa porque Yécora sirve a Fernando como espacio para reconocer que su mala conducta parte, precisamente, de la influencia que este espacio tan atrasado ejerció sobre él. El protagonista todavía sigue en un estado de descubrimiento de su alma en esta ciudad.

<sup>378</sup> Garrido Ardila introduce Marisparza también como espacio unitivo. Marisparza no llega a ser unitivo, desde mi punto de vista. Se encuentra a medio camino entre la vía iluminativa y la unitiva porque aquí Ossorio sigue profundizando en el conocimiento de sí mismo, pero comienza a tener contacto con la Naturaleza y a presentar síntomas de mejoría, es decir, comienza a vislumbrar la vía unitiva, pero sin llegar todavía a ella.

la mano devastadora del hombre todavía no ha contaminado. Por tanto, solo aquí el alma de Fernando logra su restablecimiento.



**BLOQUE 4:**

**LA CIUDAD**

**PROVINCIANA Y EL**

**SIGLO XX**

## CAPÍTULO 13: LA DECADENCIA DE LA CIUDAD MUERTA Y LA NOVELA ROSA. LA TRANSICIÓN HACIA LA CRÍTICA SOCIAL

Historiográficamente, se ha datado la finalización del tópico de la ciudad muerta asociado a las ciudades provincianas con la publicación de *El obispo leproso* de Gabriel Miró (1926). Sin embargo, dos textos anteriores, *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán y *Doña Inés* de Azorín,<sup>379</sup> hacen presuponer una transformación del mismo que se potenciará tras la publicación de la novela de Miró.<sup>380</sup> En el caso de la obra de Valle-Inclán, me centraré únicamente en la parte titulada “El quietismo estético”, en la que compara la ciudad de Toledo, un paradigma del tópico, con Santiago de Compostela, a la que considera una ciudad eterna, por contraposición con la anterior. En la novela de Azorín, se puede observar una modificación de la concepción de la ciudad provinciana, manteniendo características de la ciudad muerta, pero volcando su contenido hacia la ciudad en ruinas. Por otro lado, se puede apreciar como el contenido amoroso y sentimental cobra especial relevancia en detrimento de la crítica social que se observaba anteriormente, configurando una de las características fundamentales para entender el viraje del tópico hacia el género rosa o la novela sentimental de ambiente provinciano.

### 13.1. LA CIUDAD ETERNA: OTRA FORMA DE QUIETISMO<sup>381</sup> CIRCULAR PROVINCIANO

Santiago de Compostela entendida como una ciudad eterna es una elaboración realizada a través del quietismo,<sup>382</sup> relacionado con la noción de tiempo cíclico. En este

---

<sup>379</sup> El análisis de *Doña Inés* de Azorín se ha realizado a partir de la edición de Elena Catena citada en la bibliografía.

<sup>380</sup> Cabe destacar que con la llegada de las vanguardias y, más concretamente del futurismo, la ciudad provinciana comienza a convertirse en el centro de sátiras e ironías, siendo representada como viejas y sacras ciudades, retomando la ironía vista en *Vetusta*, caso de Ramón Pérez de Ayala o del dramaturgo Carlos Arniches con *La heroica villa*. Cansinos Assens nota este cambio: “Anúncianse ya los cantores del futuro más grande a lo Walt Whitman y Marinetti propone el abandono de Venecia a las aguas. Nada se ha de pedir otra vez a la provincia: no su quietud ni su muerta magnificencia ornamental. El anhelo de las grandes ciudades, interminables a lo largo y a lo ancho, bullentos de multitudes”, Cansinos: 243.

<sup>381</sup> El primer autor que plantea la noción de *quietud* con relación a la provincia es Miguel de Unamuno. *El quietismo* supone un “modelo que el pensador instaura de asociación intelectual con un tipo preciso de espacio suspendido en un limbo pre-industrial resulta ser virtualmente único”, Rodríguez de la Flor: 151.

sentido, la idea recogida por Valle-Inclán puede explicarse desde la teoría del cronotopos de Bajtín, mencionada anteriormente, en relación con la ciudad provinciana. Bajtín entendía que la ciudad provinciana en general es un espacio pequeño y atemporal, es decir, da la sensación de que no existe el tiempo porque la rutina cíclica de sus ciudadanos es siempre la misma. La ciudad gallega, teniendo en cuenta tanto la filosofía del círculo como la teoría del cronotopos, entronca directamente con esta caracterización, pues el propio narrador-autor llega a afirmar que es una ciudad eterna porque la noción de tiempo ha desaparecido: “En esta ciudad petrificada huye la idea del Tiempo. No parece antigua, sino eterna. Tiene la soledad, la tristeza y la fuerza de una montaña. Sus piedras no exhalan esa impresión de polvo, de vejez y de muerte que exhalan las ruinas de Toledo” (Valle-Inclán (d): 169).

Valle-Inclán basa su visión estética<sup>383</sup> sobre los conceptos clásicos de centro y círculo, por lo que su perspectiva sobre las cosas y las emociones es cíclica. A través del círculo y de la alquimia las purifica y las define como eternas e inmutables, por lo que nos lleva al otro concepto que utiliza para hablar de las representaciones artísticas: el recuerdo, que puede definirse como una cristalización que purifica, ilumina y transforma en eterna la esencia de lo representado, es decir, que la creación artística no deja de ser una transformación que embellece.

Otra variante estética del recuerdo es la muerte, representada a través de la obra de El Greco, un pintor cuya obra influye notablemente sobre la formación del tópico de la ciudad muerta, y de Toledo, cuya estética se basa en el quietismo y percibe las ruinas como un símbolo del esplendor que en otro tiempo tuvo la corona de Castilla a través de la ciudad. En este sentido, cabe destacar el hecho de que el autor muestra el carácter de ambas ciudades a través de su arquitectura. Así, mientras los arcos de Toledo sufren el envejecimiento y el paso del tiempo que los llevará a la destrucción, los de Santiago no envejecen, permanecen inmutables y eternos produciendo en el espíritu del observador fuerza, armonía y calma. Por el contrario, Toledo removerá sentimientos relacionados con el paso del tiempo, la tristeza, la agonía y la muerte:

---

<sup>382</sup> “Las nociones de lugar y de tiempo se corresponden como valores del quietismo estético”. Valle-Inclán (d): 166.

<sup>383</sup> Véase Maldonado Macías, Humberto Antonio; *Valle-Inclán, gnóstico y vanguardista (“La lámpara maravillosa”)*, México, Universidad Autónoma de México, 1980.

De todas las rancias ciudades españolas, la que parece inmovilizada en un sueño de granito, inmutable y eterno, es Santiago de Compostela. [...] En esta ciudad petrificada huye la idea del Tiempo. No parece antigua, sino eterna. Tiene la soledad, la tristeza y la fuerza de una montaña. Sus piedras no exhalan esa impresión de polvo, de vejez y de muerte que exhalan las ruinas de Toledo. [...] las ciudades castellanas son deleznales y sórdidas como esos pináculos de calaveras que se desmoronan en los osarios. Ciudades amarillas, calcinadas y desencantadas, recuerdan el todo vanidad de las cosas humanas.<sup>384</sup>

Establece la noción de *ciudad eterna*, precisamente, en contraposición con la ciudad muerta, puesto que la diferencia entre ambas es el tratamiento del tiempo. Toledo encarna la ciudad muerta por estar fuertemente anclada al concepto de *tiempo* y, simbólicamente, al pecado, puesto que es comparada con Sodoma y Gomorra. Se asocia directamente con la muerte y se la caracteriza como un osario, un sepulcro y una calavera, tres conceptos que se relacionan, como afirma Virginia Garlitz, con tres símbolos de lo transitorio que se recogen en el primer párrafo de “El quietismo estético”: la tela de araña, el huso de una vieja y el vaivén de un candil:

Toledo es una vieja ciudad alucinante. Yo he sentido bajo sus arcos que se desmoronan el paso de la muerte, la densidad de los siglos, el fluir continuo de las horas como la arena de un reloj... Las crónicas, las leyendas, los crímenes, los sudarios, los romances, toda una vida de mil años parece que se condensa en la tela de una araña, en el huso de una vieja, en el vaivén de un candil.<sup>385</sup>

Por el contrario, Santiago aparece simbolizada a través de la concha del peregrino que, como afirma en la parte “El anillo de Giges”, hace referencia a la salvación y a la ausencia de tiempo y, por tanto, de muerte. En este sentido, la ciudad eterna puede entenderse como sinónimo de la ciudad de Dios agustiniana, es decir, como una ciudad que encarna el paraíso y la armonía. De hecho, en el texto se la relaciona con la rosa mística, potenciando la idea de pureza de la misma, para personificarla en el capítulo VII a través del personaje de la Madrina que aparece representada mediante una bella mujer encuadrada en un *locus amoenus* y que le permite al autor acercarse a la belleza estética:

---

<sup>384</sup> Valle-Inclán (d): 168-169.

<sup>385</sup> Valle-Inclán (d): 161-162.

Al final del camino de cipreses, en la escalinata de piedra, estaba sentada mi Madrina. Leía bajo un vuelo de palomas con el libro devoto abierto en la falda. Aun recuerdo cómo me sentí penetrado de la gracia de su mirar ideal y cándido. [...] Bajo la sombra de los viejos cipreses, mi alma enlazaba la emoción estética y la emoción mística, como se enlazan en la gracia de la rosa color y fragancia.<sup>386</sup>

A través de ambas ciudades, Valle-Inclán representa simbólicamente dos caras de España: el norte y la meseta castellana. Mediante la presentación de Toledo con la metáfora de la ciudad muerta, simboliza la historia de España apuntando hacia la decadencia espiritual del país que exige un arte basado en la muerte, las máscaras y los monstruos. En este sentido, tal y como afirma Virginia Garlitz, el autor está comenzando a definir estéticamente el *esperpento* que pondrá en práctica en obras como *Divinas palabras* (1919), *Luces de bohemia* (1920) o en la trilogía de *Martes de Carnaval* (1930).

Sin embargo, mediante su contraposición con Santiago, nos recuerda que España puede tener escondida una cara menos amarga y destructiva. Afirma que fue Galicia la que le ofreció, a través de la visión de sus gentes y, más concretamente, de la Madrina, un acercamiento a la Belleza y un modelo, mediante la Ciega, para representarlo. Por el contrario, la ciudad muerta y El Greco le llevaron a contemplar el final de la vida y la decadencia. Esta afirmación nos lleva a pensar que desde el punto de vista ideológico Valle-Inclán apuntaba a la salida de la literatura finisecular y a la entrada dentro de la modernidad y de las vanguardias. Por otro lado, quizás simbólicamente, con la presentación de Santiago, esté afirmando que, formalmente, el tópico está desgastado y resulta anticuado. De hecho, la finalización del mismo se data 10 años más tarde con la novela de Miró.<sup>387</sup> Es probable que Valle-Inclán observase la entrada de la modernidad y animase a buscar la cara de España menos decadente.

---

<sup>386</sup> Valle-Inclán (d): 194

<sup>387</sup> Véase Lozano Marco, Miguel Ángel; “Un topos simbolista: la ciudad muerta”, *Imágenes del pesimismo. Literatura y Arte en España 1898-1930*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000, pp.11-47.



### 13.2. LA CIUDAD PROVINCIANA: ESCENARIO DE LA NOVELA ROSA EN *DOÑA INÉS DE AZORÍN*

En su totalidad, *Doña Inés* puede clasificarse como una novela rosa cuya trama gira en torno a un beso en el interior de la catedral que conmueve a una ciudad provinciana, Segovia, un escenario prototípico de la ciudad muerta. La trama se centra en la figura de doña Inés y en los sentimientos que experimenta al conocer y besar a Diego. Tras observar el daño causado, decide abandonar Segovia rumbo a Argentina donde funda un hogar de caridad y dona parte de sus riquezas a su tío Pablo y a sus sirvientes. En realidad, la ciudad comienza a perder protagonismo en favor de la temática amorosa. Aparece descrita con las características de la ciudad muerta: estatismo, abulia, el tañido de las campanas, los cuchicheos entre sus habitantes, la catedral como centro de la misma,... La descripción más pormenorizada que ofrece destaca por la contraposición entre la riqueza que en otro tiempo tuvo Segovia y la actual decadencia que deja la arquitectura urbana casi derruida, como se puede apreciar a través del palacio con los cristales rotos y totalmente abandonado. Esta imagen potencia el paso del tiempo, la quietud y el vacío de los espacios públicos, representaciones arquetípicas de la ciudad muerta:

El tiempo se va deslizando. [...] En otra calle se han caído otras muchas casas. Los telares van desapareciendo. Los años pasan. [...] Está la ciudad - como en las horas de la madrugada, pero con pleno sol – en profundo silencio. Un palacio, en una calle desierta, tiene las puertas cerradas. Los balcones están abiertos de par en par. Los cristales de los balcones aparecen rotos; por uno de los anchos vanos se ve colgar el largo jirón del empapelado de las paredes que se ha desprendido.<sup>388</sup>

Sin embargo y tras comparar este texto con *Diario de un enfermo*, observamos que, en este caso, Azorín da más importancia al paso del tiempo y lo entiende como un destino fatalista, mientras que el sentimiento amoroso no es pasional o erótico, sino medido y racional. De hecho, profundiza durante tres capítulos (“La flecha invisible”, “Obsesión (Ella)” y “Obsesión (Él)”) sobre el encuentro entre doña Inés y Diego y su enamoramiento, recogiendo tópicos propios de la novela rosa. Ahora profundiza sobre el sentimiento amoroso encaminado hacia la novela rosa con un fondo provinciano que

---

<sup>388</sup> Azorín (b): 92

propicia la separación de los amantes y un *locus amoenus* muy similar al de las leyendas de Bécquer: lugares solitarios, escarpados, ruinas,..., así como la recreación del tópico renacentista del enamoramiento mediante la mirada y conexión de la Naturaleza con el estado de ánimo del yo lírico enamorado, en este caso Diego:

Todas las tardes, Diego el de Gracillán viene a la terraza del Alcázar. El tiempo está sereno en estos días del verano. Los árboles se muestran llenos de sombra. Las aves pían alegres. Relumbra la bóveda azul del cielo. Diego, junto al antepecho de piedra, contempla a ratos el paisaje; otras veces lee en un libro. La arboleda cubre las claras linfas del Eresma. La iglesita de la Vera Cruz acompaña al poeta. En el otero se yergue solitaria. [...] Ha llegado Diego el de Gracillán esta tarde a la terraza del Alcázar. Absorto está leyendo cuando ha llegado también, lenta y silenciosa, una dama -Doña Inés-. Cerca del poeta se ha colocado, junto al antepecho de piedra, la señora. [...] La mirada del poeta ha quedado clavada en los ojos de la dama; la mirada de la dama se ha posado resplandeciente ahora. Los pájaros trinan con más alegría. Canta la calandria y contesta el ruiseñor. Las flores tienen sus matices más vivos. [...] Los ojos del poeta no se apartan de la faz de la dama, ni los ojos de la dama del rostro del poeta. Una flecha -invisible- ha partido de corazón a corazón.<sup>389</sup>

Una de las características de la ciudad muerta es la abulia, unida al silencio, elementos en torno a los que gira la descripción urbana de la novela. El silencio trae aparejada la inactividad y con ella el vacío de los espacios públicos como las calles. La única actividad laboral a la que se alude se realiza en el campo, fuera del espacio urbano. El silencio, la quietud y el reposo se rompen con el sonido de las campanas de la catedral. La monotonía y la quietud temporal segoviana se describen, fundamentalmente, en el capítulo IX, potenciadas con la incidencia de la luz crepuscular sobre la torre de la catedral. El denso concepto temporal y su quietud se potencian mediante la actualización de un pasado esplendoroso anterior al declive económico de la misma, en concreto, mediante la descripción de la Segovia renacentista. La catedral se concibe como el centro físico y social de la ciudad, pues el poder recae en manos del clero. De hecho, el beso de los protagonistas dentro del recinto sagrado hace que Diego, a pesar de ser un funcionario gubernamental, sea castigado por haber quebrantado la moral cristiana. Como se observa en el siguiente

---

<sup>389</sup> Azorín (b): 141-142.

fragmento, la catedral es el centro en torno al cual gira la vida de la ciudad, observable desde cualquier punto de la misma:

La torre de la catedral es cuadrada, recia, con resaltes en las esquinas. La corona una media naranja; esa media naranja es precisamente lo que le da carácter. [...] La luz de Segovia es más reverberante y fina que la luz de las otras ciudades españolas. Vive la alta torre en la luz. [...] Los espesos burujos verdes que asoman a su pie en la ciudad, entre las casas, realzan la amarillez de la torre. Desde varios puntos de la ciudad se la ve surgir de la verdura. La hora de su exaltación es cuando, amarilleando, en el azul, se esponja con el atardecer, en su base, la fresca arboleda, y relumbran arriba las nubes de nácar y de oro.<sup>390</sup>

De hecho, las campanas simbolizan el paso del tiempo y la monotonía de la vida segoviana. A este respecto, resulta interesante destacar la contraposición realizada en los apartados anteriores con respecto a Madrid. En la metrópolis, el ruido constante, la multitud y el continuo ir y venir de los transeúntes marcan el frenético paso del tiempo. En Segovia, solamente conocemos el paso de las horas por el sonido de las campanas, una de las características provincianas que permanecerá en la narrativa de posguerra. La pérdida de protagonismo urbano que se observa en la novela, a pesar de las continuas referencias a la catedral, al vacío de las calles, el tedio, la abulia y las críticas hacia los amantes, me hace pensar que Azorín lleva a cabo la modificación que anticipaba Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*. Así, entendemos que *Doña Inés* se anticipa a la ruptura de la concepción de la ciudad provinciana como una ciudad muerta, puesto que se publica un año antes que *El obispo leproso* de Gabriel Miró. Azorín, más que en la ciudad, incide sobre los rasgos de la novela rosa y al final presenta Buenos Aires como una ciudad vanguardista, siguiendo el camino marcado por Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*:

El viejo ombú desafía el tiempo. Desde lejos ha contemplado cómo la silueta de la ciudad -Buenos Aires- se agiganta. Diríase que todas las estancias y caseríos diseminados antes por la campiña, en los alrededores de la ciudad, se van acercando, densificándose, formando calles y manzanas atraídos irresistiblemente por la grande y hechizadora urbe. El ombú marcha y marcha,

---

<sup>390</sup> Azorín: 92-93

lentamente, hacia la ciudad; se va por años, por meses, acercando a la ciudad.<sup>391</sup>

En este sentido, cabe destacar que tras la publicación de *El obispo leproso*, el tópico comienza a declinar en una vertiente mucho más realista y menos intimista y simbolista, denominada “cursi” por Rafael Cansinos Assens. Resulta llamativo que en 1925, el mismo año de la publicación de *Doña Inés*, Assens se refiriese a la imagen de la ciudad provinciana de la siguiente forma:

El amor literario a la provincia llega a convertirse en una orientación del misonéismo sin alas ni voluntad. La turba innúmera de los imitadores y los glosadores se apodera del tema y lo agota y lo extravasa en cálices de formas grotescas. Aparece el sentimentalismo provinciano con sus madrigales a las niñas provincianas, y a las madres de estas niñas, esposas de notarios y farmacéuticos, hermoideas fantásticamente con una belleza a lo Mme. Bovary; y sus madrigales también a las viejas calles provincianas, a las viejas plazas y a los monumentos municipales. [...] y que exalta hasta el límite de lo cursi las sobrias líneas de los maestros.<sup>392</sup>

Lo que percibe Assens al final del movimiento y que se puede observar en *Doña Inés* es la creación de un realismo sentimental ambientado en la provincia, pero llevado al límite y a la repetición de la estética finisecular, a la vez que pierde su sentido simbólico y el tópico comienza a debilitarse. La nostalgia y el anhelo que transmiten estos autores, envueltos en el misterio de la atmósfera provinciana junto con la influencia del sentimentalismo de *Madame Bovary*, hacen que la ciudad provinciana pierda poco a poco su carácter crítico-nacional y se convierta en la imagen de la novela sentimental. La ciudad provinciana es un espacio monótono que alberga el espíritu inquieto y soñador de sus protagonistas, como se podrá observar en la narrativa de posguerra, caso de *Entre visillos*. Como impulsores de esta nueva imagen provinciana, destacan Ramírez Ángel y Andrés González Blanco que incluso añaden a sus obras los arrabales y el extrarradio madrileño, tan lejano del centro, entendido este como un foco modernizador, y que mantiene un vivo carácter provinciano fomentado por los emigrantes. Cabe también destacar las novelas rosa de Adolfo Sandoval con resonancias a la obra de Rodenbach.

---

<sup>391</sup> Azorín (b): 219.

<sup>392</sup> Cansinos Assens: 233.

Durante la década de los 30,<sup>393</sup> parece que el tópico quiere resurgir nuevamente, coincidiendo con el momento en que la modernidad y el progreso industrializador hacen avanzar la sociedad española, como se puede observar en la trilogía de Félix Urabayen *Toledo: Piedad, Toledo la despojada y Don Amor volvió a Toledo*. Urabayen recupera el *topos* en un sentido regeneracionista y funde la imagen urbana con la representación femenina, propia de las metrópolis vanguardistas como se observa en *La Venus mecánica* de José Díaz Fernández. En la trilogía, ambas mueren metafóricamente para que el progreso también pueda llegar a estos espacios. La década de los 30 puede entenderse como el final de esta concepción urbana, puesto que esta imagen ya no inquieta y resulta lejana y extraña. La era del futurismo trae consigo las sirenas, los cláxones, las calles ruidosas y muy transitadas, los paneles luminosos y las Venus mecánicas, caso de la novela de Benjamín Jarnés *Locura y muerte de nadie*.

A pesar de que el tópico comienza, literariamente, a decaer, sociológicamente no sucede así.<sup>394</sup> Durante la década de los 60, la ciudad provinciana comienza a convertirse en un retiro idílico que preserva las condiciones de vida más arcaicas. Poco a poco, esta imagen romántica del provincianismo comenzó a instalarse en la reciente clase media que genera una especie de utopismo vacacional y de segunda residencia en un espacio similar al que retrata Azorín en *Doña Inés* y que sirve como vía de escape de la metrópolis. Sin embargo, esta concepción provinciana desaparecerá definitivamente durante la década de los 90 y el boom inmobiliario con la formación de las urbanizaciones en las periferias urbanas cercanas a entornos naturales.

---

<sup>393</sup> En este periodo, Rodríguez de la Flor presenta una nueva interpretación de la ciudad provinciana en relación con las representaciones que de ella hace Martin Heidegger en una carta traducida bajo el título de "Paisaje creador: ¿por qué permanecemos en la provincia?". La presentación de la provincia, la agricultura y la artesanía como elementos residuales de la moderna sociedad que presuponían la existencia de una esfera más alta lleva a que se haya transformado su planteamiento ideológico y se vincule el espacio urbano a las nociones de identidad (lazos de sangre) y suelo en un sentido racial y nacionalsocialista. (Rodríguez de la Flor: 152-153) Sin embargo, estas connotaciones nazis no se dieron en el caso español.

<sup>394</sup> Rodríguez de Flor: 128-129.

### **13.3. UNA APROXIMACIÓN A LA CIUDAD PROVINCIANA TRAS LA GUERRA CIVIL**

El realismo de posguerra utilizará la ciudad provinciana precisamente como un arquetipo de continuidad y perpetuidad de las costumbres puestas en tela de juicio en épocas anteriores. La cerrazón, el desprecio por lo no nacional, el aburrimiento y la nueva moral franquista hacen poseedor a este espacio urbano de la más férrea moral conservadora. De ahí que los autores opten por convertirla en una metáfora que simbolice la inmovilidad y la falta de progreso y modernidad de un país que se encuentra bajo el yugo de una férrea dictadura. A este respecto, se analizarán las novelas de Delibes y de Martín Gaité, entendidas la primera como una transición en el tópico y la segunda como el prototipo de la ciudad provinciana de posguerra.

La intención crítica que observaremos en estos autores desaparece durante los años 60 y 70 debido a la preocupación más formal que temática de la novela. Se intenta liberar los textos de crítica y de realismo social en favor de la técnica. El cosmopolitismo se abre paso apartando el provincianismo, pero sin dejar de lado la crítica. Durante la década de los 80 y 90, la novela elimina la carga crítica y se dirige hacia temas más ligeros, hedonistas y menos reflexivos. Los autores dejan de interesarse por la política y sus obras comienzan a ser el reflejo de la conciencia individual, apartándose de la colectividad social. La novela ya no va a ser un instrumento de cambio o de crítica. Se nos mostrarán las inquietudes y los mundos del personaje, recuperando la vertiente realista y mezclándola con técnicas vanguardistas, como veremos en el caso de Luis Mateo Díez o de Andrés Trapiello, quienes recrean el ambiente provinciano mediante la técnica del recuerdo, al evocar desde el presente la provincia durante la dictadura.

En la transición, la ciudad provinciana ha cambiado y se ha modernizado. A pesar de no poseer el cosmopolitismo de las metrópolis, se asemejan bastante. El aperturismo hace que se comiencen a perder los prejuicios de antaño y aunque todavía perviven, lo hacen con bastante menos fuerza. De ahí que los escritores empiecen, sobre todo a finales de los 70, a ambientar sus obras en las grandes urbes, Madrid y Barcelona, caso de la novela policiaca, desapareciendo casi por completo la ambientación provinciana. Cuando aparece, el espacio no es el elemento central de la trama, únicamente sirve para delimitar las coordenadas espaciales, excepto en la obra de Luis Mateo Díez y en la de Miguel Sánchez-Ostiz, cuya trama gira en torno al

concepto y a las percepciones que transmite la ciudad provinciana. El efecto de la modernización y adaptación que sufre la ciudad provinciana aparece reflejado explícitamente en la obra de Miguel Sánchez-Ostiz *La negra provincia de Flaubert*, como se puede observar a través del siguiente fragmento:

HACE YA ALGÚN TIEMPO que la provincia ha decidido no ser menos que las capitales y los industriosos nuevos negociantes quieren convertirla en pequeños Hong-Kong, quieren tener su mítica Nueva York o su no menos mítico Berlín aquí y ahora, como por arte de birlibirloque, y no consiguen otras cosas que un pálido y patético remedo de las formas de vida y de las maneras que encuentran su reflejo en los magazines internacionales de moda, en las cubiertas de los discos y en el cinematógrafo. [...] La autocomplacencia y la satisfacción del provinciano es total; satisfacción que por más que quiera mostrarse indiferente no puede ocultar. Ya tiene de todo. La provincia queda abolida.<sup>395</sup>

#### **13.4. CARACTERIZACIÓN DE LA CIUDAD PROVINCIANA EN LA NOVELA DE POSGUERRA**

La ciudad provinciana existe más allá de una realidad particular y se puede concretar a través de una caracterización formal homogénea, entendida como una metáfora o un símbolo cuyas particularidades se han ido extendiendo, prácticamente desde su configuración, a través de la ciudad levítica. Vetusta, al ser la ciudad levítica más elaborada, recoge los rasgos esenciales de la ciudad provinciana sobre los que trabajarán tanto los autores finiseculares y vanguardistas como los narradores de la segunda mitad del s.XX. Para esta caracterización, únicamente voy a centrarme en los años 50 y 60, hasta el auge del desarrollismo, pues posteriormente la ciudad provinciana fue perdiendo peso.

Durante los años 50, un grupo de autores, entre los que destaca Carmen Martín Gaité, recrea la ciudad provinciana con un sentido crítico, insertando el tópico provinciano dentro de la corriente del realismo social. Estos autores encontraron en la provincia el espacio que mejor reflejaba la monótona vida de un país atrasado y aislado de Europa donde no sucedía nunca nada o, mejor dicho, nada parecía cambiar.<sup>396</sup> Esta

---

<sup>395</sup> Sánchez-Ostiz: 51.

<sup>396</sup> Véase Rodríguez de la Flor (Op. cit.). Analiza el espacio provinciano en relación con la poesía de Claudio Rodríguez en sus poemarios de los años 50 que guarda una estrecha relación con el prototipo reflejado en *Entre Visillos*.

generación convierte la ciudad provinciana en una metáfora crítica contra el Régimen, retomando el sentido crítico que los autores regeneracionistas (Pío Baroja o Azorín) otorgaron a la ciudad muerta. De esta forma, se negaba la imposibilidad de la existencia del cosmopolitismo europeo en España a la vez que se potenciaba la idea de que su modernidad era una utopía, mientras que se recordaba al lector que el provincianismo, lo atrasado y lo mediocre venían impulsado por un régimen que no permitía que lo extranjero irrumpiese en el país: “De modo que esa misma provincia, por su cierta resistencia explícita a sumarse al proceso de modernización, quedó por entonces históricamente anulada en lo simbólico, y eso ocurre en la misma época y momento en que el poeta la concibe como el lugar de una particular revelación [...]” (Rodríguez de la Flor: 92).

Para entender la concepción provinciana que nos ofrecen estos autores debemos volver la vista fundamentalmente a la ciudad levítica y no tanto a la ciudad muerta. De ahí que entendamos que *La sombra del ciprés es alargada* marque el paso de la ciudad muerta al provincianismo visto desde la perspectiva de crítica social. La autobiografía, caso de Martín Gaité, la experiencia, la observación directa de ambientes y personajes, las influencias de la literatura tanto nacional como extranjera (Galdós, Clarín, Mann, Rodenbach,...) y el cine neorrealista italiano influyen en la creación de una ciudad provinciana entendida como un tópico o constructo ficcional, que recogiendo las características de movimientos anteriores y asimilando las coetáneas, vuelcan la ciudad provinciana hacia la vertiente crítica.

La provincia, como entidad ficcional, queda convertida en un símbolo poético que viene determinada por el espacio. El procedimiento de construcción simbólica desemboca en un constructo identitario que permanece vinculado a un sentimiento sobre una realidad concreta, en este caso la provincia geográfica. El proceso llevado a cabo en la construcción ficcional del espacio provinciano, en palabras de Rodríguez de la Flor, queda definido de la siguiente forma:

[...] el espacio de la experiencia es el mismo de la reconstrucción discursiva, y que ambos se producen en medio de una coalescencia total, en cuanto fundidos en un único itinerario libidinal. El polo de la representación se desvirtúa entonces, y su peso se traslada a la masa fenomenológica de la experiencia.<sup>397</sup>

---

<sup>397</sup> Rodríguez de la Flor: 95.



Aparentemente, la ciudad es un marco espacio-temporal referencial del que se nos dan a conocer unos elementos concretos que, precisamente, por su carácter nos permiten, como lectores, situarnos en el plano simbólico. La ciudad como tal no tiene un verdadero protagonismo, o al menos no tan marcado como Vetusta. Recordemos que Vetusta nos permitía incluso debatir sobre su función dentro de la novela como protagonista o antagonista de la trama. A pesar de no tener una función tan marcada, el espacio urbano provinciano de este periodo ejerce una influencia decisiva sobre sus habitantes. La ciudad está repleta de personajes anónimos que podemos clasificar en dos grupos:

1-. Integrados en grupos sociales (personajes colectivos) que se identifican con la imagen convencional de lo provinciano y están plenamente integrados en la ciudad.

2-. Individualizados o personajes insatisfechos con la vida provinciana que se rebelan ante su entorno.

Esta ciudad suele situarse en Castilla, lo que la hace asemejarse a la concepción regeneracionista. Es un espacio relativamente pequeño y sus habitantes no están acostumbrados a viajar y tampoco les interesa conocer nuevos horizontes. Se encuentra anclada en un glorioso pasado que les enorgullece, aunque les impida adecuarse a los nuevos tiempos. La actividad laboral es escasa, pero tampoco le interesa al narrador, puesto que este focaliza sobre la burguesía, obviando a la clase trabajadora y a la periferia, por lo que la imagen que se nos ofrece será la del centro. El ocio y el aburrimiento son las dos actividades o sentimientos de sus protagonistas. Como se puede observar, una caracterización muy semejante a la de Orbajosa o Vetusta.

Al igual que en la ciudad levítica, la catedral es el centro geográfico y metafórico de una urbe donde la iglesia ocupa un lugar destacado, tal y como queda de manifiesto en el análisis de *Entre visillos*. Por otro lado, está el casino, el punto de encuentro y de reunión entre las clases pudientes. Ambos lugares marcan una rutina que es ajena al paso del tiempo y donde tampoco hay cabida para las esperanzas, lo que produce melancolía y desesperanza en los personajes inadaptados a la rutina. Estos sueñan con la posibilidad de huir de un espacio donde no hay cabida para ellos, que los margina, caso de los personajes de *Entre visillos*, Tali, Julia o Pablo Klein.

Lo que buscan estos autores es recrear una ciudad identificable con muchas de la España del momento. Esta ciudad ficticia representa para los jóvenes la España que pretendían transformar, un país autárquico, aislado y estancando. Ríos Carratalá (b)

recoge una cita de Machado que, a pesar del anacronismo, resume perfectamente qué es o cómo ven estos jóvenes la España del momento a través del provincianismo:

La vida de las provincias es una copia descolorida de la vida madrileña; es esta misma vida, vista en uno de esos espejos de café provinciano, enturbiado por muchas generaciones de moscas. Con un estropajo y un poco de lejía... estamos en la Puerta del Sol.<sup>398</sup>

Un motivo repetitivo, ya lo veíamos en Orbajosa con Pepe Rey, suele ser el del viajero, el personaje que o bien regresa a la ciudad tras un tiempo fuera o simplemente recalca en ella por casualidad. Este motivo recurrente en el s.XIX se modifica ahora, pues el sujeto que llega de fuera no se encuentra directamente con la Naturaleza, como sucedía con Julián en *Los pazos de Ulloa*, sino con un pequeño núcleo urbano muy complejo. Suele ser un personaje solitario<sup>399</sup> cuya relación con la comunidad será conflictiva, ya que posee una mentalidad totalmente distinta y mucho más progresista que la de la propia ciudad. La relación se agrava porque la ciudad tiene una actitud cerrada frente a lo distinto o a las influencias extranjeras. El final que este personaje tiene puede ser de dos formas:

1-. El individuo termina adaptándose y sucumbe a la fuerza de la ciudad quedando un final abierto y agridulce. Sin embargo, la aparente derrota trae consigo una toma de conciencia de la realidad, como se puede ver en las “tragedias esperanzadas” de Buero-Vallejo o en *La sombra del ciprés es alargada*.

2-. El individuo termina marchándose para recuperar la paz y la felicidad perdidas en la provincia, caso de Pablo Klein en *Entre visillos*.

El narrador no va a mostrar la conmoción de la ciudad en bloque ante la presencia del forastero, como se puede observar en *Doña Perfecta*. De ahí que la ciudad provinciana en este momento se haya transformado en una entidad con una mayor complejidad, pues el narrador nos va a situar en un punto concreto de la misma, escogiendo personajes y ambientes significativos que sean capaces de dar una imagen completa de la ciudad. Nunca veremos la comunidad urbana en su totalidad. Como lectores debemos trabajar sobre aquello que se nos presenta y que resulta suficiente para que tengamos clara la imagen que de dicho espacio se nos está ofreciendo. Esta

---

<sup>398</sup> Ríos Carratalá (b): 14.

<sup>399</sup> Su soledad nunca es total, ni tampoco la actitud de la comunidad desde el comienzo. Tras un periodo de silencio, el viajero observa y, junto a su nuevo amigo, lleva al lector a observar, comenzando posteriormente el periodo de enfrentamiento, o por ideología o por amor, contra la ciudad provinciana.

selección narrativa tiene unos resultados que son reiterativos, hasta el punto de que podamos hablar de una tipología provinciana que incluso se lleva al cine y que va a actuar como defensa ante la presencia de un extraño.

Junto al forastero, suele aparecer un amigo que, a pesar de pertenecer a la comunidad, lo ayuda en el complejo proceso de adaptación que nunca llegará a ser tal. Siguiendo la *Morfología del cuento de Propp*, yo lo he decidido llamar “ayudante del forastero”, ya que cumple la misma función.<sup>400</sup> Normalmente, el ayudante puede ser una joven que vive apartada de la vulgaridad provinciana y de quien se termina enamorando el forastero, como por ejemplo, la compleja relación entre Elvira y Pablo Klein. También puede ser un amigo que le ayude a alcanzar sus objetivos o un joven que, a pesar de ser incapaz de ayudar al viajero, influya decisivamente en su carácter, lo que hace pensar en una posterior ruptura del ayudante con el ambiente provinciano, caso de Tali en *Entre visillos*.

La llegada, ya enunciada por Galdós a través de la estación de Villahorrenda, suele ser en tren, el mismo medio en el que se marcha. Esta escena la veremos en *Entre visillos*, constituyendo así una escena tópica, sobre todo en el caso del cine neorrealista. El tren antes de su llegada suele averiarse, avanzando el atraso de la ciudad y constituyendo una metáfora del progreso y de su dificultad para entrar en estos heroicos reductos. La estación además será el único contacto con las grandes ciudades y suele estar a las afueras. Acudir a ella era una forma de escapar fugazmente de la asfixia provinciana. El tren será el medio para escapar, ya que es el único transporte que logra cruzar los límites de la ciudad. La primera impresión que tendrá el forastero al bajarse es de extrañeza y melancolía. Debe sentir lo inhóspito del lugar, rasgo que va a definir el contacto con el pueblo. Lo importante es que el lector sienta que la ciudad va a rechazar desde el principio todo lo que venga de fuera y va a imposibilitar cualquier identificación de los habitantes con lo extraño. Esta sensación ya era palpable en Pepe Rey y la veremos nuevamente en Pablo Klein y en el pequeño Pedro a su llegada a Ávila.<sup>401</sup>

---

<sup>400</sup> No he encontrado bibliografía que estudie la comparación del amigo del forastero con el concepto de Propp en el espacio urbano.

<sup>401</sup> Numerosos personajes de distintas épocas han reaccionado de igual forma al llegar al núcleo provinciano, caso de Andrés Hurtado en *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja o del exiliado Antonio Medina al regresar a su pueblo en *Estos son tus hermanos* de Daniel Sueiro, por citar los más significativos. En el cine, esta llegada dramática se convertirá en motivo cómico de la mano de actores como Lina Morgan o Paco Martínez-Soria que representan el prototipo provinciano que llega a la capital y cuya ignorancia desemboca en continuos equívocos cómicos.

Este personaje suele ser un profesor, un periodista, un artista,... circunstancia que ayuda a justificar su actitud curiosa e inconformista. Es una persona culta y formada intelectualmente, a menudo en el extranjero, para que sea capaz de indagar sobre el origen de lo que observa en la ciudad. Es el instrumento del que se sirve el autor para que el lector lleve a cabo el mismo proceso de indagación relacionado con el atraso social de España. Un rasgo importante es que, a pesar de su procedencia del extranjero, no son personajes totalmente ajenos a la misma comunidad, sino que han tenido experiencias previas con ella y pueden hacernos comprender más fácilmente la realidad provinciana, caso de Pedro y de Pablo Klein, quienes han pasado su infancia en la ciudad provinciana y regresan a ella años después. En el caso de Pablo Klein, Martín Gaité se sirve de él para presentar, no solo las actitudes machistas del casino con respecto a la animadora y al resto de “chicas bien”, sino también el atrasado sistema educativo del Régimen basado en la memorización, la asistencia a clase y los exámenes, obviando el conocimiento que puedan adquirir las alumnas o su puesta en práctica en su día a día.

La novela suele desarrollarse durante el otoño y el invierno, porque de esta forma se potencia aún más la aridez de estos reductos que representan la España profunda. Los veranos son cortos e intensos y los inviernos largos y tediosos. En ellos, la ciudad se hunde en la rutina, lo que potencia aún más la atmósfera de tristeza. En *Entre visillos*, la novela comienza en verano, pero casi en su totalidad se desarrolla en invierno para resaltar aún más este matiz de melancolía que percibía el forastero y que choca con la alegría estival. Esta alegría suele venir asociada con una fiesta o con algún acontecimiento extraordinario, interpretado como una fuga o abstracción momentánea del ambiente abrumador, por ejemplo, las fiestas patronales de *Entre visillos* o el mercado que trae las predicciones y los cuentos de La Bruna en *La sombra del ciprés es alargada*.

Un espacio que será referencia prototípica de la ciudad provinciana y que ya se recogía en *La Regenta*, es el casino,<sup>402</sup> entendido como un lugar de encuentro de las clases pudientes de la sociedad, es decir, el espacio en el que se establecen las relaciones sociales. Normalmente, el casino suele ser un lugar masculino, como vemos en la obra de Clarín, sin embargo, en *Entre visillos* aparecen mujeres. Esto se debe a que son las fiestas locales y hay un baile especial o porque son invitadas a alguna

---

<sup>402</sup> Cumple la misma función que la taberna en la novela picaresca. No he encontrado bibliografía donde se compare la evolución de ambos.

fiesta. De todas formas, su presencia es pasiva y muy limitada. Ellas deben situarse en el salón de té y esperar a ser reclamadas como compañeras de baile, por lo que el aburrimiento<sup>403</sup> será otra de las constantes en este espacio tan emblemático de la ciudad.

Junto al casino, el otro lugar emblemático de la ciudad es la catedral y el monótono sonido de las campanas. Esta será el omnipresente eje urbano que domina e intimida a los habitantes, presentándose ante ellos como una enorme mole de piedra. De hecho, en *Entre visillos*, el reloj de la catedral es visto como el enorme ojo que todo lo ve y que controla todas y cada una de las acciones de los habitantes de la misma forma que don Fermín de Pas en el primer capítulo de *La Regenta* nos ofrece su visión de Vetusta a través de su catalejo desde lo alto de la catedral.

El ocio en la ciudad está relacionado con ambos espacios y se resume en la misa de los domingos, el cine, los paseos y las fiestas del casino. Normalmente, los hombres suelen acabar en el bar del casino o en cualquier otro y una vez que están borrachos en el burdel. Cuando la fiesta termina, regresan a su casa dando tumbos o inician alguna pelea, cumpliéndose así el ritual de los sábados que finaliza con la misa del domingo y el paseo. El alcohol es uno de los pocos entretenimientos o evasiones de la monotonía provinciana, como se verá perfilado en *Entre visillos* y tratado más explícitamente en *Las estaciones provinciales*.

Tras la parada en el bar y debido a la ausencia de personajes femeninos, es lógico que terminen la fiesta en el burdel en busca de compañía femenina. Los prostíbulos suelen estar situados en los barrios del centro histórico, en los barrios viejos y cercanías de la catedral. Recordemos, a este respecto, el movimiento de las clases pudientes hacia las afueras para alejarse del centro histórico donde comenzaron por asentarse las clases trabajadoras por su proximidad a las fábricas y la creación de los nuevos barrios y ensanches, ya incluidos en la Vetusta clariniana. Retomando la fiesta de los sábados provincianos, hay que tener en cuenta que cualquier contacto sexual fuera del burdel era prácticamente imposible, tal y como explicará Ángel, uno de los personajes de la novela de Martín Gaité, puesto que por un lado están las

---

<sup>403</sup> Desde *La Regenta*, la descripción de los espacios dedicados a la cultura (casino y teatro) se convierten en el símbolo de la degradación cultural que lleva a la ignorancia, como aparece en el significativo monólogo final de don Marcelino en *La señorita de Trevélez* y que será otra de las características que se resaltarán en este periodo. Esta ignorancia es fruto de la rutina, de la falta de perspectivas y del anquilosamiento.

mujeres decentes y ejemplares, “las perfectas casadas” o “chicas bien”, y por otro, el resto de mujeres con las que pasar el rato y terminar la fiesta.

La propia moralidad de la ciudad permite estas prácticas y las considera necesarias para que los hombres satisfagan sus instintos y puedan continuar con su ejemplar comportamiento cristalizado en el domingo. Este día acudirán a misa y, tras la ceremonia, saldrán de paseo con sus novias o esposas junto a la catedral o por el paseo, otro de los lugares característicos de la ciudad en el que se establecen relaciones sentimentales.<sup>404</sup> Todo este ritual repetitivo forma parte de la cotidianidad, de la lógica de una ciudad que continúa regida por la misma hipocresía que denunciaba Clarín. Esta es la realidad que se esconde bajo la aparente armonía y el orden moral con el que se presenta el espacio provinciano. Cuando esta falsa apariencia se rompe, se genera una violenta respuesta por parte de quienes se ven descubiertos, caso de Marcos Parra en *Las estaciones provinciales*.

La tarde del domingo viene asociada con la melancolía, la tristeza, el aburrimiento, la rutina y el hastío que se contraponen a la alegría y la fiesta del sábado. Esta lógica responde, tal y como sostiene Ríos Carratalá, a la enorme influencia que ejerce la iglesia sobre la comunidad: “Tras el pecado sabatino viene la expiación dominical. En una sociedad tan marcada por lo religioso, es lógico que el fin de semana tenga esa secuencia correspondiendo al domingo la expiación de lo realizado en las noches del sábado” (Ríos Carratalá (b): 114-115).

Después de la misa, las familias dan un pequeño paseo y los jóvenes se citan para la tarde, toman el aperitivo o compran dulces como veremos en *Entre visillos*. Estas escenas desaparecerán en los años 60 con la aparición del Seat 600. De ahí que la ciudad provinciana comience a perder peso como entidad narrativa. Ahora las familias de clase media van a salir de excursión al campo, dejando la ciudad vacía durante el domingo, tal y como se recoge en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes. Tras el paseo y la alegría posterior a la misa, los habitantes acuden a sus casas para comer,

---

<sup>404</sup> En este sentido tampoco encontré ningún trabajo sobre el paseo entendido como un espacio de sociabilidad y donde comenzar las relaciones amorosas dentro del canon establecido por la ciudad. Únicamente se menciona en *Usos amorosos de la posguerra* de Carmen Martín Gaité. Se dice que las parejas deben pasear en círculo, las mujeres en el sentido de las agujas del reloj y los hombres al contrario. Como el paseo no es muy grande y es un recinto cerrado se encontrarán al pasar varias veces y podrán cruzarse miradas o sonrisas hasta que el hombre muestre su interés por la mujer. En este momento comenzarán a pasear en solitario y si esta situación se repite hasta en dos ocasiones a ojos de la ciudad el noviazgo habrá comenzado y será necesario formalizarlo. En *Calle Mayor*, también se menciona la circunstancia de que la solterona pasea y pasea sin que nadie se fije en ella hasta que llegue el momento en el que pasee solitaria y deba abandonar este espacio que ya no le corresponde, pues se ha convertido en la solterona.

vaciando las calles de la ciudad y dando comienzo la triste y melancólica tarde de domingo que anuncia el comienzo de la rutina semanal.

Todas las actividades citadas anteriormente, retratan el mundo pequeño burgués de los años 50. Este será el centro de la trama y a través de él se recreará la vida provinciana, tal y como sucedía en la ciudad levítica y en la muerta. Esta elección es precisamente la que le otorga peculiaridad a este espacio narrativo, ya que a través de ella se refuerza el clasismo imperante en la España que va desde la Restauración hasta la década de los 60. Obviamente, tanto novelistas como cineastas conocían la existencia de la periferia obrera, en formación durante el desarrollismo franquista de los 60. Tanto en *Entre visillos* como en *Calle Mayor*, por citar dos de las representaciones más emblemáticas de este tópico, se mencionan las zonas obreras, pero se las trata como si fuese “la otra ciudad” que no debe ser visitada y con la que apenas se debe tener contacto, como se verá en el paseo de Tali y Julia por el Barrio Chino.

Las “chicas bien”, tal y como sostiene la tía de Tali, deben acudir a ciertos lugares, como el paseo, a buscar “un buen partido”, pues esa es su función en la comunidad: casarse y tener hijos. El paseo, como ya enunciara Clarín con el Espolón, es la zona reservada para las clases sociales privilegiadas, las afueras es la zona de la clase humilde, fundamentalmente de la clase trabajadora y, en este contexto, será el espacio donde puedan verse con cierta libertad los noviazgos prohibidos por convencionalismos sociales, caso de Julia. El paseo y el baile como espacios de relación social donde buscar un buen noviazgo y matrimonio son otros de los componentes esenciales interiorizados en la moral de la clasista ciudad provinciana y que, como lectores, debemos asimilar para poder introducirnos en su mundo independientemente del punto de vista que adopte el narrador: el del forastero o el de la ciudad.

Tras el paseo o el baile comienza el ritual del noviazgo que también debe seguir unas pautas muy marcadas por la ciudad. No hay opción a la improvisación o a la sorpresa, todo está debidamente pautado y ordenado. Si la pareja se dejaba ver un par de veces juntos, la ciudad entendía que eran novios, pero no podían entrar en ningún café o ir solos al cine antes de que las familias formalizasen la relación. La mujer nunca debía tomar la iniciativa ni ocupar los espacios masculinos, tal y como aparece en la novela de Martín Gaité, donde las mujeres comienzan a romper algunas barreras a este respecto, como Elvira que al principio rehúye la opción de formalizar cualquier

relación o Marisol que invade, rompiendo las normas, el espacio de exclusividad masculina del casino para ir en busca de Manolo Torre, tomando ella la iniciativa.

Como también veremos en *Entre visillos*, el cine es el espacio idóneo para que los novios puedan intimar gracias a la oscuridad. Obviamente, se ejercía sobre las jóvenes una fuerte presión moral para evitar que fuesen solas con sus novios, pero en esta ocasión se hacía caso omiso a las advertencias. La reacción posterior es la que veremos en Julia, quien acude a confesarse tras ir al cine y el párroco le define el cine como “ese dulce veneno” que va corrompiendo a todas las muchachas. En este contexto, lo importante es entender el cine como un espacio de evasión que permite a los jóvenes escapar de la presión de las miradas de una sociedad que se esconde tras los visillos de las ventanas. Junto con el cine, las parejas solían salir hacia los barrios periféricos buscando la intimidad que la ciudad les quitaba. Así, los autores nos ofrecen breves escenas que nos permiten conocer la periferia provinciana. Estos espacios, representados por la naturaleza en la ciudad levítica y por un río, algunos árboles y descampados en este momento, representan la libertad y la liberación momentánea de la mujer en cuanto a las relaciones amorosas se refiere.

Por último, tanto el orden narrativo de la trama como su desenlace son características que ayudan a prefijar la ciudad provinciana como un tópico literario. En primer lugar, se nos ofrece una descripción minuciosa de la ciudad. El lector debe conocerla y adentrarse en ella para que surja el conflicto, la misma estructura que esquematizó Galdós en *Doña Perfecta*, desarrolló Clarín en *La Regenta* y llevó a cabo y asentó Carmen Martín Gaité en *Entre visillos*. De esta forma, como lectores comprendemos y justificamos el conflicto al que deben enfrentarse Pepe Rey, Ana Ozores, Pablo Klein, Elvira, Julia, Tali,... Lo que los autores pretenden mostrar es que los conflictos individuales de los personajes son, en gran medida, el resultado del espacio en el que se desarrollan, es decir, la ciudad provinciana.

El desenlace suele ser la huida de la ciudad, cerrando no solo la trama, sino también un capítulo de sus vidas en busca de un nuevo horizonte. El marco en el que se suceden estos abandonos provincianos se repite: la estación de tren, el mismo espacio en el que se produjo la llegada del desconocido que venía a romper el orden provinciano, ya que es el único lugar que permite el enlace de la ciudad con el exterior. La huida suele interpretarse como una metáfora de la búsqueda de una nueva vida con mayor libertad. Los personajes están hartos de soportar el ambiente opresivo y asfixiante de la ciudad provinciana. El motivo metafórico no siempre es claro, a veces



el personaje huye de un ambiente opresivo pero sin perspectivas de futuro o al menos de un futuro con mayor libertad, caso de Antonio Medina de *Estos son tus hermanos* de Daniel Sueiro.

### **13.5. LA SOMBRA DEL CIPRÉS ES ALARGADA COMO NOVELA DE TRANSICIÓN. DE LA POETICIDAD DE LA CIUDAD MUERTA A LA CRÍTICA SOCIAL DE ENTRE VISILLOS**

En *La sombra del ciprés es alargada*, el espacio tiene un valor compositivo y simbólico que se relaciona con un modo de ser y de pensar que se basa en la teoría del desasimiento. De ahí que el narrador se detenga, aunque no muy extensamente, en Ávila, pero mencione brevemente Providencia, Barcelona, Santander y Bilbao. El objetivo de describir con más detenimiento Ávila es su utilización para forjar el carácter de Pedro.<sup>405</sup> Ávila es una ciudad fría y cerrada por sus murallas,<sup>406</sup> su elemento más destacado, al igual que la psicología de Pedro. La identificación Ávila-Pedro es plena, hasta el punto de que es el propio Pedro quien comenta esta identificación, llegando a modificarse la apariencia de Ávila dependiendo del estado anímico del protagonista. Así, se nos presenta una ciudad más alegre en las estaciones de primavera y verano y recupera la imagen inicial durante el frío y duro invierno:

Yo nací en Ávila, la vieja ciudad de las murallas, y creo que el silencio y el recogimiento casi místico de esta ciudad se me metieron en el alma nada más nacer. No dudo de que, aparte otras varias circunstancias, fue el clima pausado y retraído de esta ciudad el que determinó, en gran parte, la formación de mi carácter.<sup>407</sup>

Incluso la doble partición de la novela también está relacionada con el espacio urbano. La primera parte se centra fundamentalmente en Ávila y recoge la formación del carácter y de la personalidad de Pedro, tal y como alude en el fragmento citado anteriormente. En la segunda parte, destaca la presencia de Providencia y del resto de

---

<sup>405</sup> Véase Pauk, Edgar; “La formación del hombre (1947-1949)”, *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor (1947-1974)*, Madrid, Gredos, 1975, pp.29-38.

<sup>406</sup> Rodríguez de la Flor conecta la imagen de la muralla con el sentimiento unamuniano del “confinamiento corporal”, definiendo la ciudad como un “cuerpo de piedra” (Rodríguez de la Flor: 118-119), la misma representación metafórica que adquiere en la novela de Delibes en relación con su protagonista.

<sup>407</sup> Delibes (d): 13

ciudades (Barcelona, Santander y Bilbao) por las que se mueve Pedro y en las que confronta su carácter con los nuevos horizontes descubiertos, para terminar regresando a Ávila. Esto nos permite hablar de un valor simbólico que retoma la dicotomía que veíamos en época clásica: abierto/cerrado.

Se puede hablar de dos espacios contrapuestos que no pueden fusionarse en ningún momento, pero que están condenados a complementarse, como se refleja al final de la novela con la nueva forma de enfrentarse a la vida de Pedro. El universo cerrado viene dado por Ávila y por la casa de don Mateo Lesmes, el marco idóneo para presentar la psicología en formación del personaje. El espacio abierto del segundo libro está representado por el mar y por la ciudad de Providencia y la naturaleza con la que entra en contacto durante su recuperación en Santander. Estos espacios enmarcan mejor la psicología del personaje que ansía salir de su aislamiento, atravesar la muralla que ha forjado Ávila en su carácter y convivir con los demás, cuestión que aparentemente deja en suspenso el narrador en el final abierto.<sup>408</sup>

Tal y como recoge Postman, la característica más importante de la ciudad es la muralla.<sup>409</sup> Ya desde la Antigüedad, los muros son la parte más importante del espacio urbano. Dentro de ellos está la ciudad, por tanto, lo conocido, lo cerrado, lo ordenado y lo protegido, mientras que fuera se encuentra lo desconocido, lo abierto, lo ilimitado y, por tanto, el caos y el peligro.<sup>410</sup> De ahí que ya los griegos, e incluso en la Edad Media, realizasen rituales para consagrar los muros y evitar la entrada de peligros, de espíritus malignos y de la muerte. Este universo será en el que se establezca y se conforme el estado anímico de Pedro: cerrado, hermético y retraído.

Las piedras que conforman la muralla son símbolos de la religión y significan lo superior al hombre, lo sagrado, por lo que este significado de la muralla refuerza aún más la imagen que se nos ofrece de la ciudad: Ávila es una ciudad sagrada amurallada. Además es eterna y tanto la muralla como los seres del capitel en los que tanto se fija

---

<sup>408</sup> Alcalá: 359.

<sup>409</sup> Esta es una de las diferencias con respecto a la ciudad muerta y a la ciudad levítica que me hacen pensar en este texto de Delibes como una novela de transición con respecto a la imagen prototípica que ofrecerá Martín Gaité en *Entre visillos* y que se reproducirá durante toda la mitad del s.XX. Si en las ciudades levíticas y muertas lo más destacado era la catedral (también la encontraremos en *Entre visillos*), presentada como una mole de piedra que controla todo el ámbito urbano, en este caso, destaca la muralla por encima de ella. La muralla trae implícita la imagen de cerrazón y aislamiento, precisamente la idea que los escritores contemporáneos van a destacar de la ciudad provinciana.

<sup>410</sup> Resulta interesante a este respecto mencionar el hecho de que la fábrica de harinas se encuentra fuera de la muralla. La fábrica simboliza el progreso y la modernidad, ausentes en la ciudad. La fábrica se relaciona con el ruido y lo desconocido, extendiéndose esta caracterización a lo moderno, mientras que dentro de la muralla destacan la quietud y el silencio.

Pedro son un testigo de la historia, de la Reconquista, creándose así la imagen característica que ya nos enunciaban Clarín y Galdós: la “heroica ciudad”. El protagonista logra superar las murallas y salir de ellas para hacerse marino mercante, sin embargo, tras el fallecimiento de su esposa Jane, regresará a ellas en busca de paz.

Para Pedro, Ávila es el recinto sagrado y el centro de todo, por lo que, además, forma parte inherente de su ser. Aquí empieza y aquí termina su historia. Postman incluso identifica otros elementos narrativos a los que alude Pedro como una extensión de la propia ciudad que se convierten en el eje central de su vida, en el centro de su universo. Por ejemplo, la pecera, la sensación ante la muerte de Alfredo de que todo va a terminar en un ataúd, la corbeta,... que traen implícito el significado de cerrazón. A través de ellos, Pedro asocia el mundo con límites muy cerrados y delimitados por comparación con Ávila, su referente. En palabras de Postman:

Pedro ha creado una muralla alrededor de sí, para protegerse de sí mismo, y de este modo construye un centro sacro dentro de su propio ser. Para Pedro, la “soledad” no es solo el espíritu malo, sino lo profano de su vida. El indicio que nos da para mostrar la construcción de la muralla viene cuando dice “me invadió”. Solamente una invasión física o, como en este caso, espiritual, podría atravesar su falsa muralla demostrándonos que no tiene poder y que no es eterna.<sup>411</sup>

A pesar de la importancia que el espacio adquiere en el carácter del protagonista, las descripciones tienden a la escasez de datos y a la brevedad. El narrador no se detiene a describir pormenorizadamente los espacios, como sí ocurría en las novelas objeto de análisis de los capítulos anteriores, véase por ejemplo *La Regenta*, donde Clarín dedica cinco capítulos del primer tomo a describir pormenorizadamente la ciudad de Vetusta y sus habitantes. En este caso, únicamente se limita a mencionarlos para que el lector pueda hacerse una composición de la vida dentro de las murallas. El narrador no busca, como en el caso de *La Regenta*, una reconstrucción del espacio urbano, sino presentarlo como una prolongación del estado anímico de Pedro. Ávila ayuda al lector a comprender el complejo carácter del protagonista. De hecho, los espacios interiores apenas aparecen descritos. El narrador únicamente ofrece los rasgos necesarios para que el lector componga unas coordenadas espaciales marcadas por el frío, la cerrazón y el desasimiento. Así de la casa de don

---

<sup>411</sup> Postman: 162.

Mateo, por ejemplo, solo se nos dice que la fachada es deprimente y la habitación asignada a Pedro fría, destartalada y rodeada de un ambiente de tristeza.

La extensión de las descripciones espaciales, tal y como Warren y Wellek sostienen, funcionan como “expresiones metafóricas o metonímicas de los personajes” (En Rey: 26). En este caso, Ávila funciona con respecto a Pedro de la misma forma, quien tiende a superponer sus sentimientos sobre la realidad que pretende describir, tal y como se puede ver en este fragmento referente a la primavera en la ciudad:

Ávila renacía bajo la cálida caricia de mayo; sus torres, apuntadas de sol, modificaban por completo el aspecto general de la ciudad. (Diríase que se trataba de un muerto resucitado, dispuesto a vivir la nueva vida en la integridad que absurdamente había desperdiciado antes). Las piedras amarillentas de sus vetustos edificios parecían reaccionar alegremente al contacto de la brisa templada que a oleadas descendía de la Sierra. La gente abandonaba sus conchas y se apiñaba bajo el sol, avariciosa de sus rayos, ansiosa de captar su cálido resuello en toda su intensidad, a conciencia de que más tarde habría de faltarle y añoraría estos días transparentes en que la ciudad se ofrecía desnuda, despojada de su manto de nieve.<sup>412</sup>

Precisamente, “su manto de nieve” es una de las principales características de la ciudad, relacionada con el frío extremo. Si el frío de la ciudad se relaciona con el carácter del protagonista, la estampa nevada de la misma que se ofrece con la visión desde Cuatro Postes ha de relacionarse con el simbolismo que es inherente al color blanco: la pureza. Esta imagen no solo potencia la visión de una Ávila renacentista, sino también la de un reducto immaculado que permanece intacto al devenir histórico, tal y como pone de manifiesto Pedro tras su excursión nocturna con Alfredo:

Apenas me atrevía a darme la vuelta y tender la vista sobre la ciudad nevada. Cuando lo hice, un sentimiento amplio, inconcreto, me resbaló por la espalda. La ciudad, ebria de luna, era un bello producto de contrastes. Brotaba la tierra dibujada en claroscuros ofensivos. Era un espectáculo fosforescente y pálido, con algo de endeble, de exinanido y de nostálgico. La torre de la catedral sobresalía al fondo como un capitán de un ejército de piedra. En su derredor las moles, en blanco y negro, de la torre de Velasco, del torreón de los Guzmanes, del Mosén Rubí... Ávila emergía de la nieve mística y escandalosamente blanca, como una monja o una niña vestida de primera

---

<sup>412</sup> Delibes (d): 57.

comuni3n. Tenía un sello antiguo, hermético, de maciza solidez patriarcal. La villa, centrada en plena y opulenta civilizaci3n, era como una armadura detonando en una reuni3n de fraques. Imaginé que no otra, en todo el mundo, podía ser la cuna de Santa Teresa. Porque su espíritu impregnaba, una por una, cada una de sus piedras y sus torres. Había en las nevadas almenas algo de una espectacular geometría ornada; algo diferente a todo, algo así como un alma alejada del pecado. Entonces pensé que la tierra es bella por sí, que solo la manchan los hombres con sus protestas, sus carnalidades y sus pasiones.<sup>413</sup>

Como se puede observar en esta panorámica de Ávila, sobresale la parte histórica. La muralla asume el primer plano y subordina las nuevas construcciones, es decir, la Ávila histórica subordina a la nueva. En la década de los 40, momento en el que se sitúa el protagonista para narrar su vida hasta la actualidad, la ciudad se ha quedado aislada de la modernidad porque no ha sido capaz de crear nada que sustituyese su pasado y la situase en el presente. De hecho, cuando Pedro regresa después de años de ausencia, la imagen que tiene de la ciudad es prácticamente la misma que tenía a principios de siglo cuando comienza la narraci3n:

Alguien había absorbido a aquella placita rectangular, de tan viejo sabor, gran parte de sus esencias tradicionales. [...] El hombre había pasado por allí con su piqueta demoledora. Había, por lo visto, que buscar una rima con la voz “civilizaci3n” para versificar aquella placita recoleta, y no se encontró otra mejor que la de “destrucci3n”. [...] Pero no se fijaron en que, para matar del todo la prestancia arcaica de aquel pedazo de mundo, hubiera sido preciso arrasarlo, [...] demolerlo íntegro [...] todavía respiraba la Historia en aquel apacible rinc3n. Respiraba a pesar de los golpes de muerte que le habían asestado, por encima del deseo de la absorbente civilizaci3n. El hombre no podía con la Historia, ni en su misma significaci3n, ni en su parpadeo intangible por encima de las cosas.<sup>414</sup>

La cerraz3n y el anquilosamiento de Ávila en el pasado llevan a que la religi3n también adquiriera cierta importancia a la hora de interpretar la teoría del desasimiento que don Mateo Lesmes le inculca a Pedro. Esto lleva a que Bayo (b) interprete el final

---

<sup>413</sup> Delibes (d): 116. La poética imagen que elabora de Delibes de la ciudad en este fragmento se relaciona con la caracterizaci3n de Cansinos Assens recogida en el capítulo referente a la ciudad muerta. Sin embargo, Ávila en este caso no debe considerarse como una ciudad muerta precisamente porque no hay una conexi3n entre el alma del protagonista y la ciudad, sino que la ciudad es una extensi3n de la psicología de Pedro que sirve para reforzar su carácter. Además, el tiempo no está estancado, característica inherente a la ciudad muerta, fluye lentamente como se recoge en las páginas 156 y 157.

<sup>414</sup> Delibes (d): 262.

de la novela como una lección ascética que la ciudad da al protagonista. Ávila representa, a este respecto, el desengaño de la vida en la propia vida, es decir, el desasimiento. Las ideas de Lesmes no son más que ejercicios dirigidos a los burgueses que pretenden absorber toda la felicidad posible y que sufrirán más cuando tengan que perderla.

La solidez con la que se presenta la ciudad a través de la muralla, sus construcciones (la catedral) y sus habitantes (doña Gregoria, Lesmes, Leonor,...) significa la renuncia en su máxima expresión del mundo terrenal. Precisamente en el desasimiento se encuentra el secreto de la felicidad. La cuestión es que el hombre nunca se desase lo suficiente. Se trata de una actitud de defensa ante la vida, la misma que intenta practicar Pedro para alejarse del sufrimiento y que le lleva al casi total aislamiento hasta que conoce a Jane. La muerte de la misma le conducirá a un replanteamiento de la propia filosofía.

Al comienzo de la novela y mediante la descripción de la ciudad destacando su condición de recinto amurallado, Pedro marca su manera de ser y a través de las descripciones urbanas ayuda al lector a entender su universo cerrado y restrictivo. Quiere huir constantemente de él, entendiendo que es la ciudad quien lo asfixia y la culpable de todos sus males. Solo al final logra comprender que no es así, que no hay seres ni ambientes malos. El hombre es víctima de su propia circunstancia. De ahí que lleguemos a hablar de una resurrección de la filosofía de Pedro que ahora ha encontrado el sentido de la vida y la paz tras unir simbólicamente con la alianza a Alfredo y a Jane, las dos personas más influyentes de su vida. Pedro ha recuperado el equilibrio entre el miedo, representado por Alfredo, y la esperanza, representada por Jane, es decir, la vida y la muerte.

A pesar de que Ávila representa el mundo cerrado y Jane, procedente de Providencia, el aperturismo, en el último capítulo, Pedro conecta directamente la ciudad con su esposa muerta, recordando en cierta forma, la misma conexión de Hugues Viane con su esposa muerta a través de Brujas.<sup>415</sup> En este caso, Delibes reproduce el tópico de la ciudad muerta, al conectar directamente el alma de Jane con la ciudad, partiendo de la base de que ambas están muertas y vivas a la vez, puesto que Jane continúa viva en el recuerdo de Pedro: “No sé cómo encadené a Jane a mis pensamientos. Y otra vez torné a adivinar una vaga relación entre su ser y la naturaleza

---

<sup>415</sup> Precisamente la joven con la que Hugues entabla una relación y que se muestra como una doble de su esposa también se llama Jane.

circundante; una mutua, confortable influencia que ensartaba en una misma fibra todo el nostálgico mundo de mis recuerdos”, (Delibes (d): 346).

El espacio, tal y como el propio Pedro afirma, no es el culpable absoluto de su desdicha, por tanto, no ejerce sobre el personaje una enorme influencia como veíamos en la novela naturalista, caso de Emilia Pardo Bazán y las novelas de los pazos, pero sí ayuda a conformar el carácter y la evolución psicológica del protagonista. La ciudad de Ávila tiene cierto valor determinista, pero no de una forma implacable. En este sentido, *La sombra del ciprés es alargada*, como apuntaba anteriormente, supone una transición hacia la imagen provinciana que veremos en *Entre visillos*, pues la conexión alma-ciudad se diluye, solo se recupera en parte tras la muerte de Jane y se vuelve a la concepción levítica con ciertos tintes deterministas.

## CAPÍTULO 14: *ENTRE VISILLOS*. DE LA POETICIDAD DE LA CIUDAD MUERTA AL REALISMO SOCIAL PROVINCIANO

### 14.1. *ENTRE VISILLOS* DE CARMEN MARTÍN GAITE, LA REPRESENTACIÓN PROTOTÍPICA DE LA CIUDAD PROVINCIANA DE LA POSGUERRA

[...] ahí tienen ustedes mi primera novela *Entre visillos*, donde es la ciudad misma y sus convenciones las que, al convertirse en cárcel para Natalia y Elvira, alimentan en ellas sus sueños de vivir una vida diferente. El libro en una primera redacción se titula precisamente “Cárcel de visillos”, pero luego me pareció demasiado explícito.

De todas maneras *Entre visillos* proporciona también un ejemplo del segundo caso reseñado antes: la ciudad no como residencia habitual sino como un lugar al que se llega de visita. El profesor de alemán Pablo Klein va a suponer, con su mirada no implicada en lo que ve, un punto de contraste sin cuya aportación no se desencadenarían muchos de los conflictos de la trama. Y para resaltarlo, la novela empieza con la llegada de este extranjero a la ciudad, cuya presencia desazona y parece misteriosa.<sup>416</sup>

La trama de la obra, tal y como expresa la propia Martín Gaité, se resume en la monotonía de la vida diaria y el hastío que sienten los personajes ante la imposibilidad de cambiar su vida. La mayor parte de los habitantes, salvo Tali, llevan una vida aburrida y convencional. El ambiente provinciano se caracteriza por ser asfixiante y conservador, acentuándose la vida sin salida y la falta de perspectiva de unos personajes atrapados en la monotonía provinciana, por lo que el espacio, es decir la ciudad, es uno de los protagonistas de la obra. Ninguno de ellos escapa de sus límites y a penas se va a mencionar la periferia, salvo el paseo de Julia y Miguel o el de Julia y Tali por el barrio Chino. Ambos pasajes son rápidos y no se incide sobre el espacio que los rodea.<sup>417</sup>

El espacio sirve para reflejar la realidad social de una ciudad de provincias, de la que no se dice su nombre. Tampoco importa, pues se pretende reflejar una realidad

---

<sup>416</sup> Martín Gaité (c): 400.

<sup>417</sup> A este respecto, cabe destacar el análisis que hace de la novela *Biruté Ciplijauskaité*, donde afirma que Carmen Martín Gaité reacciona contra la imagen provinciana en relación con la novela rosa precisamente al remarcar los aspectos negativos de la vida provinciana. De hecho, el cierre de la novela no es un matrimonio feliz, ni siquiera el de Julia. Véase Ciplijauskaité, *Biruté; Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000.



extensible a cualquier espacio urbano, concretamente de la clase burguesa, y se sitúa en la década de los 50, momento de su publicación. Aunque no se dan fechas precisas, sí se recogen datos que ayudan al lector a situarse en la España franquista de los 50, como las alusiones al NO-DO o el estreno de *Marcelino pan y vino* que tuvo lugar en 1954.

## **14.2. LA CIUDAD: EL ESPACIO NARRATIVO Y EL AMBIENTE PROVINCIANO**

Una de las características que mejor reflejan el espacio provinciano, también apreciable en la ciudad muerta, es el visillo, objeto al que alude el título. Supone la reclusión en los espacios domésticos, convirtiéndose en la tenue frontera que separa el interior del exterior. La propia acción de correr el visillo y observar la calle hace que, no solo se configure el universo espacial del relato (recogimiento, supremacía de los espacios interiores,...) sino también la protección o reclusión doméstica que sufren las mujeres cuyo destino ya está prefijado: el matrimonio y el hogar.

Junto al visillo se encuentra otro de los objetos más importantes de la obra: la ventana.<sup>418</sup> Martín Gaité le atribuye el papel de puente o de enlace entre el interior y el exterior. La visión que los personajes tienen del exterior potencia aún más la idea de encierro y de vida interior que prevalece en la novela, una “vida estancada y caliente que se cocía en los interiores” (Martín Gaité (b): 219). Desde la calle únicamente entran aire fresco y luz a los espacios interiores que se muestran como oscuros, calurosos y con una atmósfera pesada y asfixiante. El espacio<sup>419</sup> exterior únicamente invade el interior cuando las ventanas están entreabiertas y los visillos dejan pasar la luz. De ahí que se establezca el siguiente binomio: interior = oscuridad y orden frente a exterior = luz y desorden.

La ventana actúa como una apertura al mundo. Suele estar cubierta por la parte interior por los visillos para que únicamente entre del exterior la luz necesaria. Precisamente, los personajes femeninos principales (Tali y Elvira) necesitan abrir los visillos y tomar contacto con el exterior. Tanto la ventana cubierta con los visillos como la acción de correrlos va a ser uno de los signos más característicos de la ciudad

---

<sup>418</sup> Véase Martinell Gifre, Emma; *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.

<sup>419</sup> Cf. Paleologos, Konstantinos; “El espacio novelesco en *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité y *La salamandra* de Alkiadis Yanópulos”, *Erytheia*, 29 (2008), pp.203-216.

provinciana, ya que tras ellos se esconde la figura de, en palabras de Martín Gaité, “la mujer ventanera” que fisga sin interrumpir su labor o conversación para saber qué ocurre fuera. Permite mirar al exterior sin tomar contacto con él y sin ser vista. Esta circunstancia aparecía ya en la leyenda becqueriana *Tres fechas* y en la novela de Rodenbach que inaugura el tópico de la ciudad muerta:

La ventana condiciona un tipo de mirada: mirar sin ser visto. Consiste en mirar lo de fuera desde un reducto interior, perspectiva determinada en última instancia, por esa condición ventanera tan arraigada en la mujer española que los hombres no suelen tener. Me atrevo a decir, apoyándome no solo en mi propia experiencia, sino en el análisis de muchos textos femeninos, que la vocación de escritura, como deseo de liberación y expresión de desahogo, ha germinado muchas veces a través del marco de una ventana. La ventana es el punto de enfoque, pero también el punto de partida.<sup>420</sup>

La visión de la calle desde la ventana implica una huida para la mujer, una tentación de romper con la barrera que le impide ser libre. En el exterior se encuentra la vida, el bullicio del que no puede participar la mujer, relegada a vivir entre visillos y a ser una mera observadora. La calle supone una invitación a la aventura, a lo desconocido. El ruido, los transeúntes, el movimiento provocan en la mujer sensaciones positivas, caso de Elvira, o negativas, caso de Mercedes que al quedarse encerrada en el balcón del Gran Hotel siente pánico a que alguien pueda verla acompañada de un hombre en un espacio que no es el que le corresponde. De ahí la angustia, la ansiedad y la necesidad de entrar al interior del apartamento de Yoni, es decir, “the window marks the boundary between the interior realm of sexual, social and psychological repression and the exterior sphere of freedom empowerment, and psychological repression and the exterior sphere of freedom, empowerment, and pleasure” (Bellver: 39-40).

El balcón sirve también como escape al exterior, igual que la ventana, pero, además, potencia el luto, un tema que aparece con fuerza en la novela de la mano del personaje de Elvira. El luto significaba permanecer cerrado y evitar tomar contacto con la vida exterior y trae consigo el retraimiento hacia el interior de la casa, espacio que debe permanecer cerrado a cal y canto y cuya atmósfera va a ser sofocante y asfixiante. No puede entrar ni siquiera la luz. Los balcones y las persianas debían permanecer

---

<sup>420</sup> Martín Gaité (b) 51-52.

cerrados completamente. El movimiento o la búsqueda del espacio exterior llevado a cabo por Elvira se realiza con la finalidad de evitar la asfixia y el ahogo que le provoca su casa, pero sobre todo de huir durante unos minutos de la presión social que la ciudad ejerce sobre ella:

Elvira se fue al despacho de su padre. Anduvo un rato mirando los lomos de los libros a la luz roja de la lámpara. Olía a cerrado. A la madre le gustaba que estuvieran los balcones cerrados, que se notara al entrar de la calle aquel aire sofocante y artificial. “Es una casa de luto” – había dicho. Elvira se asomó al balcón y respiró con fuerza.<sup>421</sup>

No solo el personaje de Elvira está sometido o condicionado a la ciudad, sino que también lo están el resto de personajes que conforman el universo provinciano, fundamentalmente las mujeres. Las estratificaciones o clasificaciones de género nos ayudarán a entender qué espacios y por qué son de predominancia masculina (el bar, la calle y el lugar de trabajo) y cuáles son los lugares en los que queda confinada la mujer (el mercado, la casa<sup>422</sup> y la iglesia). La separación por sexos se mantiene incluso en el casino con espacios donde se sientan las chicas esperando a que las inviten a bailar y el bar reservado a los chicos.<sup>423</sup>

El casino es el espacio interior en el que mejor se aprecia la clasificación espacial genérica, pues las mujeres se sientan juntas en el salón de té, un espacio semejante al salón de sus casas, y los hombres permanecen en la barra del bar. Es constante el miedo a hacer el ridículo y sobre todo a que alguna chica parezca liberal, de ahí que sean los hombres quienes deciden con quién van a bailar. Ellas utilizan amistades comunes para, siempre de manera indirecta, mostrar sus preferencias o conocer la disposición del otro. Frente a este comportamiento se encuentra la liberalidad de las chicas de la capital, representadas por Marisol.<sup>424</sup> Ella misma se queja de que haya tantas mujeres sentadas juntas y concluye que si no baila nadie con ellas es porque esa imagen arcaica en el salón de té asusta a los hombres. En esta

---

<sup>421</sup> Martín Gaité (b): 122.

<sup>422</sup> Véase Marco, Valeria de; “El mundo doméstico como perspectiva de análisis de la sociedad española en la novela de posguerra”, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Eds. Florencio Sevilla y Carlos Alvar), IV (1998), pp.154-161.

<sup>423</sup> La ruptura de estas barreras genéricas solo se percibe en el Gran Hotel de la mano de Yoni y Teresa, los personajes más cosmopolitas y transgresores.

<sup>424</sup> Para la relación tradición/modernidad en la configuración de los personajes véase Castillo Cerdá, Gala del; “Tradicón y modernidad en *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité”, *Comunicación*, XXII, 2 (2013), pp.26-37.

ocasión, Marisol rompe con el espacio provinciano delimitado y va a la barra a pedir tabaco, mirando muy decidida e insinuante al chico que le gusta y tomando ella la iniciativa con Manolo Torre.<sup>425</sup>

El casino, del mismo modo que en *La Regenta*, es uno de los espacios que mejor refleja el espíritu de la ciudad, pues es el lugar en el que los habitantes de la urbe se relacionan. Precisamente aquí Pablo Klein descubre la extrema vigilancia y el gran control social al que están sometidos los individuos en la ciudad: observación constante y murmuración, principales características del ambiente provinciano desde los inicios del tópico. En contraposición con el casino, nos encontramos con el Gran Hotel, representante de la modernidad. Quien acude a las selectivas fiestas de Yoni lo hace por descubrir cómo se vive en un espacio moderno, el espacio tan ansiado y soñado por los jóvenes. En el estudio de Yoni, donde predomina la música extranjera, el alcohol y el tabaco de importación, todo está permitido, lo que hace que entren en conflicto la curiosidad de probar a ser moderno y el peso de las convenciones sociales tan arraigado que lleva a la culpa, al arrepentimiento y al confesionario. Una situación similar a la que experimenta Julia cuando siente un deseo sexual casi incontrolable por su novio Miguel.

Por otro lado, está el espacio dedicado a la familia tradicional de la posguerra que viene representado por la casa de Natalia. Toda la vida familiar está regida por la tía Concha. Prácticamente, todas las escenas domésticas suceden en el comedor, cuyos ventanales están cubiertos por unos visillos entreabiertos lo justo para iluminar la estancia y observar el exterior.<sup>426</sup> Natalia y Julia reivindican constantemente más intimidad, más libertad para entrar y salir de casa y derecho a expresarse libremente, anhelos que solo consiguen cuando huyen no solo de la casa, sino también de la ciudad.

Un correlato a la casa de Natalia es la de Elvira. En esta ocasión, la característica fundamental es el reflejo del luto en el hogar familiar. De esta forma,

---

<sup>425</sup> Tal y como aparece narrado el comportamiento de Marisol, podemos relacionarlo con la clasificación de los personajes femeninos que había realizado a la hora de analizar *Camino de perfección* de Pío Baroja, donde relacionaba Madrid o la metrópolis con la *femme fatale*. De hecho se llega a decir que Marisol mira a Manolo Torre con ojos felinos. Recuérdese que una de las características de la mujer fatal era su relación con los gatos y los animales felinos.

<sup>426</sup> Natalia por orden de su tía debe abandonar la habitación para estudiar e instalarse en el comedor, rompiendo así su espacio de intimidad y siendo más vulnerable al control familiar, pues Tali se muestra muy diferente al resto de mujeres. Por tanto, su tía se ve en la obligación de reconducirla y doblegarla a su espacio correspondiente: el hogar. La habitación con sus muebles y objetos (sobre todo los libros y el diario) constituye un espacio protector para la joven, a la vez que supone una vía de escape del ambiente provinciano.

Martín Gaité logra expresar en la novela el ámbito doméstico en todas sus facetas. La diferencia con el caso de Tali es que Elvira goza de un espacio para ella sola, por lo que tiene mayor libertad al refugiarse en él de la opresión y de la asfixia que le producen el luto y la casa. Todo está cerrado y en silencio, un silencio que únicamente se rompe cuando alguien suspira y se compadece hipócritamente del difunto y de su familia, tal y como le manifiesta Elvira a Pablo Klein en el siguiente fragmento:

- Aquí tendría que estar usted hace diez días de la mañana a la noche, aquí en esta casa, a ver si se ahogaba o no se ahogaba, como yo me ahogo. Oyendo cómo le dicen a uno de la mañana a la noche pobrecilla, pobre, pobrecilla. Día y noche, sin tregua, día y noche. Y venga de suspiros de compasión y más compasión, para que no se pueda uno escapar. Y compasión también para el muerto, compasión a toneladas para todos, todos enterrados, el muerto y los vivos y todos. Usted ¿qué cree?, ¿que un muerto necesita tanta compasión?, ¿que necesita de los vivos para algo? Por lo menos a él, que le dejen en paz, ¿no le parece?<sup>427</sup>

El despacho de Teo funciona de la misma forma que la habitación de Elvira, como una vía de escape. Sin embargo, la libertad de Teo para salir y pasear no la tiene su hermana, por lo que el luto es mucho más severo para la mujer que para el hombre. La mujer estaba obligada a sufrir más y a guardar más las apariencias, de ahí que su espacio vital también pretendiese reflejar exteriormente su pena:

Elvira se quedó sola. Se reveló el runrún de una charla en el cuarto de al lado. La voz de su madre. La de otra señora. Se tumbó en la cama turca. “Yo las envidio, Lucía, a las que son como usted -decía la visita-. Yo, cuando se murió mi hijo, ya ve la desgracia tan grande que fue aquella, pues nada, ni un día perdí el apetito, fíjese, y cada vez me ponía más gorda. Que era una desesperación aquello. Parecía que no sufría una.”<sup>428</sup>

Pero sin lugar a dudas, el espacio más importante de la novela es el reservado a la religión, cristalizado a través de la catedral. Aparece representada de la misma forma que en la ciudad levítica: un edificio altivo, con una monumental fachada y una torre de gran altura,<sup>429</sup> con el que el caminante se tropieza constantemente y que es

---

<sup>427</sup> Martín Gaité (b): 55-56

<sup>428</sup> Martín Gaité (b): 123.

<sup>429</sup> En el capítulo V, Tali sube a la torre de la catedral junto a su hermana Julia. Desde la altura puede observar bajo sus pies todo el espacio urbano. Tal y como confiesa Natalia, sus subidas a lo más alto de

imposible ignorar. Prácticamente todos los balcones de las casas dan a la catedral. De hecho, el reloj se compara con un ojo gigante, una clara referencia al poder subyugante de la religión:

Mercedes abrió las hojas del mirador y se asomó, inclinando el cuerpo hacia la izquierda. Se veía, cerrando la calle, la torre de la Catedral y la gran esfera blanca del reloj como un ojo gigantesco.

- Menos tres minutos -dijo metiéndose-. Me vuelve a atrasar.

Y adelantó su relojito de pulsera, sacándole la cuerda con las uñas, cuidadosamente.<sup>430</sup>

La catedral se interpreta como una metáfora del poder que ejerce la iglesia sobre la ciudad provinciana. Pablo Klein y Julia son más libres a medida que su visión de la catedral como representante de la ciudad se va empequeñeciendo en la distancia hasta su desaparición, tal y como se observa en el final de la novela: “Habíamos salido afuera. Sonaban los hierros del tren sobre las vías cruzadas. Con la niebla, no se distinguía la catedral” (Martín Gaité (b): 260). La monotonía, la presencia de un edificio religioso dominante y, sobre todo, el sonido de las campanas son los tres rasgos dominantes que se repiten prácticamente en todas las novelas analizadas con respecto a la ciudad provinciana, caracterizando de esta forma el espacio provinciano.

Su interior solo aparece en una ocasión, el pasaje referente a la confesión de Julia, arrepentida y atormentada por los deseos sexuales que siente hacia su novio Miguel. Es relevante que sea Julia la que acude al confesionario, ya que es el personaje que más evoluciona a lo largo de la trama. No sabe por quién decidirse, si por su familia y, con ello, por la ciudad provinciana o por su novio Miguel, renunciando al universo que conoce para adentrarse en lo desconocido, la metrópolis. En ella se reflejan las luchas constantes entre sus deseos y las convenciones sociales,

---

la torre son constantes, ya que a medida que va subiendo se va colocando a una altura similar a la de la propia catedral, por lo que el aire que respira desde lo alto es mucho más frío y más fresco que el que se encuentra a los pies de la misma, sofocante y asfixiante. Tali siente mayor libertad porque se sitúa en una posición similar a la de la edificación que somete a la ciudad bajo su yugo (“-Qué va. Mira nuestra casa. Qué gusto, qué airecito. ¿Verdad que se está muy bien tan alto? Mira la Plaza Mayor”, Martín Gaité (b): 73). Esta visión de la ciudad desde la altura es muy similar a la de don Fermín de Pas en *La Regenta*. Desde lo alto de la catedral controla el espacio que ya ha conquistado y el que le queda por conquistar.

<sup>430</sup> Martín Gaité (b): 24 Se alude en varias ocasiones al hecho de que los relojes atrasan, por ejemplo el aula donde Pablo Klein debe impartir su clase. Un reloj junto a una fotografía de Franco lleva una hora de retraso (Martín Gaité (b):97). Esta metáfora temporal es un reflejo de la abulia y la monotonía de un espacio en el que no sucede nunca nada. Únicamente es la catedral la que con el tañido de las campanas marca la hora, estableciéndose así el paso del tiempo en la ciudad.

produciendo momentos de máxima tensión y angustia y acudiendo a la religión en busca de protección.

Estos espacios condicionan y determinan el desarrollo de los personajes en la ficción, predominando los espacios cerrados o interiores frente a los abiertos, generando una sensación de claustrofobia y asfixia semejante a la que sienten los personajes. La monotonía y el tedio se reflejan en las conversaciones que mantienen entre ellos, carentes de interés, vacías y sinsentido, sensación que también se transmite al lector que siente que no pasa nada, o al menos nada de interés. La sensación de inmovilismo y ausencia de movimiento o perspectiva se acentúa en los personajes femeninos que pasan las horas evadiéndose en sus respectivas habitaciones o en el cine y soñando con una vida mejor fuera de la ciudad, circunstancia que no se dará y de la que son conscientes. Ni siquiera la calle, a la que se alude en pocas ocasiones o las fiestas con las que se inicia la novela suponen una distracción:

Todavía estaba el balcón entornado y [Elvira] se volvió a asomar, antes de cerrarlo. Los árboles, la tapia, la tienda del melonero, ¿por qué no se alzaban como una decoración? Era un telón que había servido demasiadas veces. Le hubiera gustado ver de golpe a sus pies una gran avenida con tranvías y anuncios de colores, y los transeúntes muy pequeños, muy abajo, que el balcón se fuera elevando y elevando como un ascensor sobre los ruidos de la ciudad hormigueante y difícil. Y muchas chicas venderían flores, serían camareros, mecanógrafas, serían médicos, maniqués, periodistas, se pararían a mirar las tiendas y a tomar una naranjada, se perderían sus compañeros de trabajo entre los transeúntes, irían a tomar un tranvía para llegar a su barrio que estaba muy lejos.<sup>431</sup>

El exterior está formado por las calles, el tráfico, los escaparates y los transeúntes. La calle, fundamentalmente para “la chica rara”, suele aparecer idealizada, pues se corresponde con el espacio que hay más allá de los visillos, con lo desconocido. Los escaparates también producen una sensación de letargo y de vacío<sup>432</sup> en el personaje que los observa, pues los objetos que muestran son una ampliación de los que llenan los espacios interiores, una extensión de su hogar. El personaje que se pasea, sobre todo Pablo Klein, se siente reconfortado ante el bullicio en el que se

---

<sup>431</sup> Martín Gaité (b): 128-129

<sup>432</sup> A este respecto cabe señalar la relación de esta novela con *La plaza del Diamante* de Merçè Rodoreda, concretamente las sensaciones que experimenta el personaje de Colometa al observar un escaparate.

convierte en un individuo anónimo que forma parte de una colectividad. De esta forma, parece que pierde su identidad y con ello las ataduras que implica:

En esta vida aparte, incógnita, despedazada y caótica, ansían estas nuevas heroínas de cuño urbano disolver la suya, como en una ofrenda de la propia identidad, amenazada y en crisis. Sueñan con perderse en una calle donde nadie las conozca, donde convertidas en seres anónimos, puedan dejar de sentir la servidumbre de unos lazos agobiantes y caducos. La disolución liberadora que permite la calle, de acuerdo con los sueños de estas chicas [...] Así, por ejemplo, transforma en sus ensueños Elvira, uno de los personajes femeninos de *Entre visillos*, la calle provinciana y estrecha que desde el balcón contemplan sus ojos de huérfana enlutada y sometida a encierro.<sup>433</sup>

En definitiva, la ciudad provinciana funciona como un espacio que simboliza la desolación y la angustia de los jóvenes que sueñan con abandonar un lugar que no les ofrece ni futuro ni esperanza, sino tedio, angustia, desolación y arcaísmo. Estas impresiones se deben a que los personajes sobre los que focaliza el narrador representan la clase media-alta (burguesía) que todavía no había sufrido las transformaciones sociales y económicas de las grandes ciudades, por ejemplo, la aparición de los barrios obreros de Madrid y Barcelona, por lo que continúan ancladas en el pasado.

De la cárcel que supone la ciudad provinciana solamente puede salir con total libertad el protagonista masculino: Pablo Klein. Julia lo hace, pero depende de la ayuda de un hombre, de su novio Miguel. Esto nos conduce a afirmar que todos y cada uno de los personajes femeninos de la novela se ven obligados a ligar su destino a un hombre, salvo Tali, y a aceptar que su vida ha de transcurrir en un espacio interior, observando el exterior con pasividad entre los visillos que cubren las ventanas. Excepto Pablo Klein, los personajes nunca suelen romper las barreras del espacio y su angustiada y miserable existencia. El espacio de la felicidad o la imaginación de otra vida se da en el cine y mediante la evasión, como veíamos en el fragmento anterior con Elvira, o en las narraciones de otros que proceden del exterior: Pablo Klein o los veraneantes.

---

<sup>433</sup> Martín Gaité (b): 113-114



### 14.3. EL UNIVERSO PROVINCIANO: LOS PERSONAJES FEMENINOS Y SU RELACIÓN CON LOS ESPACIOS DE LA NOVELA

La novela refleja cómo era la clase burguesa provinciana de la España de los años 50 a través de las tramas de sus personajes, sobre todo de las mujeres, quienes sufren con más fuerza la opresión del espacio. De ahí que prácticamente la totalidad de la novela se desarrolle en espacios interiores y sus interlocutoras sean las jóvenes burguesas de la ciudad. Martín Gaité logra crear arquetipos<sup>434</sup> que chocan con los propuestos por la moral nacional-católica de los años 50: el “chico raro”, encarnado por Pablo Klein, cuya función es romper el equilibrio provinciano con una mentalidad muy diferente al estilo de vida provinciano<sup>435</sup> y ofrecer una interesante perspectiva al lector sobre la vida provinciana, y las “chicas raras”, concretamente, Tali y Elvira.

Pablo Klein es, sin lugar a dudas, el personaje más interesante. No tiene prejuicios y es totalmente sincero, tal y como se observa a través de su relación con Elvira. Al no conocer la ciudad, su visión resulta objetiva para el lector que, gracias a su sinceridad, conecta con él desde el primer momento. De esta forma, nos acercamos a la realidad provinciana, una realidad hipócrita, cargada de falsedades, de proyectos vagos e irrealizables y de mentiras. Su marcha se ve impulsada, precisamente por el tedio, el aburrimiento y la asfixia que le provoca la hipocresía de la ciudad, empezando en el casino y terminando en el instituto, con su innovador plan de estudios que no logran comprender ni sus alumnas, ni el director, viéndose obligado a cambiar las excursiones y las clases prácticas de alemán por un arcaico manual de gramática y un férreo control:

Las clases de alemán, a pesar de ser mi única ocupación concreta durante el tiempo de mi estancia, las recuerdo como una música de fondo, como algo separado de la ciudad misma. Hacía todos los días el camino de ida y vuelta del Instituto, cruzaba el patio, avanzaba hacia la fachada gris de ventanas altas y asimétricas, subía las escaleras, pero nada de aquello me era familiar;

---

<sup>434</sup> Véase Cajade Frías, Sonia; “Arquetipos femeninos y masculinos en la novela *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité. Un análisis desde la etnoliteratura”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXV, 2 (2010), pp.489-518.

<sup>435</sup> Pablo Klein es un personaje muy similar a Pepe Rey, protagonista de *Doña Perfecta*. Ambos llegan en un tren viejo que se avería y llega con retraso a su destino, las primeras impresiones son negativas, sus mentalidades son abiertas y cosmopolitas y terminan sufriendo el tedio, la asfixia y la incompreensión provinciana. Pablo Klein puede huir hacia Madrid, pero Pepe Rey sufre de una forma violenta la fuerza del espacio provinciano que termina con su vida.

coincidía siempre con la primera imagen que tuve de ello la tarde de mi llegada, cuando hablé con la mujer que fregaba los escalones.

Me aburrí de los paseos con las niñas y empecé a pasar lista y a poner faltas de asistencia, porque don Salvador me dijo que no estaban preparadas para tener disciplina de otra manera, que me rogaba que lo hiciera así. Por lo visto mis métodos extrañaban demasiado a todos. También me señaló un libro de texto que debía seguir en adelante.<sup>436</sup>

Su función en la trama, con respecto al resto de personajes que conforman la atmósfera provinciana, es la de romper la armonía inicial, desestabilizando a Elvira, demostrándole que es igual que el resto de mujeres y que es la hipocresía lo que la hace presentarse a la sociedad como un ser superior. Por otro lado, da el impulso definitivo a Natalia para que salga de la ciudad y logre mayor libertad y felicidad, para que sea diferente a las demás y no termine relegada al hogar familiar como Gertru. Natalia tiene la posibilidad de conocer la libertad huyendo a la capital, el espacio urbano donde las ideas del régimen comienzan a diluirse dejando paso a la modernidad y al cosmopolitismo.

El grupo de mujeres que conforman la trama dedican su vida a acudir a fiestas y a pasear, reflejando así los problemas de una sociedad que reprime a la mujer hasta convertirla en un “ángel del hogar”, un modelo estereotipado y marginal. Todas ellas sienten el peso de la ciudad: tedio, aburrimiento, rutina, ausencia de comunicación,<sup>437</sup> falta de miras, superficialidad de las conversaciones, impersonalidad y sometimiento a la vida que les toca vivir. Esta vida anodina y aburrida se va a reflejar en los diálogos y en el predominio de la descripción. Sus conversaciones son vacías de circunstancias y sin comunicación verdadera, circunstancia que potencia aún más la imagen de la ciudad que veíamos anteriormente: tiempo estancado, lentitud, abulia,... Este procedimiento narrativo hace que el lector experimente las mismas sensaciones que los personajes.

---

<sup>436</sup> Martín Gaité (b): 248

<sup>437</sup> “Es decir, las mujeres – al menos en España, como dice la autora (y más en aquella España) – se ven abocadas a mantener este tipo de diálogo falto de comunicación y definitivamente falto de interés para los hombres, diálogo que, sin embargo, les sirve de desahogo, aunque sea para escucharse a sí mismas”, (Carbayo Abengózar: 66)

#### 14.4. TIPOLOGÍA FEMENINA PROVINCIANA

1-. “LA SOLTERONA”:<sup>438</sup> Mercedes y la tía Concha. La tía ha logrado mejorar su estado de cara a la sociedad, pues a pesar de estar soltera ha adquirido el rol de “perfecta casada” de forma humanitaria para cuidar de su hermano viudo y de sus sobrinas huérfanas. Sin embargo, su sobrina Mercedes está marcada precisamente por su incapacidad para casarse o presentar, al menos, un prometido a la sociedad. Este hecho y la perspectiva de quedarse soltera la han vuelto intransigente y neurótica, ya que su carácter comienza a asemejarse al de la tía. Aparece con ciertos rasgos caricaturescos en lo que se refiere a criticar a los hombres y a presentarse con superioridad ante el resto de mujeres a las que considera “frescas” que atrapan los buenos partidos.<sup>439</sup>

La mujer solterona posee un gesto agrio por presentarse como una fracasada ante de la sociedad y sufre por la imposibilidad de vivir un gran amor. Su papel queda relegado a meterse a monja, convertirse en “criada” de algún familiar, caso de la tía, o ser objeto de lástima y burlas. La soltería no significa no existir socialmente, sino quedarse marginada. De ahí la constante angustia y amargura de Mercedes que es consciente de su futuro: la ciudad tarde o temprano la va a marginar. El matrimonio se convierte durante la posguerra en un tema público que no solo incumbe a los novios, sino también a la familia y al entorno social en general que controla la relación, evitando faltas morales y aprobando o desaprobando al pretendiente. De ahí que el mayor miedo para la mujer de posguerra sea quedarse soltera:

Ni la familia, ni las amigas, ni los consultorios sentimentales se dirigían a la chica “que iba para soltera” con otro propósito que el de insuflarle, de mejor o peor fe, la ilusión de que algún día podía dejar de serlo, de estimularla en la competición con las demás aspirantes al rango de casadas. Vocación de soltera

---

<sup>438</sup> Este personaje aparecerá en numerosas ocasiones como protagonista de diversas películas, caso de *Calle Mayor*, siempre con un matiz similar al de Mercedes y cargado de melancolía, llegando a configurar un personaje casi indispensable de la vida provinciana.

<sup>439</sup> En *Usos amorosos de la posguerra*, afirma Martín Gaité lo siguiente acerca de “la solterona”: “De las mujeres de la familia, del servicio doméstico, amigas o vecinas a quienes se les había pasado o se les estaba pasando “la edad de casarse”, los adultos hablaban con una mezcla de piedad y desdén. Incluso se las condenaba de antemano, como si algunas hubieran nacido ya marcadas por aquel estigma. “Esa se queda para vestir santos. Y si no, al tiempo. Lo lleva escrito en la cara”. Generalmente, más que a una descarada fealdad, se aludía a un gesto, a una actitud. La que “iba para solterona” solía ser detectada por cierta intemperancia de carácter, por su intransigencia o por su inconformismo. Analizar las cosas con crudeza o satíricamente no parecía muy aconsejable para la chica que quisiera “sacar novio”. Se les pedía ingenuidad, credulidad, fe ciega” (Martín Gaité (a): 38-39)

no se concebía que la pudiera tener nadie. Se trataba de animar a las que se creyeran en inferioridad de condiciones para que no perdieran la esperanza en la victoria, de alistarlas, en fin, para una causa que se consideraba de interés general.<sup>440</sup>

2-. “LA MUJER CASADERA”: Gertru. Es el tipo femenino más admirado socialmente, salvo por “la chica rara”. Su función es la de ofrecer una imagen dulce y sonriente y mantenerse dentro de la etapa infantil para ser inocente, sumisa y pura. La diferencia de edad entre ella y su prometido es un factor a tener en cuenta, pues cuanto mayor sea más fácil es el sometimiento. Debe ser ignorante, es decir, no tener prácticamente estudios, pues su función social queda relegada al hogar y a los hijos. El propio Ángel así la define, distinguiendo a “las chicas casaderas” del resto, las no aptas para el matrimonio.

El “hombre casadero”, en este caso Ángel, debe tener experiencia amorosa, mientras que la mujer ha de permanecer virgen hasta el matrimonio. Él no está obligado a ser fiel, circunstancia alabada por sus amigos. Este hecho, junto con lo mencionado anteriormente con respecto al luto, pone de manifiesto la doble moral del momento y las exigencias tan dispares entre hombres y mujeres, estableciéndose, junto con los espacios, una mayor rigidez y sometimiento para la mujer (el hogar) y más tolerancia y libertad para el hombre (la calle). Gertru llega a sentir miedo y aturdimiento ante la vida de su hermana y ciertas conductas dominantes de su novio, pero la pulsera de pedida, el buen partido que es Ángel y la imposibilidad social de quedarse soltera nublan su entendimiento y la hacen continuar con sus planes de boda. Es consciente de que después de la boda su vida quedará recluida al hogar familiar, un espacio interior, pequeño, oscuro y abarrotado de objetos banales y repetitivos.

3-. “LA CHICA TOPOLINO”: Marisol. Su principal cometido es avanzar la futura sociedad de consumo. Llega de Madrid a la provincia y resulta demasiado moderna para el resto de jóvenes: alardea de dinero, tiene un aspecto similar al de las películas americanas y un carácter liberal y desenfadado. A pesar de su liberalidad, no deja de ser un modelo, una pose. Se comporta así porque está fuera de su espacio, de la capital, y, por tanto, de las críticas. Sabe que su estancia solo va a durar unos días y que después volverá a Madrid y nadie sabrá nada de sus aventuras amorosas. Lo

---

<sup>440</sup> Martín Gaité (a): 42

verdaderamente importante de este arquetipo es su comparación con el resto de mujeres de la ciudad provinciana, llevada a cabo mediante su contraposición con Goyita, de la que difiere no solo en su ropa, sino también en su forma de hablar o de comportarse. La exageración con que el narrador presenta a la chica topolino remarca de esta forma lo arcaico del espacio provinciano:

La chica de Madrid era rubia y llevaba el pelo muy corto peinado con flequillo a lo Marina Vlady. Decía que era más cómodo así para nadar. Hablaba de yates y de pesca submarina, de skis acuáticos. Goyita no sabía nadar; se sentía a disgusto recordando el trocito de playa donde tenían ellos el toldo, un triángulo de arena limitado por piernas desnudas, por bolsas con nivea y bañadores; sus baños ridículos en las primeras olas junto a los niños de cinco años que echan barquitos, los gritos de júbilo cuando el agua le salpicaba más arriba de la cintura. Quería cambiar de conversación, salvar algo de su veraneo, que no se le viniera todo abajo.<sup>441</sup>

4-. “LA CHICA RARA”: Elvira y Natalia. Carmen Martín Gaité considera que su primera irrupción en la literatura es Andrea en *Nada* de Carmen Laforet.<sup>442</sup> Se caracteriza por ser inconformista y por sentir fobia por los espacios interiores, una manifestación más de su inconformismo. Tiene la necesidad de salir al exterior y pasearse por las calles con el fin de evadirse y diluir su identidad, condicionada por la represión del espacio urbano. Busca perderse en el anonimato característico de la ciudad. Natalia<sup>443</sup> huye del casino y constantemente busca los espacios abiertos, pues necesita salir a la calle y pasear, lo mismo que Elvira que se pasea a escondidas por la orilla del río y se asoma a los balcones de su casa escondiéndose de su luto e intentando huir del ambiente opresor provinciano. Es consciente de que debe saber adaptarse a él y si no lo consigue tiene que huir: “-No, nada, solo estoy deprimida. Me

---

<sup>441</sup> Martín Gaité (b): 38-39

<sup>442</sup> Entiendo que Amparo, protagonista de *La tribuna*, es un antecedente de la “chica rara” que define Martín Gaité. Siente asfixia en su casa y constantemente necesita salir a la calle y pasearse, además de tener una actitud inconformista, recordemos su activismo político. La diferencia que radica entre Natalia o Elvira y Amparo es que las ansias de las primeras se resumen en la huida de un espacio urbano que las ahoga y oprime y las de Amparo en la salida de la zona de la ciudad que corresponde a la clase trabajadora, la periferia. Amparo pretende ascender socialmente y establecerse en la zona noble de la ciudad. “La chica rara” no deja de ser una denominación que recibe la *flâneuse*, como se analizará en la parte dedicada a *Nada* de Carmen Laforet, por ser Andrea el personaje sobre el que se fijarán las autoras de posguerra. En este caso, he decidido mantener la denominación que les otorgó Carmen Martín Gaité.

<sup>443</sup> Al contrario que el resto de mujeres, Tali se mantiene en silencio cuando tiene que socializar en el casino o en su casa pues no siente la necesidad de formar parte de una conversación que ella considera vacía. Sin embargo, entabla una conversación con su diario cargada de contenido, formando junto a Pablo Klein y el narrador omnisciente la tercera voz narrativa.

gustaría irme lejos, hacer un viaje largo que durase mucho. Escapar. -¿Escapar de qué? -De todo- dijo; y suspiró” (Martín Gaité (b): 136).

La “chica rara”, a pesar de ser guapa, no interesa a los hombres. Elvira, no entra en este grupo, ya que es una mujer que suscita interés, sin embargo, se niega a ser como las demás y esto la lleva a un estado de nerviosismo y agitación constante. Mantiene una conducta contradictoria, pues la presión social se ha interiorizado en ella y debe elegir: o entra a formar parte del resto de mujeres de la ciudad (resignarse) o continúa por el camino de la rebeldía, tan claro para Tali. La objetividad de Pablo Klein le hace decantarse por la resignación y termina formalizando su relación con Emilio, el marido esperado, y anunciando oficialmente su compromiso. Elvira, desde ese momento, pasa a ser como el resto de sus amigas:

Me explicó que en general la gente la admiraba. Que los chicos, sobre todo, la admiraban.

- No me creas fatua por eso, pero es verdad. Tengo bastantes amigos, y entre unos y otros me han hecho pensar que valgo algo más que otras chicas, porque soy así, impulsiva, ya lo ves tú mismo; porque leo y tengo inquietudes que otras chicas de aquí no suelen tener. Ellas me ponen verde, te lo puedes figurar, porque tengo amigos y salgo y voy a los sitios, lo que se puede en un sitio como este. Porque con las chicas me aburro, lo lógico. Todo esto a ti te parecerá pueril. Tú en cambio no me admiras nada, te parezco vulgar, ¿verdad que no me admiras?

- ¿Por qué te iba a admirar? Te conozco tan poco...Pero ves, ya estás hablando todo el rato de ti misma, salte de ti misma, no te creas el centro del mundo.<sup>444</sup>

Natalia también se aburre con las conversaciones de sus hermanas, pues siempre tratan de los mismos temas: los novios, las fiestas y la ropa que van a ponerse para cada acontecimiento. Tali continuamente está intentando alejarse de este ambiente y apartarse de sus hermanas y de las amigas de estas. Busca constantemente espacios abiertos y el contacto con la naturaleza, de hecho, la única vez que acude al casino con su amiga Gertru se ahoga y sale en dirección a la catedral para subir a lo más alto y respirar. Pablo Klein también influye sobre ella de forma positiva y consiguiendo que tenga muy claro su futuro: ir a Madrid y continuar con los estudios. Así, Natalia será el único personaje de la novela que pueda escapar de la influencia provinciana, ser libre e independiente:

---

<sup>444</sup> Martín Gaité (b): 141-142.

- Es que yo no sé bailar, de verdad. Me da vergüenza. Vaya a sacar a otra chica. A mí no me importa, porque me marcho enseguida.

Él dio las gracias o dijo algo.

Dejó unos billetes debajo del cenicero y se fue. La animadora tenía cara de payaso. Debía estar sudando debajo de aquella mueca estirada que le desfiguraba el rostro. Al quedarse sola, sentía Natalia que le zumbaba todo el local vertiginosamente alrededor. Estuvo un rato con los ojos cerrados.<sup>445</sup>

Las demás chicas, a través de sus diálogos, demuestran el vacío de la mujer como entidad colectiva y su sometimiento, limitado a la esfera doméstica y al hombre. Sus conversaciones revelan su ausencia de identidad propia e individual, dominando en ellas frases hechas y estructuras que se repiten carentes de contenido, eliminando así toda carga sentimental e individual.

#### **14.5. LAS VOCES NARRATIVAS: OMNISCENCIA, PABLO Y TALÍ**

A pesar de que la novela responde a las inquietudes literarias del momento en el que se escribe, no se adscribe al canon de “realismo social”, puesto que Martín Gaité comienza a trabajar con el intimismo y el monólogo interior, focalizando sobre el individuo y sus problemas o visiones del mundo que lo rodea, en detrimento del personaje colectivo. De ahí que podamos distinguir varias voces narrativas, entre las que destacan: el narrador omnisciente representando el ambiente provinciano, Pablo Klein y Natalia. El narrador omnisciente es una voz “neutra”<sup>446</sup> que transmite la descripción de la ciudad “objetivamente”, potenciando el tedio, la asfixia,... Trata de reproducir con minuciosidad pequeños gestos cotidianos con la finalidad de configurar las costumbres de la ciudad provinciana de los años 50 (guardar la mantilla después de salir de la iglesia, abanicarse,...)

En contraposición, están las voces de Pablo Klein y de Natalia, narradores en primera persona. Su narración contrasta con la visión anterior y transmiten con más intensidad las emociones y la interacción del espacio con su propia persona. Así, a través del paseo de Natalia y Julia por el barrio chino entramos en una de las zonas

---

<sup>445</sup> Martín Gaité (b): 70.

<sup>446</sup> La objetividad o neutralidad del narrador omnisciente debe ponerse en tela de juicio, pues ya en el primer capítulo de la novela describe la calle por la que transitan Mercedes, Julia y su amiga Isabel potenciando la imagen negativa que ha de ir tomando la ciudad durante el transcurso de la trama de la siguiente forma: “La calle era fea y larga como un pasillo. Empezaban a levantarse las trampas metálicas de algunos escaparates y se descubrían al otro lado del cristal objetos polvorientos y amontonados.” (Martín Gaité (b):14).

periféricas de la ciudad, en un universo desconocido para las dos hermanas. La narradora, Tali, se encuentra muy cómoda paseando por las calles de la zona marginal de la ciudad, mientras Julia pretende salir de allí y regresar a “la zona conocida”, es decir, a su espacio que no es otro que el centro urbano:

- ¿Sabes dónde nos hemos metido, Tali?

- No.

- En el barrio chino.

- Bueno, ¿y qué?

- Nada, que no había entrado nunca.

Eran unas calles muy solitarias con faroles altos, las casas de cemento de un piso o dos, sin tiendas. Muchas ventanas estaban cerradas. Nos paró un hombre con un perro, para preguntarnos si sabíamos el bar de la Teresa, y le dijimos que no. Julia tiraba de mí agarrada fuerte a mi brazo. Ya estaba bastante oscuro.

- ¿No te da un poco de miedo? – dijo, y echó a andar más vivo.

- A mí no. No vayas tan deprisa.

- Si es que tengo frío. A mí tampoco me da miedo, no te creas.

- Pero, ¿por qué te iba a dar miedo?

Salimos a lo conocido.<sup>447</sup>

Por el contrario, la imagen que el narrador omnisciente ofrece a través de la mirada de Elvira es totalmente contraria. Desde el balcón de su casa puede ver esta zona de la ciudad, un espacio que cuando era niña le suscitaba interés por estar prohibida su entrada. Recordemos que Elvira, a pesar de no encajar totalmente en la caracterización de “chica rara”, sí puede considerarse como tal. Así describe el barrio chino:

“No vayas por ahí, de ninguna manera”; tenía un farol a la entrada, y en lo poco que se veía desde fuera era ancha, de casas bajas, sin nada de particular. Entraba poca gente allí, algunas mujeres y hombres desconocidos, seres privilegiados que habían desvelado el secreto. [...] pero todavía pasó mucho tiempo antes de que supiese que las paredes de aquellas casas no estaban decoradas como los mantones de manila, y que la gente vivía pobremente, sin túnicas ni kimonos multicolores, que se llamaba el barrio chino por otra cosa, que sabe Dios por qué se llamaba así.<sup>448</sup>

---

<sup>447</sup> Martín Gaité (b): 227

<sup>448</sup> Martín Gaité (b): 123



Los narradores aluden constantemente al orden, ya que durante el franquismo era necesario haber nacido en una familia católica y en un ambiente social que se rige por el orden y las normas que se respetan y que solo transgreden los “marginados”. El desorden implica la inmediata expulsión del espacio social, como les sucederá a Julia o a Josefina, la hermana de Gertru. De ahí que los personajes femeninos no busquen salir al exterior. La calle<sup>449</sup> significa movimiento continuo, cambio, imprevistos, improvisaciones y desorden. Así mismo, el espacio familiar no solo debe estar ordenado, sino también limpio. La limpieza es un elemento muy enfatizado a través de las descripciones. El orden implica disciplina y lleva al encarcelamiento y al tedio, sobre todo a la sumisión de la mujer al espacio interior y a su falta total de libertad y de identidad propia e individual.

Las voces narrativas transmiten sensaciones a través de los objetos, como las ventanas o las cortinas abiertas que permiten la entrada, no solo de luz y aire fresco, sino también del exterior. La puerta y la ventana son dos elementos fundamentales en la novela ya que suponen el paso de un espacio a otro y la ruptura de las barreras impuestas por el espacio provinciano. Quien cruza sabe que estará en un lado o en otro y es consciente de que no puede estar en los dos a la vez. Por tanto, el hecho de cruzar genera temor, nerviosismo, histeria,... en los personajes femeninos que desean ocupar un lugar que no les corresponde, caso de Natalia, Elvira o Julia.

A través de los personajes femeninos que conforman la esfera provinciana, presentados mediante el narrador omnisciente y las otras dos voces narrativas, Natalia y Pablo Klein, nos encontramos ante una novela donde la influencia del espacio urbano es fundamental para entender la psicología y los comportamientos de cada uno de ellos. El poder social que ejerce la ciudad provinciana, fundamentalmente sobre la mujer, hace que entierre su verdadera identidad para encajar dentro del orden establecido, caso de Elvira, o que sea expulsada y castigada, caso de Josefina o de Julia. Esta capacidad del espacio de someter o castigar a quien lo desafíe saliendo del orden y la paz inicial es muy similar a la que veíamos en el caso de la ciudad levítica, solo que en esta ocasión parece que únicamente los personajes femeninos sufren su acción. En el caso de Orbajosa y de Vetusta, Pepe Rey y el Magistral don Fermín de

---

<sup>449</sup> La calle y la noche se relacionan con el peligro y con “las mujeres públicas”, es decir, con las prostitutas y las mujeres carentes de moral. Así, Josefina, la hermana de Gertru, es expulsada de la esfera burguesa, su espacio vital, al límite de la ciudad, a los márgenes del río, tras su matrimonio con un hombre inadecuado. Durante su noviazgo, frecuenta la calle durante la noche para verse a escondidas con él, transgrediendo los límites sociales, conducta que supone la antesala de su expulsión final.

Pas también sufren en sus propias carnes la crudeza y la violencia con que el espacio los reduce y los condena.

## CAPÍTULO 15: LA RECONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD PROVINCIANA A TRAVÉS DE LA MEMORIA DURANTE LA TRANSICIÓN Y LA DEMOCRACIA

A partir de los años 60, la ciudad provinciana empieza a perder peso como espacio narrativo. Durante el desarrollismo, va dejando de ser paulatinamente ese reducto aislado en el que el tiempo no avanza y cuya estructura urbana permanece intacta siglos y siglos. Comienza a abrirse y a conectar con la metrópolis, a la que tiende a parecerse cada vez más. Esto lleva a que el espacio urbano que hasta los años 50 llamaba la atención de los escritores, ahora vaya cayendo progresivamente en el olvido. La estructura urbana que presentará ahora es similar a la que aparece en las novelas de Delibes y Martín Gaité, pero se introducirán nuevos temas y matices, como por ejemplo, la periferia. De hecho, el ejercicio de creación a través de la memoria y de la autoficción que llevarán a cabo los autores durante la Transición están en estrecha relación con la narrativa de Carmen Martín Gaité (a), concretamente con *El cuarto de atrás* (1978).

Para acercarnos a las novelas de este periodo, por un lado, es necesario tener en cuenta el auge de la novela histórica<sup>450</sup> desde 1975 y, por otro, la construcción de la trama a través de la memoria, integrando la realidad social de la biografía de los autores con el propio ejercicio de reconstrucción ficcional. Durante la Transición, la novela histórica y la novela policiaca de temática histórica han sido dos de los subgéneros narrativos más cultivados. Tal y como recoge Langa Pizarro, a partir de la nueva novela histórica hispanoamericana o *novela de dictador*, muchos narradores abandonan las características de la novela realista de corte decimonónico y se decantan por narradores en primera persona, normalmente protagonistas insatisfechos que se convierten en antihéroes y cuestionan la historia oficial. En el caso español, el género se inaugura con la publicación en 1975 de *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo

---

<sup>450</sup> El concepto de *novela histórica* debe tratarse de forma elástica, pues abarca obras rigurosamente documentadas y otras donde la reconstrucción de la historia es un modo de cuestionarla, de parodiarla o de tomarla como excusa para analizar el presente. En el caso de *Las estaciones provinciales*, esta responde a la vertiente paródica o esperpéntica de la realidad provinciana franquista de la década de los 50. En *El buque fantasma*, se presenta el intento de derrocar la dictadura tras la muerte de Carrero Blanco con la finalidad de explicar que la Transición fue como fue porque ya estaba prevista y organizada por el propio Régimen y todo ha transcurrido según lo previsto.

Mendoza, en la que recrea de forma documentada hechos históricos y combinados con una trama policiaca.<sup>451</sup>

Además de la novela policiaca, José Carlos Mainer alude al desarrollo de un nuevo subgénero narrativo en conexión con la reconstrucción de la memoria: el *dietario*, cuyos antecedentes, además de la ya citada novela de Martín Gaité, se pueden observar en algunos textos de Pío Baroja como *Las horas solitarias* y, fundamentalmente, en la obra de Josep Pla. En este sentido, destacan los *Dietaris* de Pere Gimferrer, *El Robinson urbano* de Antonio Muñoz Molina o la obra de Miguel Sánchez-Ostiz, entre cuyos títulos destaca *La negra provincia de Flaubert*, como reflejo de la desaparición paulatina de la prototípica ciudad provinciana en su intento de adaptación a los modelos europeístas impuestos por la tradición. A través de los *dietarios*, los autores de este subgénero muestran su preocupación ante la decadencia de una sociedad que pretende ser acogida por el proceso de europeización y en la que conviven esperpénticamente la férrea moral tradicional y folclórica con los *punkies* y en la que todavía pervive la represión policial, el terrorismo de ETA o un modelo educativo basado en la violencia. Todo este conglomerado de situaciones paradójicas se reflejan en la novela de Sánchez-Ostiz *La negra provincia de Flaubert* tomando como referencia la celebración de la Semana Santa:

DICEN que los *punkies* que estos días andaban por las calles de la ciudad vieja han atacado la procesión de Viernes Santo. Hay quien dice también que los *punkies*, al arrojar a no sé qué paso sus colillas y latas vacías de cerveza, no solo han agredido un símbolo religioso, sino también la esencia misma de la ciudad, sus tradiciones y su cultura (*sic*). Algo de estupidez por parte de unos y de desmesura por parte de otros ya hay en esta historia. Unos necesitan que sus símbolos sean atacados para que éstos sigan teniendo vigencia y a los otros les resulta insultante, agresiva, la piedad del prójimo, y a la vista de un mozorro o de un paso siniestro y desmañado, se sienten provocados y tienen que responder a la provocación. [...]

DOMINGO DE RESURRECCIÓN y día de Aberri Eguna. En Pamplona lo organiza Herri Batasuna. Para que no haya ambiente de tensión los convoyes policiales entran en la ciudad a las ocho y media de la mañana haciendo sonar

---

<sup>451</sup> El espacio provinciano será una constante en el caso de Luis Mateo Díez o Miguel Sánchez-Ostiz, característica que lo diferencia de sus coetáneos, como por ejemplo, Juan José Millás, Eduardo Mendoza, Antonio Muñoz Molina,... quienes ambientan sus tramas en ciudades metropolitanas como Madrid o Barcelona, precisamente en el momento en el que la ciudad provinciana comienza a ser relegada como espacio narrativo.

sus sirenas por las calles desiertas, como diciendo “ya estamos aquí”. El vecindario ya no se alarma. Está acostumbrado.<sup>452</sup>

### **15.1. LA PROVINCIA Y LA MEMORIA. LA RECUPERACIÓN DEL DECADENTISMO DEL *FIN DU SIÈCLE* A TRAVÉS DE LA *NEGRA PROVINCIA DE FLAUBERT* DE MIGUEL SÁNCHEZ-OSTIZ**

Ya desde el título, el lector se prepara para acceder a un juego estético de cosmopolitismo provinciano. A través de la ciudad provinciana, se refleja la recuperación de la estética finisecular como marca identitaria de un movimiento de prestigio cultural, observada también en *La malandanza* de Trapiello mediante las diferentes dimensiones del concepto de “movida”, y de la necesidad de introducir y adaptar a la sociedad española ciertos símbolos europeístas que significaban formar parte de la modernidad. Haciendo uso de un juego intertextual, Sánchez-Ostiz presenta la imagen de una provincia muy en conexión con las imágenes de Flaubert, de Mann o de Paul Morand que conforman el *cronotopos* provinciano, caracterizado por la falta de anonimato, el espacio como una prisión asfixiante, el chisme y la crítica como herramientas de aniquilamiento del individuo y la intolerancia hacia conductas u opiniones contrarias a la férrea moral dominante:

PARA MÍ, la negra provincia de Flaubert es el espacio de intolerancia, de la podre que se oculta bajo la apariencia de una vida llena de sosiego, es la educación a golpe de delación, de prohibiciones expresas, de anatemas, son los ominosos pactos de silencio, las fronteras que es mejor no traspasar y es también el espacio para la nostalgia hacia una vida fácil y sentimental, muy del gusto del día, que luego resulta que no es ni tan fácil ni tan sentimental, que tiene más incordios y pejiğeras de lo que se cree. Ésa y no otra es mi negra provincia.<sup>453</sup>

Esta negra provincia de Flaubert es el espacio que se refleja constantemente en la novela, presentado como un lugar asfixiante que impide que el narrador pueda vivir libremente, pero también como un espacio propicio para la soledad y la melancolía que desarrollaron los autores del decadentismo finisecular a través de ciudades como Venecia o Brujas, entre otras. Estos rasgos decadentistas se aprecian a través de la

---

<sup>452</sup> Sánchez-Ostiz: 107.

<sup>453</sup> Sánchez-Ostiz: 15.

corriente *neodecadentista*<sup>454</sup> durante la década de los 80 que recupera ciertos rasgos finiseculares y modernistas como forma de representación del universo posmoderno y de la crisis de los valores tradicionales y canónicos. Así, la provincia de Sánchez-Ostiz se convierte en el elemento central de la trama que se presenta como símbolo del tedio, el fanatismo, la cotidianeidad y el vacío cultural de la sociedad española de los 80. El espacio urbano aparece planteado como un lugar vacío que motiva los recuerdos de su infancia que aún no se han impregnado de modernidad.

A partir de aquí se reformulan tres elementos muy significativos de las ciudades finiseculares: el *flâneur*, el bohemio y el dandy. Sánchez-Ostiz le da la vuelta a lo que Walter Benjamin definía, basándose en la obra de Baudelaire, como personajes necesarios e icónicos que representaban la modernidad del *fin du siècle*. Ahora, resultan antimodernos, puesto que se han convertido en un motivo clásico que representa las ruinas arqueológicas del pasado provinciano que no tienen cabida en la europeización del país. Para ello, conforma un desdoble identitario a través de Julián Cienfuegos, un escritor extravagante que conecta con personajes tan potentes como des Eissentens, el protagonista de *À rebours* de Joris-Karl Huysmans. Sin embargo, como lectores percibimos que Cienfuegos resulta anacrónico con respecto al universo planteado por el narrador, ya que su constitución se cimienta sobre una base finisecular transmitida desde el comienzo a través de la intertextualidad y confrontada con la base histórica de los 80.

El entramado intertextual que utiliza Sánchez-Ostiz nos lleva a plantearnos el universo cultural de una forma similar a la que plantea Andrés Trapiello en *La malandanza* a través de la “movida” entendida como un movimiento cultural elitista y snob que trata de recuperar la literatura clásica francesa como símbolo de modernidad. El universo cultural de *La negra provincia* conecta con la idea de dandismo y afrancesamiento sobre la que ironizaba Trapiello, con la diferencia de que ahora tras las referencias a Baudelaire, La Rochelle o Cendrars, el lector percibe que se esconden autores como Torrente Ballester, Josep Pla o Llorenç Villalonga, entre otros, como reflejo del complejo proceso de transición cultural que se plantea en una sociedad que mira hacia Europa pero que se niega a abandonar su tradición identitaria:

---

<sup>454</sup> Terminología utilizada por Alberto Villamando en “El dandy en la negra provincia: neodecadentismo en la literatura española de los 80”, *Revista académica liLETRAd*, 1 (2015), pp. 137-144.

LA BOHEMIA, la nueva bohemia, un formidable escaqueo a escala nacional, está por lo visto de moda. Un escaqueo que consiste fundamentalmente en una apariencia de que se hacen grandes cosas, en pura farfolla, en ir de aquí para allá mareando la perdiz, y no hacer nada. El público, tan abúlico en el fondo como el bohemio provinciano, no dice nada y se traga del principio al fin la representación. El bohemio y su público saben que de lo que se trata es de lograr una apariencia de “movida”, una apariencia de creación. Para mí que nadie es lo suficientemente bobo como para no darse cuenta de esta filfa; pero es más cómodo creer que en las palestras de la feria de las vanidades suceden grandes cosas. Al bohemio, aplacado el imperio del burgués de gusto seguro, le ha tocado la lotería en esta feria y puede pasar por lo que no es. Ya no hay provincia que no tenga sus cuatro o cinco docenas de artistas.<sup>455</sup>

En este sentido, cabe destacar la desfiguración de la barrera entre *ficción* e *historia*. El universo literario del escritor bohemio y del narrador que reconstruye la provincia a través de los objetos, las melodías o las recreaciones del pasado se interrumpe constantemente con la presentación de un espacio urbano conflictivo como consecuencia del terrorismo, de la violencia política, de la intransigencia y del pasado traumático de la Guerra Civil. Esta temática llegará a su máxima expresión durante la década de los 90 a través de la narrativa cuya temática se centra en la Guerra Civil y sus consecuencias, caso de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. Sánchez-Ostiz abre las puertas a esta temática a través de algunos fragmentos de *La negra provincia*, como el citado a continuación, impregnados de una fuerte crítica social:

Del igualitarismo en esta tierra habla el temor reverencial y humillante al rico, al terrateniente, al pequeño noble tronado y bandararra, al letrado pico de oro y mendaz, al jurista que toma la ley como una finca particular – la ley y la historia y lo que les caiga a mano –, al prohombre que ha pegado el braguetazo del siglo... El temor, otro de los fundamentos de la vida provinciana en la que el anonimato queda prácticamente excluido. El temor a la cuneta, a la venganza, al abuso de poder, a las dificultades de la vida cotidiana, al piernas que ocupa un alto cargo en la administración foral y puede haceros la vida imposible si lo desea, a las consecuencias de la arrogancia de los intocables. El temor, la humillación.<sup>456</sup>

---

<sup>455</sup> Sánchez-Ostiz: 55.

<sup>456</sup> Sánchez-Ostiz: 95.

A través del ejercicio de “auto-ficción”, unido a la recreación de la atmósfera provinciana mediante la técnica del recuerdo construido en base a referentes literarios y a la infancia del narrador, Sánchez-Ostiz presenta la realidad provinciana de la España de los 80 a través de la degradación social, el miedo y la violencia. El universo urbano de la negra provincia aparece narrado con precisión cronística, presentada como una indagación personal del propio narrador que en numerosas ocasiones se entremezcla con la figura del propio autor, una necesidad exigida por el universo ficcional creado.

## **15.2. LA RECONSTRUCCIÓN DE LA PROVINCIA A TRAVÉS DE LA MEMORIA EN LA NOVELA NEGRA Y EN LA LUCHA ANTIFRANQUISTA. LAS ESTACIONES PROVINCIALES DE LUIS MATEO DÍEZ Y EL BUQUE FANTASMA DE ANDRÉS TRAPIELLO**

La ambientación de *Las estaciones provinciales* y *El buque fantasma* (décadas de los 50 y 70) se realiza a través de un proceso de memoria selectiva. Recordemos que Luis Mateo Díez nace León en 1942, por lo que no tendrá más recuerdos de la década de los 50 que vaguedades de su infancia que serán completadas con vivencias de su juventud, ya que no hubo prácticamente ningún cambio social sustancial durante este periodo. La ambientación provinciana en este caso no se trata de una recuperación directa de unos acontecimientos vividos, sino de una selección de recuerdos reales sumada a la huella de los relatos de tradición oral que le fueron transmitidos durante su infancia, concretamente el filandón. Por tanto, el espacio narrado y la sociedad recreada se ha conformado mediante un proceso de selección de materiales entretejidos que conforman la visión de la vida del propio autor.<sup>457</sup>

En el caso de Andrés Trapiello que nace en la provincia de León en 1953 y ambienta *El buque fantasma* en 1973, tras la muerte de Carrero Blanco, es más probable que en el proceso de selección de memoria tengan más peso las vivencias personales del propio autor durante sus años en la universidad y su militancia clandestina en organizaciones políticas de izquierdas que el peso de relatos transmitidos. En ambas, aparecen elementos testimoniales a través de los cuales se conforma la sensación vital que los propios autores tenían de la España franquista y de

---

<sup>457</sup> Véase Romero Tobar, Leonardo; “La narrativa de Luis Mateo Díez”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 7 (1985), pp.9-20.



la que dejan constancia mediante elementos de articulación social como la violencia y la prepotencia de la policía, la censura, las represalias políticas, el peso de los caciques, el poder de la religión en la vida cotidiana,..., constituyendo de esta forma la visión de una sociedad degradada.

Tanto Luis Mateo Díez como Andrés Trapiello son continuadores de la veta realista, pero en un registro diferente (juegos, parodias,...) e introduciendo la temática política y el nuevo urbanismo (las periferias), concretado en escenas de violencia urbana. En ambos casos, el hecho narrado está ambientado en los años 50 y 70 de la dictadura. Santos Alonso explica que es precisamente la Transición o los primeros años de Democracia el momento idóneo para que los autores se acerquen a estos acontecimientos desde nuevas perspectivas que la censura hubiese impedido que se publicasen.

*Las estaciones provinciales* comienza con la cita de un poema de Agustín Delgado que adelanta la línea temática del eje de la trama: la aventura urbana de Marcos Parra en una ciudad provinciana, un periodista del periódico católico *Vespertino*, acostumbrado a una vida monótona y aburrida, en definitiva, a la calma provinciana. Una mañana de agosto llega a la redacción y se encuentra con la noticia del incendio de un caserón abandonado. Descubre que dentro está calcinado un mendigo conocido suyo y algunos burros. Ante la negativa de las autoridades a publicar la noticia, comienza a investigar y descubre un turbio asunto de contrabando de carnes en un matadero ilegal en la que están implicados altos cargos del gobierno provincial, los mismos que manejan los hilos del consistorio y de gobernación, rotándose en los cargos, para enriquecerse.

Durante la investigación, Parra realiza una especie de *descensus ad ínferos* que le lleva a recorrer la periferia y los poblados gitanos del extrarradio, una novedad con respecto a las novelas anteriores y a la que recurrirá también Trapiello. La diferencia entre Parra y Martín,<sup>458</sup> el protagonista de *El buque fantasma*, es que el primero recorre este espacio como investigador de un crimen, mientras que el segundo acude por orden del partido para hacer política. *Las estaciones* busca recrear el mundo provinciano de

---

<sup>458</sup> Las similitudes entre Marcos Parra y Martín Benavides son evidentes. Ambos son dos antihéroes insatisfechos y cuya soledad y resignación se pone de manifiesto al final de las tramas. La ciudad termina imponiéndose a su voluntad de restaurar la justicia o, al menos, de castigar comportamientos corruptos. Mantienen difíciles y profundas relaciones sentimentales que finalizan en abandono por parte de sus amantes y ambos concluyen al final que nada ni nadie puede cambiar el rumbo prefijado de la ciudad provinciana, solo les queda resignarse ante el futuro inmutable que les espera. No he encontrado ningún trabajo que compare ambos personajes, ni la aparición de la periferia provinciana en relación con las tramas de la novela policiaca.

los años 50 un el momento de transición. El desarrollismo está surgiendo con la construcción de los nuevos barrios periféricos para dejar atrás el hambre y el racionamiento, como se puede ver en el siguiente fragmento que presenta el paisaje que observa Marcos a las afueras cuando va a una comida al chalet de don Paciano, el propietario de la inmobiliaria: “La luz del *pato* iluminaba el tronco de los árboles, las cercas intermitentes de los prados destinados a solares, cohibidos entre las recientes construcciones. Un letrero sujeto en un poste anunciaba la Inmobiliaria Abascal”, (Díez: 136)

La verdadera cara de la ciudad se muestra escondida bajo la apariencia de un pasado heroico, ya perdido. A través de Parra, se presenta al lector una realidad corrompida y rastrera en la que se debe vivir o mejor dicho sobrevivir, como se observará al final de la novela. Su recorrido por calles, plazas, bares, el barrio gitano,... permiten al protagonista observar la cruda realidad que asfixia a la ciudad a causa de una minoría elitista que detenta el poder. La opresión, como también se observa en la novela de Trapiello, se manifiesta a través de la acción violenta de la policía, la represión, la censura y las severas normas morales, estas últimas puestas de manifiesto de igual forma en *Entre visillos*. Como lectores sí conoceremos ciertos títulos de proyecciones cinematográficas, pero no el espectáculo de variedades de Rosita Yen, al que acudiremos de la mano de Parra.

Salvo las anotaciones espaciales, nombres de calles, de tabernas,... la descripción urbana se centra sobre todo en el clima y la atmósfera que este genera, creándose así una metáfora urbana. La importancia de la climatología aparecía tratada brevemente en la obra de Clarín y más profundamente en *La madre Naturaleza* de Emilia Pardo Bazán. En este caso, la novela comienza con un calor asfixiante, donde el tedio y el aburrimiento son las dos características a destacar en la cotidianeidad provinciana. En el siguiente fragmento, correspondiente al camino que Marcos recorre hacia la redacción del periódico queda patente la influencia del clima sobre la ciudad, propiciando una atmósfera irrespirable:

Toda la inquina de agosto estaba en las calles. La luz agotadora que desde las primeras horas bruñe los pavimentos, el sol que cuarteja tejados y fachadas, las calinas del secano como algodones etéreos o nubes de polvo que no se mueven. La tortura estival de una mano demasiado caliente que poco a poco se cierra sobre el cuello de la ciudad dejándola sin respiración.

Por el paisaje de las fuentes secas y las plazas asoladas la ruta hacia el periódico me pareció un suplicio a anotar en la cuenta de Afrodiseo.<sup>459</sup>

El resto de la trama se desarrolla en otoño y en invierno, destacando la lluvia y la tormenta en la narración del crimen de Fernandito Bedoya, uno de los testigos clave del caso que va a delatar a quienes han encerrado a su padre y se han aprovechado del trabajo de su familia, mientras que tras la muerte de don Paciano, la intensa nevada deja paso a la tregua atmosférica, recuperándose en parte el orden inicial. Los fenómenos climáticos ayudan a remarcar la realidad que nos transmite el narrador a través de sensaciones y olores, presentando una ciudad provinciana en los 50, cuya característica principal entronca directamente con la imagen que se analizó anteriormente: la monotonía, la asfixia y la presentación del espacio urbano a través de su pasado heroico:<sup>460</sup>

Uno va cruzando la ciudad de norte a sur, de este a oeste y las huellas recientes cubren las anteriores porque, como las bandadas de grajos, es siempre el mismo vuelo repetido por los mismos lugares.

Si quedase un reguero de baba o continuamente fuese uno tirando piedras blancas habría señales de idénticos senderos, una espiral de radios para la misma encrucijada, todas las esquinas viéndote pasar con esa confianza muda de los edificios, las calles, las plazas y los escaparates.<sup>461</sup>

Precisamente, la cara de la ciudad que Marcos observa es la imagen oficial que el Régimen quiere ofrecer de ella y que refleja el *Vespertino*, el periódico en el que trabaja Marcos. Apenas conocemos las crónicas que escriben Parra, Calamidades o el resto de periodistas, pero como lectores podemos reconstruir el ambiente provinciano sabiendo la esencia de un periódico católico de la España franquista. Esta forma de representación urbana resulta innovadora con respecto a los autores antes analizados. Delibes y Martín Gaité utilizan la propia imagen de perfección que daba el Régimen

---

<sup>459</sup> Díez: 25.

<sup>460</sup> También se tratará de forma esporádica el café al que acude Marcos a entrevistarse con el comisario. El ambiente recreado por Luis Mateo Díez es muy similar al que veíamos en *Entre visillos*, con la diferencia de la forma de narrar, en este caso más desenfadada y llevando la escena hacia el esperpento y la comicidad. La esencia es la misma: solteras que buscan un buen partido en una monótona tarde de otoño y que, presumiblemente, se convertirán con el paso del tiempo en solteronas como Isabel, la protagonista de la película *Calle Mayor*: “Un olor de chocolate con churros impregnaba la atmósfera del Bambú, donde muchas mesas todavía conservaban los manteles de las meriendas, y donde algún grupo de solteras otoñales alargaba la conversación, como en un intento de quedar allí sumidas para la eternidad.” (Díez: 229)

<sup>461</sup> Díez: 123.

para convertir el espacio urbano en una metáfora de carácter crítico-social. En este caso, seremos los lectores quienes debemos recrear el espacio urbano oficial, para contraponerlo con la verdadera cara de la provincia que es la que nos ofrece Marcos: asesinatos, extorsiones, tráfico de carne de burro, enriquecimiento de una pequeña élite de caciques afines al Régimen,...

En este sentido, Morilla Trujillo entiende el personaje de Parra como un utópico defensor de la realidad provinciana, obligada a soportar y a resignarse ante la corrupción de los caciques locales. El silencio provinciano adquiere ahora un nuevo matiz: el miedo y la sumisión a través de la extorsión. Durante toda la trama, el protagonista luchará para descubrir la verdad y castigar a los caciques mediante la publicación de la investigación. Sin embargo, termina resignado ante el poder y a medida que avanza la trama va convirtiéndose en un antihéroe, precisamente por el carácter utópico que Morilla Trujillo le otorga al personaje. Como lectores sabemos que la investigación de Marcos nunca verá la luz y, a partir de su primera detención junto a Claudia, el personaje obstinado en descubrir la verdad se convierte progresivamente en un antihéroe.

Aparte de la investigación y de su lucha por hallar la verdad, Marcos busca constantemente establecer relaciones humanas (cariño, afectividad,...) en una ciudad que se presenta llena de miseria y cuyos espacios más transitados son las tabernas. Aquí se agrupa una pequeña representación de los gremios que se mueven por la ciudad, fundamentalmente, la clase trabajadora, ambiente en el que se centrará el narrador, también tratado por Trapiello. Este hecho constituye una novedad fundamental con respecto a *Entre visillos* y el resto de títulos analizados en los dos bloques que se centran en la ciudad provinciana. Todas las novelas anteriores focalizaban su atención en la sociedad pequeño-burguesa, mencionando brevemente la clase trabajadora u obviándola.

A este respecto, es importante señalar la importancia de la técnica narrativa utilizada a la hora de describir tanto la élite social como la clase trabajadora de *Las estaciones provinciales*. Luis Mateo Díez utiliza la degradación o el esperpento con tintes valle-inclanescos para mostrar la vida oculta y cotidiana de la ciudad. El humor llega a ser macabro y despiadado, como se observa en la escena del juego con los cerdos en el chalet de don Paciano, la posterior comida y la “tertulia”. Los instintos animales de los invitados y del propio anfitrión recuerdan el concepto de *barbarie*

manejado a la hora de analizar *Los pazos de Ulloa*, ya que se trata de una escena cuyos comportamientos son muy similares a los que se encontró don Julián al llegar al pazo.

Esta visión degradada viene dada por un grupo de personajes sobre los que el narrador quiere incidir, presentando rasgos de comportamiento surrealistas o taras físicas como personajes mutilados, tuertos, mancos, sordomudos,... Este defecto físico no se presenta como una anomalía o dificultad para su día a día. De hecho, es una constante en las novelas de Díez y debe entenderse como parte de la realidad que se representa: la degradación de la sociedad provinciana. Normalmente, suele utilizar esta técnica para representar la élite social, ya que la clase trabajadora y los gitanos (caso de los Bedoya o de don Baudilio, por ejemplo) no aparecen degradados, sino todo lo contrario. Se presenta la dureza de su día a día, como en el caso de Tina, el último romance de Marcos. Todos estos personajes deambulan por la ciudad, habituados a la inercia, a la monotonía provinciana y resignados al fracaso, sintonizando con la impotencia y la pasividad con la que se muestra la propia ciudad:

A la ciudad se le había contagiado un prematuro silencio y no era difícil sentir su abandono.

Vas viendo que, como ella, te quedas más solo que la una, en la intemperie de lo que son sus rincones, a los que amas tanto como aborreces, porque es dura, cruel y hermosa la condenada. Todo en la medida en que tú quieras comprenderla o rehusarla. Ese honrado navío de piedra vieja, tallada al paio de los siglos como por un cincel de glorias y miserias. Cascajal de recintos que hieden y perfuman, tan entrañables y tan siniestros. La mansedumbre en que uno se impregna por estos lugares habitados en el tiempo desde no se sabe cuándo, como si al echar a volar la imaginación, bajo la nevada, te quedases de faro mortecino en la memoria de esto que fue, y bien lo saben los rancios cronistas, después de espacio libre en las ventiscas y en las primaveras de la más remota antigüedad, campamento de invasores, cuartel y guarida de alzados muros inexpugnables.<sup>462</sup>

Precisamente, la estación, uno de los espacios prototípicos de la ciudad provinciana, sirve para reforzar el sentimiento de soledad del protagonista. Marcos se irá quedando solo en su investigación y a medida que transcurre la trama esta sensación va en aumento y va mostrando progresivamente al protagonista como un ser frágil e impotente ante el devenir de los acontecimientos. La misma sensación de

---

<sup>462</sup> Díez: 317.

fragilidad y de miedo también surge en Martín, el protagonista de *El buque fantasma*, cuando la policía secreta le pide la documentación en la estación de V., por lo que la forma de presentar la influencia que ejercen la estación de tren o de autobús, caso de la novela de Trapiello, sobre el protagonista es la misma: reforzar la soledad, la fragilidad y el miedo de los antihéroes urbanos que luchan por destapar la verdadera cara de la ciudad.<sup>463</sup>

En los espacios periféricos y alejados de la élite social (tabernas o estación), es donde, a juicio de Sanz Villanueva, los personajes marginales se encuentran más libres, pues el alcohol es su vía de escape. De hecho, Parra empieza la novela con una enorme resaca y bebe continuamente durante toda la trama. Junto con el consumo de alcohol, la presencia de escenas de contenido sexual resulta una novedad con respecto a los textos anteriores porque de otra forma no hubiese pasado la censura. El erotismo provinciano se vive como encuentros fugaces. En *Entre visillos* se deja entrever la presencia de los jóvenes en los prostíbulos, pero en este caso, los encuentros no tienen por qué ser necesariamente con prostitutas. Cualquier tipo de relación sexual, por ejemplo el encuentro de Tina y Marcos, está condicionado por las mismas convenciones sociales y la misma moral que veíamos en *Entre visillos*. Las relaciones deben mantenerse a escondidas y en secreto, ya que los personajes continúan muy condicionados por el medio. Esta circunstancia da lugar a comentarios fuertemente machistas que son entendidos en el contexto provinciano como una forma más de liberación, igual que el alcohol, de los instintos biológicos reprimidos. Las aventuras de Parra, a pesar de ser profundas y verdaderas, terminan por la propia influencia provinciana y la expulsión de Tina de la ciudad.

Las relaciones que mantiene Marcos son entendidas por Sanz Villanueva como simbólicas o metafóricas, ya que para personajes marginales lo único positivo y auténtico es el amor. Recordemos que Claudia es una actriz de variedades y Tina una prostituta. Sin embargo, el amor resulta casi una utopía, pues a pesar de la lucha de

---

<sup>463</sup> La estación al igual que en *Entre visillos* es el lugar que conecta la provincia con el exterior y será el espacio por el que entren los personajes que proceden del exterior. A este respecto cabe señalar las similitudes entre el personaje de Tina y el de Pablo Klein. Tina llega a la provincia para conocer detalles sobre la muerte de su padre, el mendigo calcinado en el incendio. La llegada de la hija desconocida del mendigo provoca que los cabecillas de la trama de corrupción se sientan acorralados por su presencia, ya que ella puede ser un testigo clave y todo el negocio se les puede venir abajo. Tras pasar una noche en el calabozo y ser extorsionada con su pasado como prostituta en Barcelona es obligada a marcharse de la ciudad para evitar problemas. De esta forma, huye de la provincia igual que Pablo Klein, con la salvedad de que este último lo hace por la asfixia que le provoca la monotonía provinciana, no por miedo. Recordemos que el miedo es uno de los matices introducidos por los narradores de la generación de Díez. Con la marcha de ambos personajes, la ciudad provinciana vuelve a la normalidad inicial.

Marcos por Tina esta se ve obligada a marchar por la presión ejercida por el espacio provinciano. La realidad provinciana hace imposible la felicidad. En su lugar quedan la soledad y la desgracia, las mismas sensaciones que Marcos sufre al cierre de la novela cuando regresa a la redacción para escribir la necrológica de don Paciano:

La nieve continuaba abrumadora, afianzándose en la solemne multitud de los copos que iban arrebatando los territorios de la ciudad como en una siembra prodigiosa. Solo la intermitente señal de las farolas rompía con su amarillento fulgor el paisaje asediado. Todo parecía confundirse en la misma dimensión invernal, la noche y la nieve saturadas en el abrazo sobre la ciudad, relegada con la misma resignación con que uno se queda viendo desde el suelo a los que pasan por encima. [...] Los perfiles de la basílica se sumergían entre las sombras, las verjas armando su cerco de hierro oxidado y piedra decrepita. [...] Cuando llegué al bulevar tuve esa lastimosa sensación de perro callejero en la inhóspita intemperie, como el naufrago de un innoble viaje en un mar de miserias en el que no queda más remedio que intentar sobrevivir.<sup>464</sup>

Marcos se resigna a continuar su carrera periodística en el *Vespertino* a las órdenes de don Cayetano y a escribir, en lugar de un artículo de investigación sobre la muerte del mendigo y la trama de corrupción que rodea la ciudad, la vida y obra del ilustre don Paciano Abascal, a sabiendas de que la realidad es otra bien distinta y que don Paciano lo único que ansiaba era recuperar su poder. Esa es precisamente la cara oculta que la propia ciudad decide esconder ante la monótona y “perfecta” rutina en la que nunca sucede nada digno de mencionar en el periódico, ni siquiera un fichaje de fútbol, la misma sensación con la que comienza la novela.

Sensaciones parecidas a las de Marcos Parra las experimenta Martín, el protagonista de la novela de Andrés Trapiello *El buque fantasma*,<sup>465</sup> en la que la ciudad de V. es uno de los ejes centrales de la novela. El narrador-protagonista vuelve

---

<sup>464</sup> Díez: 345. Marcos se ve obligado a escribir la necrológica de don Paciano y a darle una forma seria y resentida, a pesar de lo esperpéntico de la muerte (se cae encima de una tarta y salpica de merengue a los invitados). A partir de aquí, Marcos comienza a confundir la realidad y se da cuenta de que es un antihéroe sometido a la voluntad de los demás. Ante la imposibilidad de hacer realidad su sueño de hacer justicia, comienza, como se observa en el fragmento, a confundirse con un perro callejero o un naufrago y a vagar por las calles solitario y perdido. Esto significa que además de estar solo, está sometido a unas normas que no debe infringir. En definitiva, está condenado a sobrevivir.

<sup>465</sup> Para una conceptualización teórica del subgénero al que pertenece *El buque fantasma* véase Fuentes Chaves, María Mar; “*El buque fantasma: ¿un bildungsroman a la española?*”, *Memoria y pasado español en la narrativa de Andrés Trapiello* (Dir. Javier Sánchez Zapatero), Universidad de Salamanca, 2017,

[https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/135808/1/DLEH\\_FuentesChavesMM\\_MemoriaYPasadoEspañol.pdf](https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/135808/1/DLEH_FuentesChavesMM_MemoriaYPasadoEspañol.pdf)

una y otra vez sobre ella para describirla y para explicar al lector las sensaciones que esta le produce, siempre de forma negativa y pesimista. En este caso, V. es víctima del desarrollismo y de la ferocidad con la que comienza a especularse con el terreno: solares abandonados, edificios destruidos durante la guerra,... Lo único que se salva es el río, tal y como se puede observar en el siguiente fragmento:

Aquel río era lo que hacía a V. más humano, si es que puede decirse que ese río fuera de V., porque más que atravesar la ciudad, hacía como que la rodeaba por la cintura, camino de un arrabal, para dejarla luego tirada. [...] En sus orillas le crecía a aquel río admirable una arboleda frondosa de álamos, fresnos y chopos. Poco a poco le habían ido tirando los molinos, aceñas y viejas fábricas de ladrillo de las riberas para construir algunos bloques de viviendas sociales y algunas industrias remolacheras y químicas que extendían sobre V. su colcha de humos amarillos. Tampoco eran infrecuentes a una y otra ribera sorprenderlas con basureros y escombreras que los propios habitantes de V. cebaban cada día. Los más orgullosos de esas y otras factorías que fueron cercando a V. por todas partes eran los naturales de allí, y en primer término, los propios obreros, muchos de los cuales eran de V., pero la mayoría no. La mayoría venía de los pueblos cercanos, donde habían dejado el arado y la mancera tirados en el surco para invadir entusiasmados la ciudad.<sup>466</sup>

De esta forma se va conformando la periferia que en *Las estaciones provinciales* estaba empezando a surgir. La novela de Díez está ambientada en los años 50, momento en el que los campesinos llegan a las ciudades, generando un problema que el gobierno comienza a solucionar en 1957 con la creación del Ministerio de la Vivienda. A partir de aquí se construyen barrios a las afueras para paliar el superpoblamiento del centro, solucionándose el problema de la vivienda, pero generándose otro: la comunicación con el centro, quedando la periferia totalmente aislada. Este urbanismo de base obrera y marginal marcó el límite y el modelo de la nueva ciudad, pues era el espacio que acogía la mano de obra sobre la que se sustentó el crecimiento económico de los años 60. Esta zona se convirtió en la cara negativa de la ciudad, pues sus condiciones de vida rompían con la imagen de confort y bienestar que ofrecía el centro. La tendencia fue ocultarla, silenciarla y mantenerla apartada del resto de la urbe. Tal y como se pone de manifiesto en el fragmento anteriormente citado, V. se encuentra en esta situación.

---

<sup>466</sup> Trapiello (a): 69.



La periferia será el espacio urbano reservado para la clase obrera. Debido a su aislamiento con respecto al centro de la ciudad, esta se convertirá en un reducto abandonado por parte de las autoridades locales, facilitándose así las actividades clandestinas, concretamente, la actividad política. Tal y como el propio Martín afirma, el partido les da a sus militantes un nombre “obrero”, en el caso de Martín será Olegario y su cometido es trasladarse a la periferia y mezclarse con la clase obrera para extender la lucha antifranquista y los ideales revolucionarios de base marxista. Los universitarios tienen que vivir como verdaderos obreros para “reeducar su aburguesamiento y proletarizarse” (Trapiello (a): 70). Tarea nada fácil, pues los trabajadores proceden en su mayoría del ámbito rural y únicamente buscan un futuro mejor del que tenían, apartándose de toda actividad política por miedo a una dictadura que actúa y reprime con contundencia a quienes se rebelan.

Será precisamente en la periferia de V. donde Martín nos ofrezca la única imagen positiva de la ciudad, pues lo que más ansía el protagonista es hacer la revolución y derribar el franquismo. Recordemos que la trama está narrada en relación con los recuerdos del protagonista, situado en la década de los 90. De ahí que, tras la perfecta visión de V., afirme que sus acciones no van a servir para nada y que estaban condenadas a pasar desapercibidas. V. gana la batalla y todo va a seguir como hasta el momento. Nada va a cambiar.

Por contraposición a la suciedad y a las pésimas condiciones de vida de los obreros y de la periferia, nos encontramos con el centro de V., representante de la imagen más conservadora del Régimen. El propio Martín se refiere a ella como una ciudad levítica. Recordemos que las ciudades levíticas por excelencia de la narrativa española son Vetusta y Orbajosa,<sup>467</sup> pudiendo de esta forma establecer una comparación entre V. y ambas ciudades decimonónicas. Al igual que la ciudad de Clarín o de Galdós, V. también ha sido una corte en un siglo lejano, huellas que se pueden rastrear en el casco histórico que aparecen en los folletines de turismo. De aquella ciudad, prácticamente no queda nada, como afirma el narrador, pues la ciudad se ha convertido en un monstruo, es una víctima más del régimen.

En lo que se refiere al desarrollismo, quien más lo ha sufrido ha sido la periferia, el casco histórico queda reservado para la élite franquista y por ella se

---

<sup>467</sup> De hecho, el camarada de Martín se llama José Rei, igual que el protagonista de *Doña Perfecta*. Pepe Rey muere trágicamente a manos de Orbajosa, igual que José Rei se suicida, aparentemente. No he encontrado ningún trabajo que compare ambos personajes.

moverán personajes como el tío de Martín o el padre de su camarada José Rei, cuyo epicentro será el café, el correlato del casino en la ciudad decimonónica, que con el paso de los años y la ferocidad del neoliberalismo terminará siendo un banco. Así, mientras que en la periferia se pasean los militantes clandestinos y los trabajadores y emigrantes, por el centro nos encontramos con policía secreta, falangistas, militares, empresarios acaudalados como el tío de Martín, las amantes de estos, caso de Dolly... personajes que en su conjunto representan la cara más conservadora y rancia del régimen. Creo que es muy explícito el siguiente fragmento que recoge un recuerdo de Martín, concretamente la visión perfecta que había tenido de la ciudad desde la periferia y que representa cómo se mostraba el centro urbano ante los ojos del protagonista:

Así quiero recordarla ahora. Con aquellas pocas calles viejas que seguramente habrán desaparecido, desde aquella lejanía, en aquella serena panorámica digna de un aplicado Canaletto. Nada de la ciudad levítica llena de militares, curas y policías, fachas y señoritos matones, obreros jactanciosos, estudiantes seráficos, sino la ciudad que un día contuvo cien sueños descabellados y verdaderos, aquella ciudad elevada, ofrendada a la luz más tenue y hermosa de Castilla.<sup>468</sup>

Por último, el otro espacio urbano que ocupa especial relevancia en la novela es la universidad, por lo que representa en cuanto a la lucha antifranquista. Será precisamente este el centro neurálgico desde el que se organice la militancia comunista y, por tanto, el enemigo a batir de V. La trama profundiza, fundamentalmente, sobre este aspecto, ya que ser militante conlleva unos riesgos excesivos que pueden acarrear desde penas de cárcel, torturas como la escena protagonizada entre Gaztelu y “Billy el niño” o la muerte, caso de José Rei. En un primer momento, la ciudad y, más concretamente la universidad, se presenta ante Martín como un espacio donde vivir con mayor libertad y menores ataduras que en su pueblo, sin embargo, a medida que el protagonista entra en contacto con ella, comienza a verla y a sentirla como un símbolo de la decadencia y de la corrupción social. El aprendizaje o, quizás mejor decir, la enseñanza que V. le proporciona a Martín es que nada cambia, todo permanece inmutable, cuestión que se cristaliza en el desencanto del joven ante la militancia política, al conocer de primera mano el funcionamiento del partido, la fuerte

---

<sup>468</sup> Trapiello (a): 73.

jerarquización, las represalias a quienes desobedecen la disciplina de partido y su imposibilidad de actuación. Como reconoce al final de la novela: el dictador murió de viejo en su cama, la transición siguió el camino marcado y nada ha cambiado en la vieja V.

A este respecto cabe destacar la importancia que adquiere el título de la obra. El sintagma “El buque fantasma” está tomado de la ópera de Wagner, basada a su vez en la leyenda del norte de Europa conocida como “El holandés errante”, en la que un barco del mismo nombre no podía arribar en ningún puerto y estaba condenado a surcar los mares en busca de su salvación. Es precisamente aquí, donde entenderemos la metáfora construida por Trapiello. La tripulación estaría formada por los jóvenes universitarios que buscan la salvación, es decir, derrotar al Régimen. La acción de surcar los mares vendría dada por el hecho de que estos no son capaces de encontrar una solución que termine con casi 40 años de dictadura. En palabras del narrador:

A todos, por igual, nos mantenía unidos, ligados, aquella niebla. La misma que nos perdía, nos mantenía juntos. Los años, la política, tantas ideas confusas, tantos sentimientos a medio madurar o definitivamente podridos, todo lo que no tenía un contorno preciso, la niebla de vida lo mantuvo unido, en permanente e indisoluble contacto, hasta formar de todos y cada uno de nosotros ese quechamarín que vaga sin rumbo fijo [...] Todos y cada uno de nosotros por separado y juntos, éramos todo y parte, unidad y dispersión. Vistos al microscopio, en mis recuerdos, aquellos años, los personajes, la ciudad, las calles, todo, son pequeñas entidades unicelulares flotando, igual que protozoos, en un magma confuso. Vistos con mayor perspectiva, tal vez la imagen del buque fantasma no le sentara mal.<sup>469</sup>

Como bien se recoge al final de la novela, Franco fallece el 20 de noviembre de 1975 y, a partir de aquí, las Cortes franquistas ponen en marcha el aparato estatal para nombrar Jefe de Estado a Juan Carlos I, actual rey emérito. En 1977, se celebran las primeras elecciones generales y en 1978 se firma la actual Constitución Española, es decir, todo continúa su curso. La lucha antifascista y el movimiento estudiantil no han servido para nada. Cualquier intento de cambio es imposible, todo está calculado y planificado de antemano tanto en *Las estaciones provinciales* como en *El buque fantasma*. En el primer caso, don Paciano debe recuperar su posición de poder, para ello utilizará su círculo de contactos y logrará que su hijo Isaurín entre el ayuntamiento

---

<sup>469</sup> Trapiello (a): 135.

como concejal. En el caso de la novela de Trapiello, la lucha de Martín y de sus compañeros no ha servido ni para derrotar al Régimen, ni mucho menos para instaurar un república de base marxista tras la muerte del dictador.

Tanto Marcos como Martín intentan cambiar una sociedad que se presenta ante ellos corrupta, fraudulenta y que asfixia y oprime sus libertades individuales. Ambos antihéroes terminan resignándose ante la implacable ciudad provinciana, cuya presencia resulta indispensable para comprender el triste final al que están abocados: la resignación. La ciudad, al igual que hizo Vetusta en *La Regenta*, los coloca en el lugar en el que deben estar tras su periodo de rebeldía. En definitiva, ambos autores, valiéndose de la reconstrucción a través de la memoria de un fragmento de la historia reciente, utilizan la imagen de la ciudad provinciana como crítica social, reflejando la corrupción, la pobreza, la desigualdad social, la asfixia y la represión de la España de la dictadura.

### **15.3. HACIA LA MODERNIDAD: EL OLVIDO PROVINCIANO**

La ciudad provinciana es un motivo literario que va desde la Restauración hasta el franquismo y aparece representada como un personaje colectivo que juega un papel determinante en el desarrollo de la trama. El espacio provinciano puede ser tratado como un tópico, pues las localizaciones (el casino, el paseo, la estación,...), las partes de la ciudad que recorren los personajes, los personajes protagonistas o secundarios,... se repiten de forma constante en las novelas analizadas. Solo cambia la manera en que han sido tratados y el sentido que la ciudad adquiere: regeneracionista, poético o como un instrumento de crítica social.

Todos los autores, desde Galdós o Clarín hasta Carmen Martín Gaité, Miguel Delibes o Andrés Trapiello han trabajado sobre el mismo motivo: la ciudad provinciana como metáfora existencial o, incluso, estado mental que determina el rumbo de unos personajes enmarcados en un contexto social, histórico y urbano.<sup>470</sup> Construyen con el espacio urbano una metáfora que representa una España en crisis en un momento histórico concreto con el propósito de reflejar que el anquilosamiento y el

---

<sup>470</sup> Cf. Castro Díez, Asunción: “El lugar de la ciudad provinciana en la novela española del posfranquismo. El caso de Luis Mateo Díez”, *La provincia: realidad histórica e imaginario cultural* (Coords. Jesús María Barraojón Muñoz y José Antonio Castellanos López), Madrid, Silex, 2016, pp.409-435.

atraso social suponen una lacra para el desarrollo del país. En palabras de Ríos Carratalá,

Palabras que también nos recuerdan las del [personaje] galdosiano Monsalud cuando, en *La segunda casaca* (1876), indica al propio Pérez Galdós el camino que pocos meses después seguiría con novelas como *Doña Perfecta*: examinar “los pueblos del campo y las pequeñas ciudades”. Solo en estas se podía experimentar “la nación desnuda y entregada a sí misma obrando por su propio impulso”. Palabras que, en definitiva, enlazan con un regeneracionismo que vio en las ciudades provincianas o en los pueblos la justificación de su existencia.<sup>471</sup>

El hecho de que a partir de los años 60 su presencia sea escasa se debe a que las distancias entre la vida de la gran ciudad y de la provincia han disminuido notablemente.<sup>472</sup> En la actualidad es imposible, debido a la influencia de las nuevas tecnologías en la sociedad, que una ciudad viva anclada en el pasado, con un ritmo marcado por la lentitud y aislada completamente del resto de la sociedad. De ahí que, fundamentalmente en el cine, se traslade la atmósfera de decadencia y atraso al ámbito rural, precisamente a partir de los 60. El sistema cultural y social ha cambiado. La concepción del espacio urbano comienza a girar en torno a la idea de un espacio de extensiones ilimitadas y abstractas por las que los habitantes no sienten ningún tipo de relación de pertenencia o identidad.

Esta circunstancia hace que progresivamente el espacio provinciano entronque con el paradigma de la metrópolis, puesto que las culturas regionales y/o locales han ido desapareciendo progresivamente a medida que se instauraba la idea de *globalización*<sup>473</sup> y la necesidad de pertenecer a una estructura superior.<sup>474</sup> La provincia, pudiendo extenderse incluso al campo, ha adquirido connotaciones negativas en cuanto se ha entendido como un espacio en el que han quedado relegados ciudadanos de

---

<sup>471</sup> Ríos Carratalá (b): 211.

<sup>472</sup> El proceso de abandono y olvido de la provincia como espacio ficcional no afecta al poeta Claudio Rodríguez, quien permanece fiel a la construcción del topos provinciano. Véase Rodríguez de la Flor (op.cit.)

<sup>473</sup> La globalización es uno de los procesos que mayor influencia ejercen sobre el espacio urbano y, más concretamente, sobre la provincia, cuyos efectos son devastadores en cuanto a su imagen ficcional, ya que la empujan hacia el olvido. Rodríguez de la Flor la define así: “hipérbole arrogante del capital, ésta de la “globalización”, que, aun sin haberse implantado ni hecho universal verdad, se presenta como concepto sumamente imantado, y aurático y “glamouroso”, en la superficie de los medios, deprimiendo consecuentemente el paradigma de lo local, desinvistiéndole energías y despotenciando definitivamente su *poética*”. Rodríguez de la Flor: 145-146.

<sup>474</sup> Rodríguez de la Flor: 101ss.

avanzada edad o quienes no ha sido capaces de progresar y conquistar el espacio urbano metropolitano.

Un claro ejemplo de ello son las películas *La ciudad no es para mí* (1966) o *Abuelo made in Spain* (1969) en las que Paco Martínez Soria, prototipo de paleta, viaja desde una población rural de la España profunda a Madrid para restaurar el orden en las familias de sus hijos, o *La graduada* (1971) en la que Lina Morgan, una joven de pueblo educada bajo unas estrictas normas morales, se muda a Madrid tras la muerte de su tía Ágata, la mujer más poderosa y acaudalada del pueblo, con el fin de saber qué es el amor. Este film, dirigido por Mariano Ozores, contrapone ambos espacios basándose en la moralidad tan férrea y atrasada del espacio rural. A partir de la década de los 80, este planteamiento también resulta anacrónico, por lo que tanto el espacio provinciano como el personaje del *depaysé* caerán, prácticamente, en el olvido.

La marginación que sufren los espacios provincianos responde al proceso sociológico que explica Rodríguez de la Flor, entendido como una “inmunidad del capitalismo” (Rodríguez de la Flor: 106) que la condena no solo al olvido, sino también al ostracismo. A todo ello, hay que sumar el peso que adquiere progresivamente la era virtual que trae consigo la necesidad de redefinir la provincia como entidad que forma parte de la modernidad en su más amplio sentido, cayendo en desuso la imagen que de ella se ofrece en los textos analizados desde *Doña Perfecta* de Galdós, hasta *La negra provincia de Flaubert* de Sánchez-Ostiz. En palabras de Rodríguez de la Flor,

[...] se orienta en la actualidad hacia concepciones superiores y horizontes determinados por la idea de megalópolis multicultural y, un paso más allá de ello, funda también vida en sociedad bajo la figura de “telépolis” y lo que son las nuevas comunidades virtuales. Forma esta última de habitar en la modernidad cuya singularidad estriba en la creación de un espacio depurado de todo su fisicidad y convertido en dominio *hiper*. Territorialidad puramente existente en el modo virtual o electrónico, y, por lo tanto, “otro absoluto” de aquello que tratamos de pensar aquí bajo el nombre, ya desusado, de “provincia”.<sup>475</sup>

---

<sup>475</sup> Rodríguez de la Flor: 124.



**BLOQUE 5:**  
**LA METRÓPOLIS.**  
**CENTROS Y**  
**PERIFERIAS EN LA**  
**GRAN CIUDAD**



## **CAPÍTULO 16: DEL CENTRO A LA PERIFERIA A TRAVÉS DEL COSTUMBRISMO Y DEL REALISMO. LA FORMACIÓN DE ESPACIOS IDENTITARIOS**

### **16.1. LA CIUDAD EN EL SIGLO XIX. DE LOS ARTÍCULOS DE COSTUMBRES A LA NOVELA REALISTA**

Los artículos de costumbres suponen un punto de inflexión en el tratamiento del espacio urbano con respecto a épocas anteriores, donde la ciudad, generalmente, aparecía caracterizada con connotaciones negativas y servía de centro de operaciones a los pícaros. A partir del siglo XIX y por influjo de la Revolución Industrial, la ciudad sufre numerosas transformaciones a la hora de introducir nuevos avances que la obligan a reformular su estructura urbana. Así mismo debe hacer frente a las numerosas olas de emigrantes procedentes de las provincias que buscan en núcleos como Barcelona o Madrid mejorar sus condiciones de vida. Por otro lado, tal y como sucede en Europa, una nueva clase social, la burguesía, busca su espacio dentro la urbe, diferenciándose de las clases bajas y pretendiendo entrar dentro de la élite social.

En este espacio en transición en el que se refleja un cambio continuo, surgen los artículos de costumbres, cuyo propósito es mostrar de forma objetiva cómo son los usos y costumbres de la población y qué aspectos deben modificarse tanto urbanos como sociales para adaptar las grandes ciudades españolas a Londres y, principalmente, a París.<sup>476</sup> A este respecto, destacan los numerosos artículos de Ramón de Mesonero Romanos, Mariano José de Larra y Serafín Estébanez Calderón, cuya producción más destacada son las *Escenas andaluzas*. En este caso, se analizará una selección de artículos de Mesonero Romanos y de Larra, ya que ofrecen una imagen objetiva y minuciosa de los diversos cambios producidos en Madrid, la Corte, que influirán de forma decisiva en la formación del arquetipo urbano de Galdós basado en el centro urbano y en su influencia sobre la burguesía.

Definir teóricamente un cuadro de costumbres resulta de gran complejidad debido al cruce de géneros y a la flexibilidad del mismo a la hora de introducir temas y

---

<sup>476</sup> Cabe destacar la conexión que realiza Rodríguez de la Flor del prototipo provinciano realista y el género costumbrista, en cuanto la provincia se muestra como un espacio definido por lo “local” y cuya finalidad es mostrar las costumbres y la cotidianeidad de sus habitantes. Rodríguez de la Flor: 100.

rasgos formales.<sup>477</sup> El afán crítico de los escritores, así como su intención de representar la sociedad del momento hacen del artículo el mejor medio para llevar a cabo su cometido, puesto que les permite recorrer todas las clases, condiciones y tipos sociales de forma breve y directa y las dota de contenido filosófico, festivo o satírico. A pesar de las dificultades para abordar una definición exacta del cuadro de costumbres, lo más destacado es su influencia en la narrativa de la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo en el caso de la novela. En este sentido, es importante resaltar el espacio urbano y la manera en la que se refleja en los mismos. El afán de objetividad por parte de los autores de costumbres para dibujar una estampa lo más realista posible es la perspectiva sobre la que trabajarán los autores pertenecientes al Realismo, caso de Galdós.<sup>478</sup>

Tanto Mesonero como Larra reflejan los cambios sociales a la vez que comparan Madrid con grandes ciudades como París, lo que permite presentar una visión más profunda y crítica al resaltar los rasgos positivos y negativos que posee la Corte. La diferencia entre ambos radica en el hecho de que el costumbrismo de Mesonero se caracteriza por el intento de corregir modelos y costumbres partiendo del estado normal para describir los defectos con un tono alegre y sencillo, sin mayor profundización social o compromiso político.<sup>479</sup> Por el contrario, Larra profundiza y analiza con pesimismo las escenas que representa.<sup>480</sup> De hecho, en su artículo “El día de difuntos de 1836”<sup>481</sup> presenta la ciudad de Madrid a través de la metáfora de un cementerio como símbolo de la crisis de valores que atraviesa la sociedad:

---

<sup>477</sup> De igual forma, establecer su fecha de origen también resulta complejo. Así, por ejemplo, Menéndez Pelayo sostiene que el modelo seguido por Quevedo, Vélez de Guevara o Cadalso es *Rinconete y Cortadillo*, mientras Montgomery se centra en el siglo XVIII y destaca como iniciadores a Eugenio García Boragoña y Clavijo y Fajardo. Por otro lado, Blanco García defiende que los cuadros se inician en el XIX de la mano de Estébanez Calderón y Mesonero Romanos. Véase Rubio Cremades, Enrique; “Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela”, *Siglo diecinueve: Literatura Hispánica*, 1 (1995), pp.7-25.

<sup>478</sup> En este sentido, cabe destacar el interés crítico del escritor canario por Ramón de la Cruz, el autor sobre el que se cimientan las características del costumbrismo. Véase Ríos Carratalá, Juan Antonio; “Ramón de la Cruz en la obra crítica de Galdós”, *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 1 (1989), pp. 65-72.

<sup>479</sup> Mesonero defiende la libertad comedida, alejándose de las exaltaciones vacías de absolutistas y liberales. Este equilibrio, junto a su independencia ideológica, se transmite en la moderación y la armonía a la hora de presentar los espacios y las costumbres.

<sup>480</sup> Véase Sierra, Juan Carlos; *El Madrid de Larra*, Madrid, Silex, 2006.

<sup>481</sup> El análisis de los artículos de Larra se ha realizado a partir de la edición de Carlos Seco Serrano citada en la bibliografía.

Vamos claros, dije yo para mí, ¿dónde está el cementerio? ¿Fuera o dentro? Un vértigo espantoso se apoderó de mí, y comencé a ver claro. El cementerio está dentro de Madrid. Madrid es el cementerio. Pero vasto cementerio donde cada casa es el nicho de una familia, cada calle el sepulcro de un acontecimiento, cada corazón la urna cineraria de una esperanza o de un deseo. [...], yo comencé a pasear con toda la devoción y recogimiento de que soy capaz las calles del gran osario.<sup>482</sup>

En ambos casos, sus artículos focalizan sobre el Madrid de principios del siglo XIX y, fundamentalmente, sobre la clase media, a pesar de su intento de englobar todos los grupos sociales. No se puede obviar el hecho de que la clase media,<sup>483</sup> precisamente por no encontrar su espacio social, es el grupo que más personalidad propia posee y el que mayores diferencias ofrece con respecto a las grandes ciudades europeas a la vez que imprime rasgos propios y particulares al pueblo madrileño.<sup>484</sup> De esta forma, la ciudad para Larra y Mesonero, a pesar de las diferencias mencionadas anteriormente, funciona como un gran teatro por el que se mueven unos personajes prototípicos que infunden un carácter propio y que serán asentados durante el Realismo:

Madrid es para mí un libro inmenso, un teatro animado, en que cada día encuentro nuevas páginas que leer, nuevas y curiosas escenas que observar. [...] En esta animada óptica, en este panorama moral, unas veces me ha tocado

---

<sup>482</sup> Larra: 565

<sup>483</sup> Enrique Rubio Cremades (op.cit.) entiende que Mesonero únicamente se centra en la clase media por ser el grupo social que mejor conoce el autor y porque la aristocracia ha adoptado el espíritu moderno y cosmopolita de las grandes ciudades europeas, por lo que resulta carente de interés. En cuanto a las clases bajas, Mesonero las desconoce por completo, a pesar de que muestra algunos oficios típicos como el de la cigarrera, la trapería o el sereno, el resto carece de interés para él. Por el contrario, Larra no profundiza en las clases bajas porque son un grupo formado por emigrantes rurales que o bien se corrompe de la misma forma que las clases más elevadas o continúan anclados a este grupo mostrando un comportamiento grosero que choca con el decoro que caracteriza este tipo de composiciones. Por el contrario, Antonio Flores es uno de los primeros autores que, a través del costumbrismo, estudia desde una perspectiva totalizadora y profunda las clases bajas y trabajadoras, entendiéndolo que todos los oficios y trabajos son dignos de estudio.

<sup>484</sup> A este respecto, cabe destacar los artículos dedicados a las fiestas populares como “La romería de San Isidro” de Mesonero Romanos. Resulta relevante el hecho de que tanto en *Insolación* de Emilia Pardo Bazán como en *La busca* de Pío Baroja se dediquen capítulos a narrar y presentar minuciosamente las fiestas populares. En el caso de la novela de Pardo-Bazán, los efectos de la celebración de san Isidro suponen el punto de partida entorno al que gira la trama, mientras que Baroja dedica el capítulo VII a la kermesse, una fiesta popular en un barrio periférico donde se pueden observar diferentes rasgos costumbristas ya asentados como escenas típicas de la sociedad madrileña en concreto y española en general (chotis, habaneras, bailaoras,...). A pesar de las similitudes existentes, no he encontrado bibliografía que analice los rasgos costumbristas en la obra de Pío Baroja, ni las similitudes de este artículo con los capítulos de la obra de Baroja y de Pardo Bazán.

contemplar sus cuadros a la brillante luz del sol del medio día, otras al dudoso reflejo del crepúsculo de la tarde; [...].<sup>485</sup>

La imagen de Madrid creada por Mesonero se fundamenta en las descripciones de los modelos sociales a través de los centros urbanos y de elementos arquitectónicos tan emblemáticos como la Puerta del Sol, festividades como la de San Isidro o personajes como las manolas o los toreros, tan castizos y arquetípicos de este espacio urbano. El procedimiento para insertar todos estos tipos es el análisis de comportamientos y costumbres respecto de un espacio urbano que forma parte de un lugar emblemático o histórico de la ciudad.<sup>486</sup> De esta forma, se presentan los habitantes con la finalidad de ofrecer al lector una visión realista y lo más exacta posible de la realidad:<sup>487</sup>

Las costumbres de la que en el idioma moderno se llama *buena sociedad*, las de la medianía, y las del común del pueblo, tendrán alternativamente lugar en estos cuadros, donde ya figurará un drama llorón, ya un alegre sainete. Empero nadie podrá quejarse de ser el objeto directo de mis discursos, pues deben tener entendido que cuando pinto, no retrato.<sup>488</sup>

La finalidad de los artículos es la de presentar las dos vertientes de Madrid: el *Madrid físico*, a través de las descripciones de armas, escudos, calles, paseos, jardines, cafés, ubicaciones pertenecientes únicamente al centro, medios de comunicación,...; y del *Madrid moral* a través del carácter de los habitantes pertenecientes a determinados núcleos y en relación con el espacio urbano que ocupan. Estas dos vertientes aparecen conjugadas, fundamentalmente, en las *Escenas matritenses*, destacando el amplio conocimiento en materia urbanística de Mesonero, lo que le permite reflejar las nuevas configuraciones urbanas, como las propuestas de mejoras de alcantarillado o de las futuras construcciones de viviendas y ensanches que comienzan a ser demandadas en este periodo.

---

<sup>485</sup> El análisis de las *Escenas matritenses* de Mesonero Romanos se ha realizado a partir de la edición de Enrique Rubio Cremades citada en la bibliografía. Mesonero: 315-316.

<sup>486</sup> Véase Ayala, María de los Ángeles; “El Madrid urbano en *Las escenas matritenses* de Mesonero Romanos”, *Actas II Congreso Internacional de Caminería Hispánica* (Dir. Manuel Criado del Val), Madrid, AACHE, 1996, pp.317-328.

<sup>487</sup> Un interesante choque de perspectivas acerca de la realidad española suele darse cuando aparece un extranjero que viene a España a estudiar las anquilosadas costumbres de la sociedad. En este caso, tanto Mesonero como fundamentalmente Larra introducen la visión extranjera para censurar tanto la visión negativa que hay de los españoles más allá de nuestras fronteras como los diversos comportamientos negativos que la sociedad española debe modificar para adaptarse a la modernidad.

<sup>488</sup> Mesonero: 130.

El Madrid presentado por Mesonero y que se configurará como el prototipo de la ciudad se puede definir como una focalización sobre el centro, destacando las calles bulliciosas, concurridas, animadas, llenas de vendedores de todas partes de España..., la misma imagen sobre la que trabajará Galdós en *Fortunata y Jacinta*. La diferencia entre ambos radica en la perspectiva que adquieren los narradores, puesto que el narrador galdosiano focaliza sobre el estado anímico de los personajes en consonancia con un espacio urbano concreto.<sup>489</sup> Por el contrario, Mesonero únicamente describe lo que ve desde un punto de vista aparentemente objetivo. Se trata de un narrador testigo que busca, a través de la descripción, ofrecer al lector un retrato urbano como si se tratase de una fotografía:

Mas si prescindiendo ya del aspecto material de sus calles y casas, intentáramos dibujar, aunque ligeramente, su vitalidad y movimiento; si dejáramos las piedras por los hombres, los órdenes arquitectónicos por el orden de la sociedad, el Madrid físico, en fin, por el Madrid moral, ¡qué escena tan varia! ¡qué espectáculo tan animado no podríamos presentar a nuestros lectores!

Tosco y desaliñado es nuestro pincel para tamaño intento; pero no podemos resistir a la tentación de emprenderlo. No nos proponemos seguir metódicamente para ello las distintas fases de tan variado teatro según las diversas horas del día. Las estaciones y demás circunstancias que alteran y modifican los usos populares. [...] y pues que todo el pueblo se halla en la calle, bueno será mezclarnos y confundirnos con todo el pueblo.<sup>490</sup>

A pesar de las modificaciones urbanas que se están llevando a cabo en Madrid, la Puerta del Sol continúa inamovible en cuanto a estructuras sociales y fisonomía se refiere, por lo que será el centro neurálgico conforme al que se muevan los personajes que permanecen siempre iguales, en consonancia con esta construcción tan emblemática. En cuanto a los cambios urbanos, los autores se mostrarán preocupados,<sup>491</sup> fundamentalmente Mesonero, ya que la construcción de nuevos

---

<sup>489</sup> Para el tratamiento del costumbrismo en la obra galdosiana véase Rubio Cremades, Enrique; “El costumbrismo como documentación novelesca en *Fortunata y Jacinta*”, *Galdós en el centenario de “Fortunata y Jacinta”*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria, 1989, pp.103-110.

<sup>490</sup> Mesonero: 221-222.

<sup>491</sup> “Cuando se haya reformado del todo el empedrado de las calles; cuando en la forma y revoque de las casas se haga general el gusto que se observa en las nuevamente edificadas, imitando a las de Cádiz; cuando se modifique la forma de los tejados y buhardillas, y desaparezcan del todo los canalones; cuando, en fin, se vean generalizadas aquellas variaciones que observamos ya parcialmente, entonces será cuando Madrid llegará al punto de belleza que su situación local y el hermoso sol meridional le

edificios hace que la anchura y las comodidades de los antiguos quede relegada a un segundo plano. Ahora se trata de albergar al mayor número de habitantes posible. Otra de las características más resaltadas es la suciedad de las calles y los peligros que rodean a la clase media al verse atacada por un personaje típico del centro: el golfo. En este sentido, cabe destacar el papel del sereno, el protector del centro, precisamente la zona urbana más segura. Su labor va más allá de mantener el orden y la seguridad de las calles, ya que se convierte en el guardián y el representante de los valores morales:

No se puede negar que la persona de un *sereno* considerada poéticamente tiene algo de ideal y romanesco, que no es de despreciar en nuestro prosaico, material y positivo Madrid, tan desnudo de edad media, de góticos monumentos y de ruinas sublimes.

Un hombre que, sobreviniendo al sueño de la población, está encargado de conservar su sosiego, de vigilar su seguridad, de conjurar sus peligros, tiene algo de notable y heroico, que no hubieran desdeñado Walter Scott ni Byron si hubieran vivido entre nosotros.<sup>492</sup>

De la mano de los diversos personajes pertenecientes a la clase media, podemos recorrer el centro madrileño haciendo pequeñas incursiones en algún barrio más alejado, pero sin llegar a entrar nunca en las periferias. La imagen preciosista y colorista que se nos ofrece choca con la falta de limpieza, la mugre, la suciedad y el envejecimiento de las fachadas de los edificios. De esta forma, se pone de manifiesto la falta de compromiso de los cargos públicos para solucionar el problema. En relación con esta carencia, aparece otro de los personajes de clase baja, que junto con el sereno, irrumpen en el centro y forman parte de sus costumbres y de su imaginería: la traperera, la encargada de recoger por la noche los papeles y residuos que pueden ser reciclados y que las clases acomodadas desechan arrojándolos a las calles. A este respecto, resulta muy significativa la siguiente alusión al personaje que va acompañada de la imagen nocturna de Madrid, en relación con la metáfora de Larra en la que Madrid aparece representada como un cementerio:

---

proporcionan, y merecerá con más justicia los dictados que aun los mismos extranjeros la prodigan de la *villa blanca*, la *villa joven del Mediodía*”, Mesonero: 221.

<sup>492</sup> Mesonero: 320.

[...] velaba la infeliz escarbando en la basura, para buscar en ella algún resto miserable del festín.

Y sin embargo, en medio de este general desvelo, la población aparecía muda y solitaria; las largas filas de casas eran un fiel trasunto de las calles de un cementerio, y solo de vez en cuando se interrumpía este monótono silencio por el lejano rumor de algún coche que pasaba, por el aullido de un perro, o por el lúgubre cantar del vigilante, que en prolongada lamentación exclamaba... *¡Las doce en punto!... y sereno.*<sup>493</sup>

Además de la Puerta del Sol, otro de los lugares más emblemáticos es el Paseo del Prado. Hasta el siglo XIX, servía como punto de encuentro y de exhibición de la aristocracia. Sin embargo, a partir de 1830, sufrió una modificación al igual que el resto del centro urbano: se vio invadido por la burguesía, el nuevo grupo social al que era necesario posicionar en la estructura urbana. Esta nueva élite social comienza a buscar un modelo de comportamiento, de usos y costumbres muy similares a la nobleza. Así, los burgueses y los aristócratas se verán obligados a compartir el mismo espacio vital exterior: los paseos del Prado y del Retiro, mientras que las clases bajas van desplazándose paulatinamente hasta las periferias, las rondas y los paseos más apartados del centro, tal y como se observará en *La lucha por la vida* de Pío Baroja.

El paseo se dividía en espacios reservados para los aristócratas y burgueses conforme a su poder adquisitivo e influencia social. Las familias más influyentes se reunían en un lugar más apartado denominado “gabinete” donde, tal y como recogen Larra y Mesonero, se concertaban matrimonios o se lucían las últimas modas francesas como un símbolo de distinción y cosmopolitismo. Así retrata Mesonero el bullicio de las calles más céntricas en dirección al paseo del Prado haciendo hincapié en la calle Alcalá que destaca por sus confiterías y tiendas de cristales y porcelanas, la calle Montera, por las tiendas de ropa, almacenes de paño y establecimientos de plumas y flores y la calle Carretas que mostraba en sus escaparates los vestidos y la lencería de moda en París:

Punto central de esta agitación es la Puerta del Sol y principales calles que la avecinan, observándose el reflujó de la población en dirección al Prado. Las calles apartadas del centro no ofrecen tanto interés, si bien tienen el suficiente para ser consideradas. Cuando las de Alcalá, la Montera y Carretas ostentan rápidamente lo más elegante y bullicioso de nuestra población; cuando sus

---

<sup>493</sup> Mesonero: 319-320.

balcones, por lo regular abandonados, demuestran que sus vecinos se hallan en el paseo; cuando el ruido y el polvo de los carruajes ofuscan los sentidos y tienden un denso velo que nos impide ver a cuatro pasos, salvémonos de este laberinto, y trasladémonos, por ejemplo, a la calle ancha de San Bernardo o a la de Hortaleza, a la de San Mateo, o a la de Leganitos.<sup>494</sup>

Desde los paseos, los autores costumbristas observan los palacios más lujosos de la ciudad, que junto con las fuentes y jardines,<sup>495</sup> ofrecen una idílica imagen urbana que será retomada por Galdós para terminar convirtiéndose en el prototipo decimonónico de Madrid (“Madrid postal”). Este paisaje, convertido en una Arcadia urbana, chocará de lleno con las periferias, brevemente trabajadas durante la etapa realista, caso de Galdós, y muy profundizadas durante el fin de siglo tanto por Emilia Pardo Bazán como por Pío Baroja, tal y como se observa en *La tribuna* y, fundamentalmente, en *La lucha por la vida*. Junto con el paseo, el lugar exterior de reunión más idílico, se encuentra la plaza pública (Plaza de la Cebada),<sup>496</sup> el espacio donde se realizan los ajusticiamientos. En “Un reo de muerte”, Larra no solo se muestra contrario a la pena de muerte, sino también ofrece pequeñas muestras de la ciudad que se presenta como espectadora del paseo del ajusticiado en los últimos instantes de su vida. El ajusticiamiento aparece representado como un macabro espectáculo al que acuden numerosos madrileños como divertimento:

Un pueblo entero obstruye ya las calles del tránsito. Las ventanas y balcones están coronados de espectadores sin fin, que se pisan, se apiñan, y se agrupan para devorar con la vista el último dolor del hombre.

-¿Qué espera esa multitud?-diría un extranjero que desconociese las costumbres -. ¿Es un rey el que va a pasar; ese ser coronado, que es todo un espectáculo para un pueblo? ¿Es un día solemne? ¿Es una pública festividad? ¿Qué hacen ociosos esos artesanos? ¿Qué curiosean esta nación?

Nada de eso. Ese pueblo de hombres va a ver morir a un hombre.<sup>497</sup>

---

<sup>494</sup> Mesonero: 224-225.

<sup>495</sup> Los jardines no dejan de ser imitaciones artificiales de la naturaleza realizadas por el hombre con la finalidad de que dentro del espacio urbano el ciudadano noble se pueda evadir en un pequeño retiro arcádico.

<sup>496</sup> La plaza conforma el mercado y existen numerosos negocios como botillerías o tabernas que servían de lugares de descanso para los comerciantes que acudían a vender las mercancías. Por tanto, el gentío que se agolpaba para ver el ajusticiamiento era muy numeroso. Esta degradante escena se repetirá en *La lucha por la vida* de Pío Baroja.

<sup>497</sup> Larra: 377.



En cuanto a espacios interiores se refiere, tanto Larra como Mesonero suelen focalizar sobre los salones y los cafés, los lugares donde se juntaban la aristocracia y la burguesía, presentadas como estratos sociales hipócritas, egoístas, desprovistos de solidaridad, educación y buenas formas. Sus principales actividades en estos espacios eran jugar a las cartas, cuchichear, entretenerse con intrigas amorosas y mostrar sus joyas y modelos parisinos.<sup>498</sup> Estas reuniones estaban organizadas por las señoras cuya ocupación era la organización de fiestas y la beneficencia, como se criticará desde la perspectiva de las clases bajas en *La lucha por la vida*. En este ambiente, uno de los personajes prototípicos es del “calavera”,<sup>499</sup> una especie de donjuán joven, conquistador y asiduo en las fiestas, salones y reuniones sociales en cafés. Su andadura donjuanesca termina al comenzar su madurez con la búsqueda de un empleo distinguido y una boda beneficiosa.

La vida doméstica de las mujeres de las clases bajas se refleja a través de las distintas profesiones que aparecen mencionadas en alguno de los artículos. Se dedicaban a labores remuneradas como artesanía, panadería, la regencia de mesones, posadas o tabernas, como se reflejará en *La fontana de Oro*, a través de Pascuala o los oficios más repetidos literariamente: la costurera, como se verá en *La lucha por la vida*, y la cigarrera. Esta constituye uno de los personajes-tipo de los barrios obreros, como se observará también en el caso de *La tribuna*. En los artículos de costumbres, aparecen descritas como manolas, otro de los personajes castizos por excelencia, y destacan por su belleza, su fuerza y su corazón noble y honrado. Una imagen que se vio potenciada tras la revolución de 1830 en la Real Fábrica de Tabacos de Madrid, considerado uno de los tumultos obreros más sonados de la historia reciente. Dentro del costumbrismo, aparecen envueltas en un halo de casticismo y de idealismo. A través de la expresión “terrible cohorte”, Mesonero destaca las cualidades bien

---

<sup>498</sup> Esta imagen es la misma que se recoge en *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité a través de las reuniones y fiestas en el casino. El casino es el principal espacio de reunión de las clases altas en las ciudades provincianas, por lo que juega el mismo papel que el café en las grandes ciudades. La distinción entre ambos radica en el lujo y la modernidad del café frente al anquilosamiento y lo obsoleto del casino, una marca de la decadencia y el atraso de las ciudades provincianas (Orbajosa o Vetusta, por ejemplo). Dentro de la capital y teniendo en cuenta la división centro/periferia planteada a la hora de analizar los textos de este bloque, el equivalente al café del centro en la periferia es la taberna, lugar de reunión anarquista, como se observará en *Aurora roja*. A pesar de las fuertes restricciones impuestas por los distintos gobiernos (absolutismo y dictaduras), el café, el casino y la taberna son los espacios donde se goza de mayor libertad a la hora de abordar temas políticos o de entablar cualquier tipo de relación entre los ciudadanos, como se observa en el artículo de Larra “El café”.

<sup>499</sup> Uno de los personajes más repetidos en la narrativa, cuyo espacio es el centro urbano, desde don Álvaro Mesía, pasando por don Guido de Antonio Machado, hasta Ángel, el piloto de *Entre visillos*. Dentro de los artículos de costumbres, ha sido tratado en numerosas ocasiones por Mesonero y Larra y destacan “Los Calaveras. Artículo primero” y “Los Calaveras. Artículo segundo y conclusión” de Larra.

conocidas de las cigarreras: ademanes desenvueltos, chulería y desparpajo, que junto con su vestimenta castiza, hacen del personaje uno de los más característicos de la clase trabajadora:

Bien diferente colorido presenta por cierto a los ojos del observador el otro trozo de pueblo comprendido desde el Palacio a la puerta de Atocha: las calles de Toledo y Embajadores, del Mesón de Paredes y de Lavapiés no ceden a tales horas en movimiento a las más animadas de Londres. [...] la terrible cohorte de cigarreras de la fábrica que al anochecer dejan el trabajo y se mezclan y confunden con los no pequeños grupos de mozallones que esperan su salida. ¡Qué confusión, qué bullicio por todas partes!<sup>500</sup>

Tal y como se puede observar, los artículos de costumbres en general y las *Escenas matritenses* en particular, suponen una parte fundamental para entender el espacio urbano representado de una forma realista en la primera mitad del siglo XIX, a la vez que abren las puertas al Realismo propiamente dicho de la segunda mitad. Mesonero muestra una forma nueva de acercarse al costumbrismo urbano desde una perspectiva objetiva, tratando de plasmar la realidad madrileña a través de cuadros similares a fotografías. Así mismo, crea toda una serie de personajes tipo que se repetirán en épocas posteriores en las novelas de Galdós, Pardo Bazán, Azorín o Baroja, como los traperos, las manolas, los toreros, los serenos, las fiestas populares, ... A pesar de obviar las periferias y aludir de forma rápida a las clases trabajadoras, Larra y Mesonero asientan la imagen del centro de Madrid unida a los personajes arquetípicos que se potenciará a partir de la segunda mitad de siglo de mano de Galdós y de obras como *Fortuna y Jacinta* o *Miau*.

## **16.2. LA CONFIGURACIÓN DE LA CIUDAD REALISTA. GALDÓS Y EL MADRID DECIMONÓNICO**

La ciudad en la novela realista conforma un sistema de representación de la dinámica urbana y social en un momento concreto, llegando incluso a determinar la forma de las novelas, como se puede observar en el caso de Galdós. En novelas como *La desheredada* o *Tormento*, el espacio urbano, entendido como una representación simbólica, juega un papel esencial en el desarrollo y en la comprensión de la trama,

---

<sup>500</sup> Mesonero: 227-228.

concretamente en cuanto al deterioro de la alta burguesía y de sus estructuras sociales en conexión con el momento histórico en el que se gesta la novela. Así, tanto en *Tormento* como en *La desheredada*, los protagonistas Pedro Polo e Isidora Rufete, respectivamente, realizan fuertes descensos hacia las zonas periféricas, el espacio urbano más degradado, como metáfora de su deterioro moral, psicológico y social. La periferia es el lugar reservado para los excluidos del sistema urbano tanto por su escaso nivel adquisitivo como por su comportamiento moral, como se observa en ambos casos. Pedro Polo es un sacerdote sin vocación que mantiene una tormentosa relación con Amparo Sánchez Emperador “Tormento”, mientras que Isidora Rufete termina prostituyéndose para poder sobrevivir.

El espacio urbano representado por Galdós conecta con el notable cambio experimentado por la ciudad durante el siglo XIX. A lo largo de toda la narrativa galdosiana se puede observar la evolución del Madrid decimonónico que pasa de ser una pequeña villa, una Corte, para convertirse en una capital metropolitana. La ciudad de este periodo necesita adaptarse a las nuevas exigencias de la población y del desarrollo económico. La población comienza a abandonar el casco histórico, el Madrid de la Corte de los Austrias, y a adaptar los extrarradios a las nuevas exigencias: mayor higiene, facilidad de transportes,... Este cambio viene impulsado fundamentalmente por la adaptación de la burguesía como nuevo grupo social dominante, por lo que la imagen madrileña que ofrece Galdós viene dada desde la perspectiva de este nuevo grupo social.

En las décadas previas al momento de asimilación de la burguesía a las estructuras urbanas, las clases sociales convivían entremezcladas en el casco antiguo y, al igual que Mesonero observaba la Puerta del Sol como el centro en el que convergían todas las clases sociales, Galdós también refleja este conglomerado social a través de dos de sus personajes femeninos más destacados: Fortunata y Jacinta. Esta pertenece, precisamente, a la burguesía y, a pesar de que vive en Pontejos, comparte el mismo espacio vital con los emigrantes del campo, caso de Fortunata. Solamente a través de sus ropas y de sus ademanes pueden marcar su diferencia social.<sup>501</sup> Así, Jacinta viste con ropas sobrias y refinadas, mientras Fortunata destaca por el uso del mantón de manila y los ademanes chulescos. La forma de vestir y de moverse de Fortunata

---

<sup>501</sup> Galdós también utiliza la alimentación y los olores como marcadores sociales. De esta forma, asocia la alta cocina y el refinamiento con la burguesía, mientras que el olor a cocido madrileño es típico de las clases bajas. Esta técnica también se observa en la narrativa de Elvira Lindo que asocia a las periferias el olor a ajo y a coliflor.

entronca con la representación de las manolas y cigarreras que se observaba en Mesonero y que las convirtieron en personajes-tipo del casticismo de las clases populares. De esta forma se presenta Fortunata ante Juanito Santa Cruz:

La moza tenía pañuelo azul claro por la cabeza y un mantón sobre los hombros, y en el momento de ver al Delfín, se infló con él, quiero decir, que hizo ese característico arqueado de brazos y alzamiento de hombros con que las madrileñas del pueblo se agasajan dentro del mantón, movimiento que les da cierta semejanza con una gallina que esponja su plumaje y se ahueca para volver luego a su volumen natural.<sup>502</sup>

Estas diferencias, así como la introducción de modas extranjeras por parte de la burguesía, representan la modernidad y el cosmopolitismo de una clase media adinerada que pretende igualarse a la tradicional aristocracia a través del refinamiento<sup>503</sup> y alejarse de las clases populares. Esto trae consigo la aparición de nuevos locales de ocio: lujosos cafés, museos, jardines, teatros,... pero sobre todo, la creación de un centro de bolsa y ensanches que entroncan con la idea del suburbio presentada por Mumford (a). Un ejemplo de ello es el barrio de Salamanca, de moderna construcción y amplias calles que permiten una mayor fluidez del tráfico y mejoras higiénicas. Este proceso de expansión urbana hacia Chamberí y el barrio de Salamanca conlleva la adaptación y reformulación del costumbrismo de Mesonero a la nueva realidad urbana que presenta una ciudad en transición y en proceso de desintegración del orden tradicional.

La ciudad reflejada por Galdós<sup>504</sup> no solo es un ente físico concreto que sirve como elemento de carga social e histórica sobre personajes y acciones, presentando

---

<sup>502</sup> Galdós: 50.

<sup>503</sup> “A este ilustre chino deben las españolas el hermosísimo y característico chal que tanto favorece su belleza, y el mantón de Manila, al mismo tiempo señorial y popular, pues lo han llevado en sus hombros la gran señora y la gitana. Envolverse en él es como vestirse con un cuadro. La industria moderna no inventará nada que iguale a la ingenua poesía del mantón, salpicado de flores, flexible, pegadizo y mate, con aquel fleco que tiene algo de los enredos del sueño y aquella brillantez de color que iluminaba las muchedumbres en los tiempos en que su uso era general. Esta prenda hermosa se va desterrando y solo el pueblo la conserva con admirable instinto” (Galdós (a) 20-21)

<sup>504</sup> La narrativa galdosiana ha sido objeto de estudio desde diversos campos. Sus novelas han sido interpretadas como constructos sociales, simbólicos o puramente urbanos. Para el análisis y evolución del espacio urbano en su obra y, más concretamente, del peso que adquiere la ciudad en la trama, nos centraremos, basándonos en el estudio de Schmitz, fundamentalmente en la interpretación social, sin obviar que en algunos casos la ciudad simboliza el carácter del personaje. Schmitz sostiene que la ciudad galdosiana debe entenderse relacionada directamente con la sociología puesto que, cuando Galdós llega a Madrid, está comenzando a gestarse esta ciencia influida por el liberalismo, el krausismo

Madrid en un momento histórico determinado, sino que conforma un elemento fundamental y determinante en la organización de la trama.<sup>505</sup> A este respecto, cabe destacar la existencia de una serie de dispositivos urbanos que condicionan la relación entre los miembros de una comunidad en un momento histórico y social concreto que impulsan la construcción y el desarrollo de identidades colectivas y culturales.<sup>506</sup> El ciudadano desarrolla sentimientos afectivos, imaginarios e identitarios con el espacio a través de estos dispositivos, configurando la imagen que en el caso de Mesonero denominé “Madrid postal”.

Galdós capta los dispositivos urbanos en un momento de reconfiguración debido a la necesidad de aumentar la superficie urbana para albergar el aumento de población procedente del campo como consecuencia del éxodo rural. Este proceso de extensión y de adaptación urbana tanto de emigrantes como de burgueses trajo consigo un cambio en la imagen que pasa de ser el Madrid castizo y cortesano que captaba Mesonero en sus artículos para convertirse en una metrópolis que genera una nueva identidad. Este proceso de cambio lleva consigo un choque con la imagen tradicional, captada por los costumbristas, y que los autores realistas deben adaptar. La imagen que presenta Galdós es la de una ciudad que debe abrirse hacia las nuevas perspectivas que se ofrecen y que refleja a través de las experiencias cotidianas de los ciudadanos mediante su participación en el nuevo imaginario urbano en busca de una nueva identidad colectiva.

En sus novelas, presenta una población muy heterogénea en la que destacan las descripciones de una muchedumbre bulliciosa que se mueve constantemente, tanto en el centro como en la periferia. Trata la ciudad en su conjunto, aunque prevalezca el centro como espacio más destacado, ya que se acerca a la imagen de Madrid desde la perspectiva de la burguesía. La periferia es presentada como una zona a medio camino entre el campo y la ciudad, un reducto en el que reinan el hambre y la miseria. Está totalmente separado y aislado de la propia estructura urbana para evitar la corrupción moral del centro, como se observa a través de Isidora Rufete en *La desheredada*. A este respecto, destaca su paseo con Alejandro Miquis por los barrios bajos en el que,

---

y el positivismo, movimientos filosóficos que influyeron en la configuración de *Doña Perfecta* o de *La familia de León Roch*.

<sup>505</sup> Véase Anderson, Farris; “The city as desing for the novel *Fortunata y Jacinta*”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 3 (1999), pp. 85-103 y Margarita O’Byrne Curtis; “Madrid o la locura del texto urbano: la representación de la ciudad en la narrativa galdosiana”, *Studies in honor of Gilberto Paolini* (coord. Mercedes Vidal Tibbits), Newark, Juan de la Cuesta, 1996, pp. 195-206.

<sup>506</sup> Véase Donald, James; *Imagining the Modern City*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

como lectores, podemos percibir las enormes distancias, tanto físicas como sociales, que separan los barrios bajos del casco antiguo y que configuran la ciudad de Madrid en su totalidad como un espacio de enormes dimensiones. La presentación de los espacios periféricos en la narrativa galdosiana, fundamentalmente, en *La desheredada* y *Misericordia*, suponen un antecedente de la profundización que sobre estos lugares van a realizar los escritores decadentes, caso de la trilogía barojiana de *La lucha por la vida*.

Otra de las innovaciones que presenta Galdós junto a las periferias es, como sostiene Germán Gullón, la concepción del espacio público, en concreto, la calle. La representación de la calle galdosiana se comienza a gestar durante el convulso reinado de Isabel II, concretamente, sus últimos años, ya que se convierte en un escenario revolucionario que conecta directamente con la vida de los ciudadanos:

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, [...] 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.<sup>507</sup>

En este sentido, la calle pasa a ser el lugar en el que suceden una serie de manifestaciones y comportamientos individuales que hacen interrelacionar a los personajes con ella, considerándola como una extensión de su espacio privado y personal, por ejemplo, los duelos o los desengaños amorosos que pasan a ser de dominio público. Los personajes actúan en el espacio público de acuerdo con su posición social, su forma de ser, sus prejuicios y sus propias convicciones, lo que lleva a que Galdós dote la calle de identidad individual, permitiendo que se desarrollen en ella experiencias a través del personaje que interactúa directamente con ella. No solo ofrece una nueva perspectiva urbana, sino que, de esta forma, obliga al narrador a apartarse de las introspecciones psicológicas para que focalice sobre la relación del personaje y su entorno, haciendo que la novela adquiera un mayor grado de verosimilitud.

---

<sup>507</sup> Gullón: 158.

Sin embargo, a pesar de su reformulación en la relación personaje-ciudad, no será hasta el fin de siglo cuando observemos un tratamiento mucho más focalizado en la incidencia del medio sobre la psicología del personaje y el desarrollo de la trama. Galdós todavía va a mostrar su apego al costumbrismo de las *Escenas matritenses* de Mesonero Romanos, no solo en la presentación de espacios y personajes-tipo, como se observó anteriormente a través de *Fortunata*, sino también mediante el enlace de la trama con hechos de la historia reciente con la mención de personajes o acontecimientos, como se puede observar en *Fortunata y Jacinta*. El costumbrismo le proporciona a la novela mayor verosimilitud y realismo al ser identificados por los lectores con mayor facilidad.

La reformulación de Galdós del costumbrismo romántico consiste en combinar el plano histórico y el puramente ficcional, es decir, en fusionar y recrear las escenas de costumbres a través de sus personajes. Mesonero los plasma como si se tratase de un catálogo o enumeración de tipos y espacios, mientras Galdós los proyecta a través de la perspectiva de sus personajes y los dinamiza, a la vez que les impregna su estado de ánimo. Un claro ejemplo de este procedimiento es *Fortunata y Jacinta*, en la que se dan tipos y escenas costumbristas que representan la necesidad de imponer un orden urbano y social en el momento de caos que vive el convulso Madrid de la segunda mitad del siglo XIX y que se encamina hacia la modernidad, representada a través del complejo entramado urbano reflejado en la novela.

Galdós supera la representación pintoresca de los autores costumbristas y convierte la ciudad en una estructura narrativa más que ofrece una nueva identidad colectiva que se abre camino hacia la modernidad y la ciudad cosmopolita que aparece en novelas vanguardistas como *La Venus mecánica* de José Díaz Fernández. En esta progresión, observamos el paso, focalizado sobre la burguesía, hacia la sociedad moderna caracterizada por la presentación de una masa uniforme de población sin identidad que se mueve de un lado a otro y que tiende a abandonar progresivamente el espacio exterior.

### 16.3. MARINEDA. LA INTRODUCCIÓN DE LA PERIFERIA URBANA EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA A TRAVÉS DE LA CIUDAD PROVINCIANA

*La Tribuna*<sup>508</sup> es una de las primeras novelas españolas en la que no solo se introduce la temática social, sino también el suburbio urbano como medio en el que se forja el carácter del protagonista obrero. La gestación de esta obra por parte de Emilia Pardo Bazán está insertada en la corriente naturalista, entendida a través de la definición de Barthes<sup>509</sup> que sitúa el movimiento en el momento en el que la sociedad burguesa se desintegra. Esta desintegración se transmite a la literatura a través de un cambio en la forma de escritura. En primer lugar, los personajes dejan de ser héroes pertenecientes a la clase media, comenzando a incorporarse el obrero y su espacio urbano. Por tanto, aparecen las periferias, estableciéndose una relación determinista entre el medio y los personajes. En segundo lugar, se introduce el estilo libre indirecto y el celo por presentar el espacio y su influencia sobre el protagonista llevan a un exceso descriptivo en detrimento de la acción.

En este sentido, cabe destacar la influencia que la literatura francesa ejerce sobre la autora, fundamentalmente, los autores Emile Zola y sus obras *Les Rougon Macquart* (1871-1893) y *Thérèse Raquin* (1867) y los hermanos Goncourt con *Germinie Lacerteux* (1865), en las que el narrador profundiza en la psicología y el determinismo del medio sobre personajes de los bajos fondos. Junto a estas, resulta interesante destacar la novela de Galdós *La desheredada* (1881), influencia recogida por la propia autora en el prólogo, en la que destaca el protagonismo de la periferia madrileña y el intento por parte del autor de reproducir fielmente el lenguaje de las clases populares para dar mayor verosimilitud a la trama y ofrecer al lector todos los elementos necesarios para poder realizar el análisis profundo del personaje. Por otro lado, destaca la influencia de la novela de Faustina Sáez de Melgar *Rosa la cigarrera de Madrid* (1872) que sitúa gran parte de la trama en Madrid y en la que pone de relieve la descripción de sus calles, de las viviendas, de los personajes y del entorno de

---

<sup>508</sup> La lectura y análisis de *La tribuna* se ha realizado a partir de la edición de Benito Varela Jácome.

<sup>509</sup> Véase Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2011, pp.53ss.



la baja clase social.<sup>510</sup> La influencia naturalista se observa principalmente en la psicología de la protagonista establecida en relación con la calle. El procedimiento, en palabras de Dolores Thion, es el siguiente:

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. [...] En efecto, la brevedad con la que diseña sus unidades-documentos dilatan la definición del perfil de “hija de la calle” (cap.VI, 86) [...].<sup>511</sup>

En el caso de *La Tribuna*, la autora traslada la acción a una pequeña ciudad provinciana llamada Marineda que numerosos críticos relacionan con A Coruña.<sup>512</sup> Sin embargo, tal y como Pardo Bazán recoge en el prólogo, Marineda debe entenderse en relación con otras ciudades provincianas del momento como Orbajosa, Coteruco, Rinconada o Ficóbriga, un paradigma literario fruto de la ficción y que pretende representar unas características histórico-sociales determinadas. La diferencia con las ciudades de Galdós o Pereda radica, precisamente, en el hecho de que Pardo Bazán profundiza en los suburbios y en las zonas periféricas, desconocidas en los casos anteriores, tal y como se observó en el bloque dedicado a las ciudades provincianas. Así define la autora teóricamente la ciudad en el prólogo de la novela:

Si bien *La Tribuna* es en el fondo un estudio de costumbres locales, el andar entretejidos en su trama sucesos políticos tan recientes como la Revolución de septiembre de 1868, me impulsó a situar la acción en lugares que pertenecen a aquella geografía moral de que habla el autor de las *Escenas montañosas*, y que todo novelista, chico o grande, tiene el indiscutible derecho a forjarse para

---

<sup>510</sup> Para los paralelismos entre ambas obras véase Enríquez de Salamanca, Cristina; “*Rosa la cigarrera de Madrid* (1872) de Faustina Sáez de Melgar como modelo literario de *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán”, *La Tribuna. Cuadernos de Estudio da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 6 (2008), pp. 235-244.

<sup>511</sup> Thion: 203

<sup>512</sup> La morfología urbana de Marineda se inicia en esta novela y se completa en varios cuentos y en las novelas, *La dama joven* (1885), *De mi tierra* (1888), *La piedra angular* (1891), *Memorias de un solterón* (1891), *Doña Milagros* (1894) y *Rodando* (1920). Tras el análisis de las obras ambientadas en Marineda, Benito Varela considera que no puede hablarse de un prototipo de imagen provinciana como Orbajosa o Vetusta, sino que es una realidad urbana concreta que concuerda con A Coruña (Cf. Levy, Josette; “Emilia Pardo Bazán y el regionalismo gallego”, *Boletín de la Academia Gallega*, 333-334 (1959-1969), pp.248-260 y González Herrán, José Manuel; “*La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán y un posible modelo real de su protagonista”, *Ínsula*, 346 (1975), pp.6-7). Sin embargo, a pesar de que la autora tomase como referencia una realidad urbana, no debemos olvidar la manipulación ficcional a la que somete los datos tomados durante su estudio para conformar una realidad urbana ficticia que se inserta en las corrientes de narrativa provinciana y en las novelas galdosianas cuyo eje temático es el Madrid de los barrios bajos por contraposición al centro, tal y como ella misma afirma en el prólogo.

su uso particular. 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 en 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.<sup>513</sup>

A través del continuo movimiento del personaje de Amparo conoceremos la ciudad de Marineda en su totalidad y especialmente las zonas suburbanas. Siguiendo la forma naturalista, la autora explora el espacio urbano provinciano desde diferentes perspectivas: como hábitat en el que se desarrolla el carácter y la psicología de la protagonista, pues la calle supone una necesidad vital para Amparo,<sup>514</sup> como un espacio social que representa las desigualdades entre los distintos grupos de población y como escenario de un momento histórico en transición, tanto política como económica, que interacciona con el mundo tradicional y rural que la rodea. La ciudad española de finales del siglo XIX resulta de enorme interés para los autores finiseculares en tanto que ofrece diversas interpretaciones y exploraciones cuya conclusión se refleja en la estratificación social a través de las parcelaciones de barrios. Así, los personajes son los caracterizadores del espacio urbano a la vez que este también representa a aquellos, por lo que la relación personaje-ciudad no solo es manifiesta a lo largo de toda la trama, sino que a través del espacio urbano se dota al texto de unidad y cohesión, a pesar de la individualidad que presentan los capítulos.

La aristocracia, la burguesía, los obreros, los funcionarios, los artesanos,...deben compartir el mismo espacio vital y sus actividades se desarrollan fundamentalmente en el lugar en el que habitan. De ahí la separación de espacios abiertos que solo pueden ser ocupados por ciertos sectores de la población: parques, la calle mayor, el barrio antiguo, el extrarradio, el muelle, el barrio de pescadores,... En el caso de *La Tribuna*, Amparo se mueve constantemente entre la zona noble y el suburbio, pues ansía abandonar el extrarradio y vivir en el centro. Tras el abandono de Baltasar y la deshonra de ser madre soltera se ve obligada a trasladarse a un barrio aún

---

<sup>513</sup> Pardo Bazán (f): 57.

<sup>514</sup> “¡La calle! ¡Espectáculo siempre variado y nuevo, siempre concurrido, siempre abierto y franco! *No había cosa más adecuada al temperamento de Amparo*, tan amiga al ruido de la concurrencia, tan bullanguera, meridional y extremosa, tan amante de lo que relumbra. Además, como sus pulmones estaban adecuados a la gimnasia al aire libre, se deja entender la opresión que experimentaron en los primeros tiempos de cautiverio en los talleres, donde la atmósfera estaba saturada del olor ingrato [...]” (Pardo Bazán (f): 93) [la cursiva es mía]

más periférico y con unas peores condiciones de vida que en la zona en la que vivía al comienzo de la novela.

La importancia de Marineda dentro de la narrativa urbana radica precisamente en el juego de espacios y en la densa exploración urbana, sobre todo periférica, que realiza Emilia Pardo Bazán y que contribuye de una forma fundamental a la vertiente provinciana prefijada a través de la ciudad muerta. En este caso, no nos encontramos ante una ciudad muerta, sino todo lo contrario. Asistimos al estudio de una ciudad provinciana que entronca directamente con la imagen de Madrid ofrecida por Galdós en *La desheredada* (1881), *Fortunata y Jacinta* (1886) o *Misericordia* (1897) y por Pío Baroja en *La lucha por la vida* (1904) durante el *fin du siècle*. Por tanto, Marineda, tal y como Benito Varela afirma en el estudio preliminar de la edición crítica de la novela, debe insertarse en el “metagénero novela urbana provinciana” (Varela: 40), en relación con *Sotileza* (1884) de Pereda, *La Regenta* (1884) y *Su único hijo* (1891) de Clarín, *Marta y María* (1883) y *El maestrante* (1893) de Armando Palacio Valdés y *Arroz y tartana* (1894) de Blasco Ibáñez, entre otras. Pero también debe entenderse dentro de la imagen urbana metropolitana sobre la que trabajan autores tanto realistas como de la generación del 98. A partir de las afirmaciones anteriores, se puede concluir, pese a la ausencia bibliográfica, que Marineda supone una innovación del tópico de la ciudad provinciana y un impulso en cuanto al tratamiento de periferias y suburbios<sup>515</sup> que continúa la estela abierta en *La desheredada*.

A pesar de las similitudes formales con Madrid, Emilia Pardo Bazán es consciente de que está trabajando con un prototipo provinciano y por tanto es necesario que establezca una diferencia con respecto a la metrópolis. De esta forma, valiéndose del capítulo de la misa de domingo y del paseo, utiliza la ironía para caracterizar el estilo tosco e impostado de las provincianas de alta clase social que pretenden asemejarse a las aristócratas madrileñas. Para ello se dejarán ver en lugares comunes como la iglesia o el paseo, descrito como un espacio degradado, mostrando un gran lujo y ostentación en sus ropas:

---

<sup>515</sup> Planteamos la posibilidad de que haya una relación entre el tremendismo y la periferia, ya que parece que en este caso podrían darse algunos rasgos sobre todo en el capítulo XXX centrado exclusivamente en el suburbio marinedino al que se trasladan Amparo y su madre. La bibliografía manejada no apunta este rasgo. Sin embargo, en algunas novelas de Galdós y en la trilogía de Baroja, ya se perciben y son consideradas como un antecedente del tremendismo de las novelas de posguerra.

A la salida, repetición de desfile: junto a la pila se situaron tres o cuatro de los que ya no se llaman dandis, ni todavía gomosos, sino *pollos* y *gallos*, haciendo ademán de humedecer los dedos en agua bendita y tendiéndolos bien enjutos a las damiselas para conseguir un fugaz contacto de guantes, vigilado por el ojo avizor de las mamás. Una vez en el pórtico, era lícito levantar la cabeza, mirar a todos lados, sonreír, componerse furtivamente la mantilla, buscar un rostro conocido y devolver el saludo. Tras el deber, el placer; ahora, la selecta multitud se dirigía al paseo, convidada de la música y de la alegría de un benigno domingo de marzo, en que el sol sembrara la regocijada atmósfera de átomos de oro y tibios efluvios primaverales.<sup>516</sup>

La estructura urbana de Marineda aparece delimitada por cuatro espacios que se corresponden con cuatro grupos sociales: la Ciudad Vieja (aristocracia), la Pescadería (burguesía y los lugares de ocio para las clases altas), el Campo de la Estrada (marginados sociales) y la zona suburbana reservada para la clase trabajadora. La Ciudad Vieja se caracteriza por poseer elementos arquitectónicos conservadores, por contraposición con la Pescadería que ofrece innovaciones técnicas. Por otro lado, la Pescadería es la zona preferida por la protagonista por su aspecto moderno y cosmopolita al poseer numerosas zonas de recreo, paseos, teatros, cafés,...

Esta zona ha entrado en un proceso de desarrollo y expansión económica y comercial que atrae a las familias aristocráticas de la Ciudad Vieja y fascina a los habitantes del extrarradio, como se puede comprobar a través del personaje de Amparo. Las cigarrereras toman contacto con la zona durante su desplazamiento hacia la fábrica, lo que provoca que tanto burguesía como aristocracia empujen a los más pobres hacia la periferia urbana y eviten a toda costa entablar relaciones sociales. Esta circunstancia es la que hace que como lectores sepamos que Baltasar nunca va a casarse con Amparo, sino que se decantará por su novia de toda la vida perteneciente a una de las familias principales. La boda de Baltasar con la cigarrera supondría un escándalo en Marineda mucho mayor que el embarazo de Amparo y serían expulsados socialmente del espacio urbano noble.

Atendiendo al reparto de espacios urbanos con respecto al grupo social al que pertenecen sus habitantes es lógico que tanto el ambiente como las condiciones de vida sean diferentes en cada uno de ellos. El universo sobre el que centra su atención el narrador es el mundo suburbano y concretamente la calle de los Castros. El estudio que

---

<sup>516</sup> Pardo Bazán (f): 74. Nótese la semejanza de este pasaje con la escena de la misa de domingo recogida por Carmen Martín Gaité en *Entre visillos*.

ofrece es la forma en la que el medio obrero influye sobre la protagonista y cómo a través de su mirada se contraponen las deplorables condiciones de vida de la clase obrera con el lujo y la ostentación de las clases más altas. Amparo se cría en un barrio caracterizado por la pesada y maloliente atmósfera, el barro, la suciedad, el llanto y la enfermedad:

[...] en resumen: la historia de la pobreza y de la incuria narrada en prosa por una multitud de objetos feos; historia que la chiquilla comprendía intuitivamente, pues hay quien, sin haber nacido entre sábanas y holandas, presume y adivina las comodidades y deleites que jamás gozó. Así es que Amparo huía, huía de sus lares camino de la fábrica, llevando a su madre, en una fiambarrera, el bazuqueante caldo; pero soltado a lo mejor la carga, poníase a jugar al corro, a *San Severín*, a la viudita, a cualquier cosa con las damiselas de su edad y pelaje.<sup>517</sup>

El narrador explora en profundidad durante los dos primeros capítulos la calle y la vivienda de la protagonista. Este pasaje funciona como un claro ejemplo de la pobreza de la ciudad a través de la técnica de acumulación de rasgos negativos. La negatividad descrita es tal que nos permite trazar una caracterización de la pobreza en relación con la periferia provinciana. Las precarias condiciones en las que vive Amparo, descritas en el capítulo I, se intensifican en el II al aparecer en escena la madre enferma. La familia del barquillero se presenta como una madre inválida que debe soportar sentimientos de culpa por no poder contribuir a la economía familiar, Rosendo el barquillero que elabora miles de galletas con las que debe cargar por las calles nobles de Marineda para poder ganar algo de dinero y Amparo que únicamente huye del espacio opresivo y asfixiante en el que vive. La calle, además, sirve como fijación del carácter de La Tribuna en cuanto que se le permite deambular sola y con total libertad, a diferencia de las mujeres de la élite a las que no se les permitía libertad de movimiento. De esta forma, Marineda supone, desde una perspectiva de género, el comienzo de la conquista del espacio público por parte de la mujer obrera, caracterizada como luchadora, independiente y libre, conformando a través de Amparo el personaje de la *flâneuse*:

---

<sup>517</sup> Pardo Bazán (f): 69.

La calle era su paraíso. El gentío la enamoraba; los codazos y empujones la halagaban cual si fueran 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 rebosante de dicha y salud por todos los poros de su cuerpo. A fuerza de filípicas maternas, corría una escoba por el piso, salaba el caldo, traía una herrada de agua; en seguida, con rapidez de ave, se evadía de la jaula y tornaba a su libre vagancia por calles y callejones. De estos instintos nómadas tendría bastante culpa la vida que forzosamente hizo la chiquilla mientras su madre asistió a la fábrica.<sup>518</sup>

Las condiciones sociales vienen delimitadas por las viviendas, la escasez de alimentos, la falta de higiene,... que a su vez condicionan las taras físicas y las graves enfermedades que sufren sus habitantes. La casa a la que se trasladan las mujeres tras la muerte de Rosendo es otro espacio situado en la zona suburbana, muy cercana a los límites urbanos y aún más pobre que la anterior. El hecho de que se resalte constantemente, incluso en la caracterización que hacen Baltasar y Borrén de Amparo, la pobreza de estos barrios hace que su descripción sea más efectiva por el contraste con la zona de la Pescadería y de la Ciudad Vieja, vistas a través de Amparo. La cigarrera magnifica el espacio noble que se presenta ante ella, pero el narrador omnisciente, a través de la ironía y de la acumulación de rasgos negativos deja claro que estamos en una ciudad de provincias que aún sufre el atraso de la industrialización y de la modernidad:

En horas semejantes, la calle Mayor ofrecía imponente aspecto. Las altas casas, defendidas por la brillante coraza de sus galerías refulgentes, en cuyos vidrios centelleaba la luz de los faroles, estaban cerradas, silenciosas y serias. Algún lejano aldabonazo retumbaba allá...en lo más remoto, y sobre las losas, el golpe del chuzo del sereno repercutía con majestad.<sup>519</sup>

Su vida se centra en la fábrica de tabaco, un lugar accesible únicamente cruzando la Olmeda, la zona noble de la Pescadería y caracterizada por los carruajes, las diligencias, el cosmopolitismo, el lujo y la ostentación de la élite. El sueño de Amparo es cruzar el límite social que separa la clase obrera de la élite para vivir en

---

<sup>518</sup> Pardo Bazán (f): 68-69.

<sup>519</sup> Pardo Bazán (f): 260.

este espacio urbano y comportarse como una burguesa. De ahí su carácter rebelde y sus constantes paseos cargados de sueños, convirtiendo las calles del centro en su hábitat natural y la libertad que le ofrecían, en su necesidad vital, aun a sabiendas de que ese no es el lugar que le corresponde por naturaleza:

Para Amparo la calle era la patria..., el paraíso terrenal. La calle le brindaba mil distracciones, todas gratuitas. Nadie le impedía 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 del excelentísimo Ayuntamiento.<sup>520</sup>

Tras el fallecimiento de su padre y su separación de Baltasar, Amparo y su madre deben trasladarse a una zona mucho más pobre que la del barrio en el que nació: la cuesta de San Hilario. Lo más relevante de este enclave es su situación tan cercana a los extramuros, lo que simbólicamente significa la exclusión social, incluso entre sus propios vecinos, tras conocerse la noticia de que va a ser madre soltera. Este nuevo barrio está caracterizado por viviendas más pobres que las anteriores, ropas aún más viejas y niños deformes. Su población se resume en pescadores y cigarreras, por lo que la atmósfera pesada de los barquillos se transforma en olor a pescado y podredumbre. La precariedad de este nuevo barrio cercano a la exclusión marca aún más la desigualdad social, tal y como se observa en el capítulo XXX “Donde vivía la protagonista”:

El barrio de Amparo era de gente pobre; abundaban en él las cigarreras, pescadores y *pescantinas*. [...] Lo más característico del barrio eran los chiquillos. De cada casucha baja y roma, al salir el sol en el horizonte salía una tribu, una pollada, un hormiguero de ángeles, entre uno y doce años, que daba gloria. De ellos los había patizambos, que corrían como asustados palmípedos; de ellos, derechos de piernas y ágiles como micos o ardillas; de ellos, bonitos como querubines, y de ellos, horribles y encogidos como fetos que se conservan en aguardiente. [...] Vivía el barrio entero en la calle, por poco que el tiempo estuviese apacible y la temperatura benigna. [...] Esta vecina atravesaba con la *sella* de relucientes aros camino de la fuente; aquélla se acomodaba a sacudir un refajo o a desocupar, mirando hacia todos lados con

---

<sup>520</sup> Pardo Bazán (f): 93.

recelo, una jofaina; la de más acá salía con ímpetu a administrar una mano de azotes al chico que se tendía en el polvo; la de más allá volvía con una *pescada*, cogida por las agallas, que se balanceaba y le flagelaba el vestido. Todas las excrecencias de la vida, los prosaicos menesteres que en los barrios opulentos se cumplen a sombra de tejado, salían allí a la luz y a vistas del público.<sup>521</sup>

Resulta interesante, el hecho de que una vez presentados todos los espacios públicos de Marineda y los personajes principales de la trama el narrador deje de lado los exteriores para explorar la fábrica de tabaco, sobre la que focaliza de forma pormenorizada para convertirse junto con Amparo en la otra protagonista de la trama. Esto supone la introducción de la misma en un espacio interior y cerrado. Por necesidades familiares, Amparo decide trabajar en la fábrica, lo que implica que debe abandonar sus paseos y comenzar a ser una obrera productiva. Este cambio no solo supone la falta de libertad de la protagonista, sino también una modificación en su carácter y en su forma de vestir. Comienza a experimentar el sentimiento de solidaridad y a abandonar progresivamente su fuerte carácter individualista, a la vez que pierde la libertad de la que gozaba paseando por el centro de la ciudad.

Su nuevo carácter produce un acercamiento con la alta sociedad, pero desde otra perspectiva. Amparo se ha convertido en una líder política activa que lucha por la llegada de los liberales al poder, dejando de ser la niña asustada que llegó a casa de Baltasar cantando villancicos el día de Nochebuena. Ahora las diferentes escenas protagonizadas entre Amparo y la élite marinedina no solo ponen de manifiesto el mundo urbano y su división en clases sociales, sino también la división política de las mismas que condicionan el progreso y el desarrollo de su protagonista en la trama. El caso más manifiesto es el de Amparo que deja de ser una niña que pasea constantemente por la zona centro en busca de la libertad que no tiene el suburbio para convertirse en “La Tribuna” (denominación que adoptará el narrador), una líder política defensora de los derechos de las cigarreras e impulsora de la República.

---

<sup>521</sup> Pardo Bazán (f): 212-213 y 214.



## 16.4. MARINEDA Y EL MUNDO OBRERO

Hasta el capítulo XXIII, Amparo es, prácticamente, el único personaje de la novela. La mayor parte de los capítulos conforman unidades temáticas independientes cuyo propósito es presentar al lector la morfología y los habitantes de Marineda. La primera parte presenta la asfixiante vivienda de la protagonista en la periferia, su vida y su familia. Desde el primer momento, el narrador hace hincapié en la poderosa atracción de Amparo por salir a la calle, pasear<sup>522</sup> y perderse por la zona noble. Para ella supone una necesidad vital dejar atrás el suburbio y adentrarse en la Pescadería, el parque, los paseos, observar los comercios,... por lo que la protagonista se convierte en esta parte de la trama en un personaje itinerante que está en continuo movimiento.

Esta característica de Amparo es la que permite que el lector conozca las dos caras de Marineda: la alta sociedad y sus lugares preferidos, focalizando en la familia Sobrado y el primer encuentro entre Amparo, todavía una niña, y Baltasar; y la clase trabajadora y el suburbio centrándose en la observación de la familia de Rosendo el barquillero y en los anhelos de libertad de la joven cigarrera. De esta forma quedan formalmente constituidos los dos ejes temáticos de la trama: la lucha social y la historia de amor entre Amparo y Baltasar. La caracterización de Amparo comienza durante sus primeros años de adolescencia cuando Baltasar y Borrén la ven como una mujer con unas bellas atribuciones a pesar de que por su condición social tiene que vivir en un espacio feo, una caracterización realista que hace destacar aún más las pésimas condiciones de vida de la clase trabajadora:

Ahora... ¿quién le dijo a ella que el aseo y compostura que gastaba no eran suficientes? ¡Vaya usted a saber! El espejo no, porque ninguno tenían en su casa. Sería un espejo interior, clarísimo, en que ven las mujeres su imagen propia y que jamás las engaña. Lo cierto es que Amparo, que seguía leyéndole al barbero periódicos progresistas, pidió el sueldo de la lectura en objetos de tocador. Y reunió un ajuar digno de la reina [...]. Amalgamando tales elementos, logró Amparo desbistar su figura y sacarla a la luz, descubriendo su verdadero color y forma, como se descubre la de un tubérculo enterrado al arrancarlo y lavarlo. Su piel trabó amistosas relaciones con el agua, y libre de

---

<sup>522</sup> A este respecto cabe destacar sus similitudes con personajes femeninos de la narrativa de posguerra como Andrea de *Nada* de Carmen Laforet, Natalia (“Colometa”) de *La plaza del Diamante* de Merçè Rodoreda y Natalia de *Entre Visillos* de Carmen Martín Gaité. Es posible que Amparo sea un antecedente de las protagonistas femeninas de este periodo.

la capa de polvo que tascaba sus poros finos, fue el cutis moreno más suave, sano y terso que imaginarse pueda.<sup>523</sup>

En cuanto al protagonismo obrero se refiere, esta es la primera vez que en la narrativa española se profundiza y explora con tanta minuciosidad el mundo proletario. Se intensifica la negatividad de la fábrica a través de una serie de signos referentes a las condiciones de trabajo por contraposición con la descripción positiva de las cigarreras. Mientras que de ellas se destaca su destreza, habilidad, ligereza, rapidez, resistencia física y buen rendimiento laboral, la fábrica es un espacio cerrado que provoca el encierro de las mujeres, escasez de luz, una atmósfera sobrecargada, mucho cansancio, dolor en las manos,... De esta forma, como lectores, se nos acerca no solo a la vida periférica, sino a la precariedad laboral y a sus míseras condiciones salariales, a la vez que se dignifica el trabajo de las mismas.

Por tanto, la obra presenta un singular e innovador punto de vista en cuanto a material social y laboral se refiere, mostrando la defensa de los derechos de la mujer en dos facetas: la laboral y la educativa, coincidiendo a este respecto con las teorías defendidas por Concepción Arenal.<sup>524</sup> Esto implica la introducción de una protagonista femenina que entre de lleno en el espacio público urbano reclamando y defendiendo sus derechos a la vez que se convierte en una líder revolucionaria. Sin embargo, la situación que pretende reflejar Emilia Pardo Bazán es la dependencia de la mujer con respecto al hombre y a la doble moral sexual. La evolución política de la cigarrera no se produce por un cambio ideológico de Baltasar, sino precisamente tras abandonarla embarazada siendo plenamente consciente del desprestigio social que sufrirá al ser deshonrada y madre soltera.

La nueva situación que debe afrontar la protagonista dista mucho de la justicia social que defendía para la fábrica y que traen las revoluciones liberales y concluye

---

<sup>523</sup> Pardo Bazán (f): 102.

<sup>524</sup> “Amparo había ido a la escuela en sus primeros años, años de relativa prosperidad para la familia, sucediéndole lo que a la mayor parte de las niñas pobres, que al poco tiempo se cansan sus padres de enviarlas y ellas de asistir, y se quedan sin más aprendizaje que la lectura, cuando son listas, y unos rudimentos de escritura” (Pardo Bazán (f): 69-70). Concepción Arenal, defensora de un feminismo católico y de tendencia krausista, defendió el acceso de la mujer a todos los niveles educativos sin excepción, a pesar de que estaba en contra de la irrupción de la mujer en el ámbito político. Participó en 1882, el mismo año en el que se publica *La Tribuna*, en el Congreso Pedagógico de Madrid presidido por Rafael María de Labra con la comunicación “La educación de la mujer”, compartiendo mesa con la propia Emilia Pardo Bazán. Es probable que, además de un intercambio ideológico entre ambas, la defensa educativa y el propio personaje de Amparo estuviesen influenciados por el feminismo de Concepción Arenal. Para una interpretación desde la perspectiva de género de la novela véase Porrúa, María del Carmen; “Una lectura feminista de “La Tribuna” de Pardo Bazán”, *Nueva revista de filología hispánica*, XXXVII, 1 (1989), pp.203-219.

que la república solo otorga libertad política, pero no social. La injusticia que vive se traduce en una total permisividad social ante Baltasar, poseedor de una buena posición económica, incrementada tras su boda, que seduce a una mujer de una condición social inferior y la abandona sin ningún tipo de responsabilidad respecto a su hijo. Nadie le va a obligar a hacerse cargo del niño o le va a castigar aislándolo socialmente, como sí ocurre con Amparo.<sup>525</sup>

En cuanto a materia laboral, *La Tribuna* refleja un periodo de transición, tanto político como económico.<sup>526</sup> La sociedad de Marineda y, más concretamente, la clase trabajadora, no separa el tiempo de vida personal del laboral, de ahí que la fábrica sea el espacio en el que se establecen y consolidan relaciones sociales entre las trabajadoras. Esto se debe a que el proceso de trabajo todavía es manual y no está sometido a la disciplina de la máquina. Se permite que las trabajadoras puedan conversar entre ellas, cantar y bromear celebrando la llegada de los carnavales, a pesar del hacinamiento y de las pésimas condiciones que soportaban. Frente al individualismo propio del capitalismo y de la Revolución Industrial, las cigarreras todavía mantienen el espíritu colectivo y comunitario a través de la solidaridad con las más desfavorecidas.

Este comportamiento se contrapone con la clase burguesa propia de las familias de la Pescadería. Si una de ellas sufre un momento de crisis económica y se ve abocada a la pobreza o a la pérdida de poder, el resto de la sociedad disfruta viendo su sufrimiento. De ahí la rapidez por el matrimonio de Baltasar con Josefina, para que la madre de esta recupere su posición y pueda vengarse de las críticas y de los vacíos sociales a los que fue sometida durante sus momentos de apuro económico. El fuerte individualismo de las clases pudientes se puede observar a través de una escena en la que Amparo y sus compañeras se cruzan con una antigua cigarrera convertida en burguesa tras su matrimonio. Este episodio hace consciente a la joven de que los

---

<sup>525</sup> La historia de amor entre una mujer de baja condición social y un hombre de clase superior es un tópico tradicional. Comienzan su relación a las afueras de la ciudad para evitar las miradas indiscretas y Baltasar logra convencer a Amparo de que su amor es sincero y de que va a casarse con ella para mantener relaciones sexuales. Una vez que consigue su propósito la abandona embarazada. Este hecho es el desencadenante para que Amparo se centre en la lucha de clases y en el activismo político, pasando de ser un personaje realista a convertirse en una heroína política. La tensión social se intensifica con el nacimiento del hijo el mismo día en el que se proclama la I República. La trama amorosa queda totalmente abierta, lo que permite a la autora concluirla en *Memorias de un solterón*. El hijo de *La Tribuna* es un tipógrafo socialista que casi treinta años después consigue que Baltasar se case con su madre reparando así la falta cometida.

<sup>526</sup> Véase Durán Vázquez, José Francisco; “*La Tribuna*, una novela a caballo entre dos mundos”, *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, XV, 1 (2007), <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18153298030>

nobles son despiadados e insolidarios y sabe, a pesar de que se aferre en negarlo, que si llega a casarse con Baltasar tendrá que abandonar a su suerte a sus compañeras y olvidarse del espíritu solidario y comunitario que rige en la fábrica.

La burguesía aparece representada desde el punto de vista de Amparo como un espacio y un ámbito de atracción para la joven hasta su entrada en el mundo laboral. A través de su mirada y de sus paseos podemos reconstruir la imagen social y económica de las provincias españolas de este periodo y descubrimos que el verdadero sueño de Amparo es formar parte de la élite, un espacio totalmente vetado para ella, a pesar de sus constantes intentos por acercarse a nobles, burgueses y personajes principales:

Cuanto lujo ostenta un domingo en una capital de provincia se veía reunido ante el pórtico, que las gentes cruzaban con el paso majestuoso de personas bien trajeadas y compuestas, gustosas de ser vistas y mutuamente resueltas a respetarse y no repartir empujones. [...] Deslizóse Amparo entre el grupo de la buena sociedad marinada, y se introdujo en el templo. Hacia el presbiterio se colocaban las señoritas, arrodilladas con estudio, a fin de no arrugarse los trapos de cristianar, y como tenían la cabeza baja, veíanse blanquear sus nuca, y alguna estrecha suela de elegante botina arremangaba los pliegues de las faldas de seda.<sup>527</sup>

Será precisamente en su etapa como cigarrera y activista cuando se muestre muy crítica contra ellas. Sin embargo, su romance con Baltasar la acerca nuevamente a este estamento social y la induce a adaptarse parcialmente a él a través de los regalos, de los mantones, del maquillaje,... por lo que la joven experimenta un pequeño cambio físico que la diferencia de sus compañeras. Es consciente de que su amor será censurado socialmente, pero ante las falsas promesas de Baltasar cree que podrá lograr superar esa barrera y romper la desigualdad social entre las familias de la Pescadería y de los suburbios. Amparo no consigue su propósito porque Baltasar, desde el principio, la ve únicamente como un objeto sexual con el que divertirse durante un tiempo para posteriormente casarse con su prometida. En el momento en el que logran mantener relaciones sexuales, Baltasar se cansa y la abandona. Ante este abandono y la vuelta al

---

<sup>527</sup> Pardo Bazán (f): 73. Nótese a este respecto la minuciosa descripción del narrador haciendo hincapié en la blancura de las nuca de las jóvenes nobles, hecho que se retoma en el pasaje recogido anteriormente en el que se aprecia cómo Amparo se aferra en lavarse y maquillarse para disimular su color moreno, propio de las clases bajas. Así mismo, resulta de interés la forma de vestir de las jóvenes en las que Amparo se fija y a las que intentará imitar durante su romance con Baltasar, camuflando el “traje clásico de las cigarreras; el mantón, el pañuelo de seda para las solemnidades, la falda de percal planchada y de cola” (Pardo Bazán (f): 95), el aspecto adquirido tras su entrada en la fábrica.

activismo de Amparo, ahora más radical, queda patente el hecho de que ascender en la jerarquía social es imposible. La sociedad de Marineda se resume en la dicotomía aristocracia y burguesía frente a la clase obrera, una distancia muy marcada e imposible de romper.

Por último, resulta interesante la forma en la que el edificio de la fábrica se muestra ante La Tribuna infundiendo terror y respeto, muy en sintonía con el nuevo orden industrial. Es consciente de que perderá su libertad y debe adaptarse, al igual que sus compañeras, a la nueva sociedad industrial. La fábrica simboliza el orden, la monotonía y la regularidad en la producción. Algunas zonas, concretamente el taller de picadura, están mecanizadas e imponen a los trabajadores un nuevo sistema de producción. Ahora ya no hay tiempo para la charla. El espacio se convierte así en un lugar cerrado y aislado del exterior en el que el tiempo y el ritmo de trabajo lo marcan y distribuyen las máquinas. Así mismo, se diferencian las viejas cigarreras de las nuevas como un elemento más que describe la transición entre ambos mundos, el preindustrial y el industrial. Las viejas cigarreras potencian el trabajo manual bien hecho, aunque sea más lento, mientras que las nuevas pretenden hilar el cigarro más rápido para economizar el tiempo y así producir más, a pesar de que son conscientes de que el cigarro no está tan bien hecho como el de las viejas.

Como se puede observar a través de la fábrica, la obra transcurre en un momento de cambio y de transformación social que busca adaptar Marineda al capitalismo y a los progresos de la revolución industrial, reflejándose los primeros intentos frustrados de modernización social. La realidad de la ciudad se presenta como un espacio tradicional y rural que comienza a desvanecerse y que lucha contra el nuevo y moderno modelo social, más urbano e industrial, que se va imponiendo gradualmente. En este sentido, Pardo Bazán es conocedora de las actividades características tanto de la zona rural como de las múltiples ocupaciones que ofrecen los espacios urbanos, permitiendo el aprendizaje y la especialización del obrero. Así, *La Tribuna* es una de las pocas manifestaciones del mundo obrero del fin de siglo en la literatura española y constituye uno de los primeros textos que profundiza en la psicología y el espacio vital del trabajador, a la vez que introduce a una protagonista femenina en la esfera laboral y social.

## **CAPÍTULO 17: PERIFERIAS. EL MADRID DE LAS CLASES POPULARES Y LA LUCHA POR LA VIDA**

### **17.1. EL MADRID DE LAS CLASES POPULARES A TRAVÉS DE LA TRILOGÍA LA LUCHA POR LA VIDA DE PÍO BAROJA**

La trilogía formada por las novelas *La busca*, *Mala hierba* y *Aurora roja* se puede resumir como la búsqueda, la aceptación y la adaptación de los personajes periféricos al medio urbano. El plano urbano que se va trazando en la trilogía es una especie de escalada desde las afueras hacia el centro, estableciendo los límites entre la ciudad (centro) y los suburbios que se extienden en forma de círculos ocupando descampados, solares y cerros. La representación urbana del Madrid de *La lucha por la vida* supone una innovación en cuanto que desfigura y hace irreconocible la imagen prototípica de Madrid<sup>528</sup> que manejaban los realistas en las que destacan unas calles perfectamente planificadas y reconocibles.

*La lucha por la vida* se desarrolla durante la regencia de María Cristina y finaliza con la coronación de Alfonso XIII, reflejando el periodo de crisis, decadencia y transición del siglo XIX al XX. Durante este periodo hay un aumento de la población que no se adapta a las estructuras sociales del nuevo siglo. Este hecho produce un empobrecimiento en las zonas rurales, incrementado por el crecimiento demográfico y haciendo que mengüen las posibilidades de empleo, lo que conlleva el éxodo rural hacia las ciudades más industrializadas: Bilbao, Sevilla, San Sebastián, Valencia y, fundamentalmente, Madrid y Barcelona.

La afluencia masiva de emigrantes en las grandes ciudades trae consigo la necesidad de descongestionar el centro urbano, por lo que comienzan a desarrollarse los suburbios y periferias para acoger a toda esta población. Sin embargo, la emigración rural acarrea la formación de grandes grupos de desocupados, vagabundos y mendigos que conforman un panorama de tristeza y desolación ante un país sumido en una grave crisis económica. Este ambiente es sobre el que se desarrolla la trilogía, predominando en *La busca*. La ciudad, paradigma de progreso e industria, se muestra ante el emigrante rural como un paraíso de riqueza y comodidad. Sin embargo, tras su llegada comprueba que es todo lo contrario y que la búsqueda de empleo no es fácil

---

<sup>528</sup> Véase Puértolas, Soledad; *El Madrid de "La lucha por la vida"*, Madrid, Helios, 1971.

debido a las continuas crisis durante el fin de siglo. De hecho, la industrialización de Madrid no se llevará a cabo hasta la década de los felices años 20. Sí sucederá en Barcelona, Bilbao o San Sebastián, pero las sucesivas crisis impedirán su desarrollo. Aun así, comenzará a gestarse una nueva clase social dominante: los financieros y los empresarios.<sup>529</sup>

Los emigrantes rurales son el sector marginal de la población urbana antes de ser absorbidos por la clase trabajadora y pasar a formar parte de la ciudad. El mismo proceso que debe experimentar Manuel, el protagonista, durante su lucha por la vida o, mejor dicho, por sobrevivir ante un medio que le atemoriza y al que no es capaz de adaptarse. Este sector social vivía en chozas extendidas a la entrada de la ciudad sin ningún tipo de servicios municipales y donde los índices de mortalidad por enfermedad y de criminalidad eran muy elevados como se observa en *La busca* y *Mala hierba* o en *Misericordia* de Galdós.

Un papel destacado lo juegan los periódicos y las imprentas, pues reflejan la diversidad filosófica y política del momento. En las imprentas arraigó el socialismo, cuyos principales líderes, como Pablo Iglesias, procedían de este sector. Este mundo aparece prefijado en *Mala hierba* y será desarrollado en *Aurora roja* a través de Manuel que durante su peripecia de adaptación a la ciudad es empleado en diversas imprentas hasta llegar a ser propietario de una de ellas. Los emigrantes y los trabajadores toman conciencia de la injusticia social que padecen y comienzan a organizarse en partidos y sindicatos de tendencia socialista y anarquista. Algunos compañeros catalanes de Juan, hermano de Manuel y protagonista de *Aurora roja*, defienden un movimiento obrero anarquista y más radical frente a la tendencia pacifista de Juan o al socialismo moderado que se vive en la imprenta de Manuel.

Esta circunstancia se debe a que Madrid no vive la explotación industrial que sí se da en Barcelona. En la capital todavía no hay un proletariado industrial, por lo que para ellos la utopía anarquista resulta demasiado violenta y cruel, como así manifestará el propio Manuel. En Barcelona, la fuerza obrera es más radical y violenta porque la explotación de los trabajadores es insostenible, intolerable e insoportable. De ahí las posturas contrapuestas entre los anarquistas de *Aurora roja* y las tendencias más violentas y radicales defendidas por Prats. De esta forma, el contexto político y social

---

<sup>529</sup> A este respecto cabe destacar las descripciones de las novelas de Galdós donde Madrid aparece representado como un centro burocrático y administrativo y no tanto industrial. De ahí que el autor focalice sobre los funcionarios y la clase media.

del Madrid de fin de siglo queda reflejado en su plenitud, profundizando no tanto en el centro y en las clases sociales medias y altas vistas a través de Galdós, como sí en las clases sociales más bajas: trabajadores, prostitutas, golfos,..., en su adaptación a las distintas zonas urbanas y en su lucha individual por la supervivencia, finalizando con la formación del movimiento obrero como una vía de lucha colectiva.

## **17.2. DE LA PERIFERIA HACIA EL CENTRO. EL ESPACIO URBANO DE LA LUCHA POR LA VIDA**

Las zonas periféricas de Madrid no habían sido tratadas con anterioridad por ningún autor con la profundidad y la autenticidad con que lo hace Baroja.<sup>530</sup> En este caso, va a analizar el ascenso social de Manuel con respecto a su aproximación hacia el centro, a la vez que refleja la complejidad no solo del ascenso social, sino también de la estructura urbana finisecular, fuertemente dividida conforme a las clases sociales. En cada una de las novelas de la trilogía se van a desarrollar distintos aspectos de la periferia: en *La busca*, los arrabales y los suburbios en los que habita el hampa; en *Mala hierba*, la entrada de los tramposos y ladrones del suburbio en la ciudad propiamente dicha,<sup>531</sup> es decir, en el centro, y en *Aurora roja*, los barrios obreros y el proletariado que los habita focalizando sobre la politización socialista y anarquista de este sector y trabajando con las utopías y contrautopías de la anarquía.

Donde mejor se observa la dicotomía centro/periferia sobre la que trabaja Baroja es en *Mala hierba* de donde se desprende que los golfos del centro son seres adaptados y acogidos socialmente a través de las organizaciones mafiosas que los encuadran en escalas sociales, mientras que los de la periferia son excluidos, tratados como los despojos sobre los que Manuel trabaja con el traperero al final de *La busca* y están abandonados a su suerte. El golfo del centro conoce y aprovecha los innumerables trucos para moverse por estos ambientes, es más, es un personaje-tipo necesario para su caracterización. Esta distribución de golfos y espacios es la que se refleja en las dos novelas mencionadas:

---

<sup>530</sup> Algunos escritores costumbristas tocaron las afueras y los límites de la capital. No será hasta Galdós cuando encontremos una incursión más profunda en *La desheredada*, *Misericordia* y *Nazarín*. Sin embargo, el autor focaliza más sobre la clase media y los ambientes por los que esta se mueve, por lo que su estudio de las clases bajas es puntual, enfocado siempre hacia la actitud de la clase media con respecto a las clases bajas, y no tan profundo como el de Baroja.

<sup>531</sup> En la novela, los personajes del mundo del hampa y de los barrios bajos se refieren al centro como Madrid o la ciudad.



[Vidal y el Bizco] Su radio de acción era una zona comprendida desde el extremo de la Casa de Campo, en donde se encuentran el ventorro de Agapito y las ventas de Alcorcón, hasta los Carabancheles; desde aquí, las orillas del arroyo Abroñigal, La Elipa; el Este, las Ventas y la Concepción hasta la Prosperidad; luego Tetuán hasta la Puerta de Hierro. Dormían, en verano, en corrales y cobertizos de las afueras.

Los del centro, mejor vestidos, más aristócratas, tenían ya su golfa, a la que fiscalizaban las ganancias y que se cuidaban de ellos; pero la golfería del centro era ya distinta, de otra clase, con otros matices.<sup>532</sup>

El suburbio aparece representado a través de las casas de vecindad, donde sus habitantes viven hacinados sin ningún tipo de higiene. En este caso, no existe conciencia social, como sí se observará en *Aurora roja*, porque el principal problema es el hambre y el trabajo. Por tanto, cada individuo lucha por su propia subsistencia sin preocuparse de la del resto. Destacan los elevados índices de mortandad como consecuencia de la escasez de higiene en las viviendas y la degradación de sus habitantes rodeados de miseria y suciedad. Para los habitantes del centro, estos barrios constituyen un peligro para su seguridad. Por ello, se suelen enviar policías para reprimir a los alborotadores y los escándalos que puedan darse en ellos y que la ciudad no es capaz de eliminar. El problema aparece cuando se construye el otro suburbio,<sup>533</sup> es decir, los ensanches como el de Salamanca o Argüelles contruidos para albergar a la nobleza y la alta burguesía que salen de un congestionado centro y se encuentran con la presencia de emigrantes, soldados, golfos y prostitutas, tal y como le sucede a Kate, la hija de la baronesa en *Mala hierba*:

-¡Oh, qué miedo!- solía decir; y sólo el pensar que aquella gente miserable de que Manuel hablaba podía rozarse con ella, le hacía estremecer.

Sentía la niña una repugnancia profunda por la gente de la calle; no quería salir los domingos por no andar entre los hombres de blusa y soldados. Le parecía que la gente del pueblo debía de ser mala. Desde que se encendían los faroles no le gustaba salir de casa.<sup>534</sup>

Los barrios bajos descritos por Baroja (Cambroneras, Las Injurias,...) son espacios totalmente aislados y ajenos a las preocupaciones del centro. Se muestran

---

<sup>532</sup> Baroja (c): 193-194.

<sup>533</sup> Véase Mumford (a)

<sup>534</sup> Baroja (e): 87-88.

como un mundo hostil, salvaje y brutal, incluso en algunas ocasiones casi primitivo, como se puede observar a través de las cuevas que son habitadas por mendigos y prostitutas.<sup>535</sup> Esta visión de la periferia es el resultado de la propia estructura urbana que distribuye el espacio según las clases sociales. De esta forma, se observa cómo la ciudad no es capaz de asumir el aumento de población y tiene que reorganizarse durante el fin de siglo.

La miseria y los mendigos suponen un grave problema para Madrid que, a pesar de desentenderse, no puede dejar de verlos por todas las esquinas. Es una realidad latente que espanta, pero que está a la vista de todos. Muchos mueren de hambre y de frío en la calle, como se refleja en *La busca* y en *Mala hierba* en los personajes de Manuel y de don Alonso a punto de fallecer. Para saciar el hambre se dedican al pillaje o a pedir limosna, por lo que pueden terminar encarcelados, tal y como le sucede a Manuel en *Mala hierba*. Este castigo viene impulsado por los propios viandantes del centro que no soportan que un mendigo se les acerque pidiendo, por lo que se aumentan y recrudecen las detenciones. Consideran que quienes no trabajan tienen derecho a la ayuda que les ofrecen las distintas instituciones, pero en el espacio reservado para ello. Por tanto, no tienen permitida la entrada en su espacio vital, ni mucho menos abordarlos por la calle.

A este respecto cabe destacar la otra crítica social latente ante esta fuerte separación social y espacial: la falsa piedad, ya criticada por Galdós en *Misericordia*. Aquí se observa la doble cara de la moneda: los mendigos son la muestra de la despiadada maldad de la ciudad que los expulsa o encarcela para tapar una evidencia: la miseria de un país en crisis, a la vez que a través de las instituciones de beneficencia se muestra la cara caritativa de Madrid. En cuanto a esta situación se refiere, Baroja dedica unas páginas cargadas de crítica y de ironía en consonancia con la idea manejada por Galdós en *Misericordia*.

Baroja pone en tela de juicio la piedad hacia los pobres al entregarles escasas ropas y comida, una acción entendida como un ejercicio para poner en práctica los valores cristianos, a la vez que evangelizan el extrarradio. Sin embargo, las señoras de la alta sociedad que se acercan a las instituciones para ayudar a los más necesitados

---

<sup>535</sup> Las cuevas se encuentran en los límites fronterizos del suburbio y funcionan como vivienda para los emigrantes y para la cuadrilla de golfos capitaneada por el Bizco. A través de este personaje, Manuel conoce la expresión más degradada y decadente del ser humano y cómo es capaz de sobrevivir ante situaciones límite. Una muestra del hábitat urbano más primitivo está situado en las Montañas del Príncipe Pío. Véase el capítulo II de la Tercera Parte de *La busca* (Baroja (c): 199-212).

hacen ostentación de sus riquezas y del confort y la comodidad en la que viven. Este mundo es el que nos presenta Manuel cuando acude con su compañero Jesús y con don Alonso a las distintas instituciones en busca de asilo o el día de Nochebuena ante la Conferencia de San Vicente de Paúl, como se recoge en siguiente fragmento:

-¡Hipócritas!- decía el albañil a voz en grito.  
- Pero, hombre, ¡cállese usted -exclamó Manuel-, que le van a oír!  
- ¿Y qué?- replicaba el vecino -. ¡Que me oigan! Son unos hipócritas. ¿A qué vienen aquí a echárselas de caritativos? A hacer el paripé, a eso vienen esos tíos, esos farsantes. ¿Qué leñe quieren saber? ¿Que vivimos mal? ¿Que estamos hechos unos guarros? ¿Que no cuidamos a los chicos? ¿Que nos emborrachamos? Bueno, pues que nos den su dinero y viviremos mejor, pero que no se nos vengan con bonos y con consejos.<sup>536</sup>

Las casas que forman las barriadas suburbanas aparecen mencionadas continuamente a lo largo de la trilogía. Son de planta baja y destacan por las condiciones de insalubridad. De hecho, solo hay un baño para el uso de todas las familias. La barriada aparece descrita como una aldea, pero marcando el hecho de que posee una única calle, por lo que pretende asemejarse al espacio urbano, sin olvidar el origen de sus habitantes. Estos aparecen descritos con taras físicas y animalizados, una huella de la miseria y la decadencia a la que tienen que hacer frente, por ejemplo, las niñas que se ven abocadas a prostituirse desde los 8 o 10 años:

Esta es la Casa del Cabrero – dijo Vidal - ; aquí están los socios.  
Efectivamente; se hallaba acampada toda la piratería. Allí conoció Manuel al *Bizco*, una especie de chimpancé, cuadrado, membrudo, con los brazos largos, las piernas torcidas y las manos enormes y rojas. [...]  
Desde el momento 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. Algunas mujeres en camisa, acurrucadas y en corro de cuatro o cinco, fumaban el mismo cigarro, pasándose una a otra y dándole cada una su chupada.  
Pululaba una nube de chiquillos desnudos, de color de tierra, la mayoría negros, algunos rubios de ojos azules. Como si sintieran ya la degradación de su miseria, aquellos chicos no alborotaban ni gritaban.

---

<sup>536</sup> Baroja (e): 149.

Unas cuantas chiquillas de diez a catorce años charlaban en grupo. El *Bizco* y Vidal y los demás las persiguieron por el patio. Corrían las chicas medio desnudas, insultándoles y chillando.

El *Bizco* contó que había forzado algunas de aquellas muchachitas.

- Son todas pucheras como las de la calle de Ceres – dijo uno de los piratas.

[...]

- ¿Pero esas chicas?

- Ellas y sus madres – repuso Vidal con filosofía -. Casi todas las que viven aquí.<sup>537</sup>

A medida que nos vamos adentrando en la ciudad, las viviendas comienzan a adquirir una fisonomía más definida con casas de dos o más pisos, trazadas con un plan urbano formando calles, como se observa en Cuatro Caminos o en las Guindaleras. Una vez ya en el interior, nos encontramos con la vivienda popular prototípica de los barrios obreros: el corredor o la casa de vecindad. Esta se halla en deplorables condiciones de hacinamiento y carente de toda higiene. En estas casas es donde vive la clase obrera formando los barrios bajos que están integrados dentro de la ciudad. Responden a una necesidad que se ha intentado paliar y que es el claro reflejo de la mísera vida de un trabajador en el Madrid del fin de siglo, a la vez que se ofrece al lector un panorama desolador de la capital.

El corredor en el que vive Manuel conforma un microcosmos formado por clases proletarias y caracterizado por la miseria y la degradación más absoluta, a pesar de situarse en la zona limítrofe con la periferia. La delincuencia es significativa, por lo que Manuel vivirá y tendrá sus primeros contactos con el mundo del engaño y del robo en *La busca*, abandonados gracias a la Salvadora, a pesar de que la posición de su residencia en *Aurora roja* es similar a este ambiente:

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. [...]

Todos sentían una rabia constante, que se manifestaba en imprecaciones furiosas y en blasfemias.

Vivían como hundidos en las sombras de un profundo sueño, sin formarse idea clara de su vida, sin aspiraciones, ni planes, ni proyectos, ni nada.<sup>538</sup>

---

<sup>537</sup> Baroja (c): 75-76 y 77.

Esta descripción entendida como un microcosmos de los barrios bajos supone una innovación en cuanto al tratamiento de la miseria y la marginación social de las periferias. Se puede considerar la antesala de futuras imágenes periféricas de la literatura de posguerra como se observa en *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos. En cuanto a sus antecedentes, este pasaje es similar a la descripción de la casa de vecindad que aparece en *Fortunata y Jacinta* de Galdós. En este caso, la imagen de los barrios bajos se realiza desde la perspectiva de Jacinta que irrumpe en un espacio que no es el suyo, por lo que es considerada como una intrusa. De aquí se deduce que los sentimientos y percepciones de la protagonista juegan un papel importante en cuanto que mira el suburbio desde una posición externa. En el caso de la novela de Baroja, la irrupción y adaptación de Manuel al espacio periférico es total, por lo que se nos ofrece la imagen de la casa desde un punto de vista interno, la mirada de un golfo plenamente adaptado al medio.

A medida que Manuel se va adentrando en la periferia va familiarizándose y adaptándose a las formas de vida de los golfos y delincuentes hasta convertirse en uno de ellos en la Cuadrilla de los Tres, formada por el Bizco, el propio Manuel y Vidal. Esta faceta de la vida de Manuel pone de manifiesto la exclusión social de todos los espacios periféricos de Madrid y se agudiza aún más con las vistas que hay de la ciudad desde las afueras, percibida como algo lejano e irreal, en definitiva imposible de alcanzar por un excluido social:

Se veía Madrid en alto, con su caserío alargado y plano, sobre la arboleda del Canal. A la luz roja del sol poniente brillaban las ventanas con resplandor de brasas; 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. A un lado se erguía el Observatorio, sobre un cerrillo, centelleando el sol en sus ventanas; al otro, el Guadarrama, azul, con sus crestas blancas, se recortaba en el cielo limpio y transparente, surcado por nubes rojas.<sup>539</sup>

---

<sup>538</sup> Baroja (c): 86-87.

<sup>539</sup> Baroja (c): 196.

### 17.3. LA BUSCA. IMAGEN DE UNA PERIFERIA

La primera novela de la trilogía supone un verdadero retrato del mundo del hampa y de la periferia de Madrid, marcando los límites y las fronteras de una ciudad en un momento de cambio y transformaciones sociales. Manuel, su protagonista, encarna el prototipo de emigrante<sup>540</sup> que se convierte en un delincuente del extrarradio. Intenta reconducirse constantemente mediante su trabajo, pero no logra conseguirlo. Tras su enfermedad a consecuencia de las duras condiciones laborales es despedido de la tahona y su situación empeora con la muerte de su madre. Acuciado por el hambre y la soledad, debe bajar de nuevo a los arrabales, la zona más empobrecida y alejada del espacio urbano. Con esta bajada, entra de lleno en el mundo de la delincuencia periférica y cuando decide abandonarlo está a punto de morir de hambre y de frío hasta que es recogido por un trapero.

Su vida con el trapero resulta de interés no tanto por continuar su estancia en la periferia, cuanto por su conexión con el espacio, concretamente con los despojos de los vertederos al considerarse él mismo como un despojo urbano más. Se adapta al medio porque ha comprendido que es un excluido social y que no puede formar parte del espacio urbano:

Toda aquella tierra negra daba a Manuel una impresión de fealdad, pero al mismo tiempo de algo tranquilizador, abrigado; le parecía un medio propio para él. Aquella tierra, formada por el aluvión diario de los vertederos; aquella tierra, cuyos únicos productos eran latas viejas de sardinas, conchas de ostras, peines rotos y cacharros desportillados; aquella tierra árida y negra, constituida por detritus de la civilización, por trozos de cal y de mortero y escorias de las fábricas, por todo lo arrojado del pueblo como inservible, le parecía a Manuel un lugar a propósito para él, residuo también desechado de la vida urbana.<sup>541</sup>

---

<sup>540</sup> Manuel procede de Almazán, una ciudad soriana. Cabe destacar el hecho de que Soria es una de las ciudades muertas prototípicas del fin de siglo español. Por ello, la imagen que se da de ella es la de una ciudad muerta que entronca con las vistas en el bloque 3. De aquí se deduce que, a pesar de que el centro madrileño y la morfología de Soria son similares en cuanto a su forma, Baroja es consciente de que son dos realidades urbanas totalmente diferentes y que, por tanto, deben ser representadas de distinta forma. Así, mientras las descripciones de Madrid destacan por la utilización de tonalidades rojizas, para la de Almazán utiliza el color negro, el amarillo y focaliza sobre edificios en ruinas. La quietud y la somnolencia evocan no solo la decadencia de la ciudad provinciana, sino del país: “A Manuel le pareció Almazán enorme, tristísimo; tenía el pueblo, vislumbrado en la oscuridad de una noche vagamente estrellada, la apariencia de grande y fantástica ciudad muerta. En las calles estrechas, de casas bajas, brillaba la luz eléctrica, pálida y mortecina; la espaciosa plaza con arcos estaba desierta; la torre de una iglesia se erguía en el cielo” (Baroja (c): 25)

<sup>541</sup> Baroja (c): 262.

Tras un desengaño amoroso con la hija del traperero, ingresa nuevamente en la delincuencia y en el ambiente del Bizco. La novela termina con la observación de la realidad madrileña: el contraste de las dos castas de Madrid que Manuel conoce hasta el momento: el Madrid obrero y el de los vicios y la bohemia. La ciudad aparece representada a través de una potente imagen que muestra la degeneración total y absoluta de la capital en el fin de siglo, a la vez que prepara al lector para entrar de lleno en el mundo de la bohemia y de la corrupción del centro, entendida esta en todos los sentidos, en la siguiente novela, *Mala hierba*:

Luego fueron desfilando busconas, chulos y celestinas. Todo el Madrid parásito, holgazán, alegre, abandonaba en aquellas horas las tabernas, los garitos, las casas de juego, las madrigueras y los refugios del vicio, y por en medio de la miseria que palpitaba en las calles, pasaban los trasnochadores con el cigarro encendido, hablando, riendo, bromeando con las busconas, indiferentes a las agonías de tanto miserable desharrapado, sin pan y sin techo, que se refugiaba temblando de frío en los quicios de las puertas. [...]

El Madrid trabajador y honrado se preparaba para su ruda faena diaria.

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 las de 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 de la fatiga y 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.<sup>542</sup>

A través de *La busca*, se puede observar cómo Manuel, desde su llegada a Madrid, conoce las tres clases sociales que pueblan el extrarradio: la burguesía empobrecida, representada por la pensión de doña Casiana, la clase obrera, vista mediante los diversos trabajos del protagonista (el taller de zapatos de Ignacio, la tienda de pan y verduras del tío Patas y la tahona) y el mundo del hampa, en la cuadrilla de los Tres. Sin embargo, la falta de temperamento del personaje, una característica finisecular, su propensión a acomodarse a las circunstancias sin oponer resistencia y su facilidad a ser influenciado hacen que se presente como un personaje que deambula constantemente y totalmente desorientado por los diferentes estratos urbanos sin poder adaptarse a ninguno de ellos.

---

<sup>542</sup> Baroja (c): 296-297.

El final de la novela, citado anteriormente, abre las puertas a una toma de conciencia por parte de Manuel que se decide no solo a cambiar de vida, sino a tomar las riendas de ella al fijarse en el amanecer obrero. En el centro, el mundo del hampa se mueve en el pillaje y en la trampa en los turbios ambientes nocturnos. Al amanecer, los golfos regresan a la periferia mientras los obreros caminan al trabajo y se va recobrando el orden diurno. La itinerancia y su constante movimiento, junto con su desorientación, sirven como punto de enlace de todos los ambientes madrileños que Baroja pretende recoger en la trilogía y que muestran una panorámica del Madrid decadente en el fin de siglo.

A través del protagonista, se van introduciendo un gran número de personajes secundarios y representativos de la prostitución, el hampa, el periodismo, la burguesía empobrecida,... cuya finalidad en el conjunto de la obra es mostrar la lucha obligada para sobrevivir durante los años de decadencia de la Regencia. Las descripciones urbanas tanto de espacios interiores como exteriores no solo complementan la degradación social, sino que también la explican al evitar el tratamiento psicológico y representar los estados de ánimo de los personajes a través del espacio. En palabras de Ángel Basanta, “la novedad del enfoque barojiano está en la atención primordial que otorga a personajes, hechos, detalles intrascendentes que componen el marco social, humano y ambiental de *La busca* y cuya función es mostrar en su misma forma fragmentaria el caos de la vida real” (Basanta: 22)

A Manuel, como emigrante que llega a Madrid en busca de un futuro, se le ofrecen las únicas opciones para los emigrantes que llegan sin preparación: el trabajo o el pillaje. Su llegada es significativa a este respecto, ya que la estación funciona precisamente como la frontera que separa los dos espacios urbanos contrapuestos, a la vez que representa las salidas que se le ofrecen a Manuel: centro vs periferia, representado el primero por las brillantes luces eléctricas y el segundo por las casas bajas:

Cuando uno de los compañeros de viaje anunció que ya estaban en Madrid, Manuel sintió verdadera angustia; un crepúsculo rojo esclarecía el cielo, inyectado de sangre como la pupila de un monstruo; el tren iba aminorando su marcha; pasaba por delante de las barriadas pobres y de casas sórdidas; en



aquel momento brillaban las luces eléctricas pálidamente sobre los altos faros de las señales...<sup>543</sup>

Comienza su trabajo en la pensión de doña Casiana y es expulsado tras mantener un romance con la sobrina de la dueña. Aquí empieza su descenso social y geográfico, pues baja del centro hasta la periferia donde contacta con delincuentes y prostitutas, representados por personajes excluidos socialmente y sumidos en la degradación más absoluta, de ahí los rasgos naturalistas que se les confieren y la utilización de la técnica de la animalización, muy similar a la usada por Emilia Pardo Bazán en *Los pazos de Ulloa*. Una vez que Manuel se ve inmerso en la periferia, tiene lugar una diferenciación de estructuras sociales urbanas dentro de ella. Este espacio aparece representado con la dicotomía centro/periferia y el grupo de los Tres reconoce que no todos los barrios que la conforman son igual que las Cambroneras, sino que los barrios obreros suponen una posición social más elevada y, por el momento, son inalcanzables para ellos.

Dentro de este universo periférico, Manuel va a ascender y a descender constantemente. Durante su andadura muestra los tres grupos sociales que la habitan y que buscan un ascenso social que les permita entrar de lleno en el centro urbano y gozar del lujo y del confort que se ofrece allí, como vivirá Manuel en *Mala hierba* durante su estancia con la baronesa. Así, se puede distinguir a los obreros que acuden al centro solo a trabajar y cuyas viviendas se colocan en una posición intermedia entre el mundo del extrarradio y el centro propiamente dicho. Por otro lado, están los pequeños propietarios de negocios de los barrios obreros como las tabernas, las imprentas, los talleres o las peluquerías. Por último, el mundo del hampa aparece representado por pequeños burgueses venidos a menos, soldados, emigrantes y jóvenes que han nacido en ese ambiente y no desean salir de él.

Durante su trabajo en la zapatería, entra en contacto con Vidal y el Bizco y comienza a insertarse poco a poco en el mundo del hampa y a recorrer el extrarradio: Cambroneras, las ventas de Alcorcón y las tabernas de la carretera de Andalucía. Se convierte en una mezcla de obrero y pícaro. Su plena inmersión en este universo se produce tras su enfermedad. A consecuencia de la misma y del fallecimiento de su madre pierde el empleo en la tahona. Está solo y desorientado, por lo que decide unirse al Bizco como una manera de subsistir. Resulta interesante destacar el hecho de que

---

<sup>543</sup> Baroja (c): 27.

sus hurtos y pillajes se realizan en la periferia únicamente, pues como ellos mismos reconocen carecen de los medios necesarios para enfrentarse a la seguridad del centro. De aquí se deriva otra de las características fuertemente potenciadas a partir del desarrollismo y de los años 80: la inseguridad del extrarradio frente al aparente blindaje del centro.

Manuel es consciente del muro que franquea cada vez que entra en el núcleo urbano, concretamente en el centro y que se materializa con su vista de Madrid en la que destacan la Almudena, el Palacio Real y el cuartel del Príncipe Pío, representantes de las tres clases sociales que dominan este espacio: la iglesia, la aristocracia y la alta burguesía y el ejército. Para Manuel y el resto de habitantes del extrarradio es un espacio inaccesible, ya que son el grupo de marginados, de olvidados y de expulsados de la sociedad hasta los límites del espacio urbano. En palabras de Manuel, son un “residuo también desechado de la vida urbana” (Baroja (c): 262) como los del vertedero:

Manuel cruzó despacio el Viaducto, llegó a las Vistillas, miró cómo unos traperos hacían sus apartijos, después de extender el contenido de los sacos en el suelo, y se sentó un rato al sol. Veía, con los ojos entornados, los arcos de la iglesia de la Almudena, por encima de una tapia; más arriba, el Palacio Real, blanco y brillante; los desmontes arenosos de la Montaña del Príncipe Pío, y su cuartel rojo y largo, y la hilera de casas del paseo de Rosales, con sus cristales incendiados por la luz del sol.<sup>544</sup>

#### **17.4. MALA HIERBA. OTRA PERSPECTIVA DEL CENTRO**

El tratamiento del espacio urbano y de la periferia es menor que en *La busca*, puesto que ahora Manuel comienza a trabajar en una imprenta y se mueve únicamente por el centro urbano. El narrador no profundiza como en la novela anterior sobre la morfología urbana del centro, puesto que es una imagen que al lector le resulta muy familiar al ser trabajada por los autores costumbristas (Mesonero Romanos) y realistas (Galdós). Por tanto, no es necesario realizar un retrato tan pormenorizado como de las periferias, un terreno que sí es desconocido en su totalidad. La visión que se ofrece de él se realiza a través de los personajes que se mueven junto a Manuel. Baroja potencia

---

<sup>544</sup> Baroja (c): 189-190.

el aspecto negativo y parasitario del Madrid galdosiano remarcándolo con la vida de Manuel en *Aurora roja*.

El protagonista aquí experimenta un cambio psicológico y pasa de ser un golfo del extrarradio a convertirse en un obrero al principio y en un golfo urbano tras su encuentro con Vidal. Su época de descenso social y de incertidumbre se centrará en sacar beneficio del vicio, de la corrupción y de los negocios sucios de los burgueses y aristócratas a través de la agencia de estafas de Bonifacio Mingote y de la mafia capitaneada por el Maestro y Marcos Calatrava que cuenta con la protección y el beneplácito de la policía y de las esferas más altas de poder. Así mismo, Manuel también frecuentará el mundo de la bohemia, del que destacan la ociosidad y las fiestas y tertulias constantes de los artistas. Durante este periodo de tiempo, las tramas secundarias que rodean la figura de Manuel adquieren un tono folletinesco: la herencia de Roberto Hasting y el falso hijo de la baronesa de Aynant, fundamentalmente.

Para caracterizar el centro, debemos volver al párrafo citado anteriormente correspondiente a la visión de Manuel al final de *La busca*, refugiado en la Puerta del Sol, al observar la vida madrileña al amanecer, concretamente a los golfos y a las prostitutas que regresan a sus casas, mientras los trabajadores acuden a sus puestos. Es precisamente el Madrid parasitario, el de los golfos del centro, sobre el que incide Baroja y sobre el que focaliza la crítica social. Este conjunto de personajes se han instalado en el centro a través de diversas ocupaciones ajenas al trabajo. En realidad, son necesarios e indispensables para el funcionamiento de una ciudad corrompida y que continúa anestesiada y es incapaz de ver la miseria que la rodea, o así nos lo muestra el narrador.

En este caso, ocupan un lugar más privilegiado que el de los golfos del extrarradio de *La busca*, rodeados de hambre y miseria. Los del centro se valen de su inteligencia para sacar el máximo provecho. Conocen las debilidades de la sociedad y saben aprovechar el momento. El grupo de estos golfos está compuesto desde ministros y jueces que encubren los delitos y financian casas de juego, prostitutas y burdeles, hasta policías corruptos y empleados de estos locales. De todo el abanico de personajes que se muestran, los más interesantes son La Coronela, Mingote y El Maestro porque se han adaptado al medio de corrupción y saben conservar su posición sin salpicarse. A diferencia de Manuel, han sabido ganar posiciones y asentarse en un Madrid totalmente corrupto y corrompido para mejorar sus condiciones de vida y adaptarse al espacio urbano.

Su método consiste en buscar negocios que a la vez comprometan a personas influyentes que, a cambio de su silencio, los protegen si en algún momento tienen problemas en las casas de juego o en los burdeles. Un claro ejemplo es el episodio producido tras el asesinato de Vidal. El juez instructor es obligado por el ministro a cerrar el caso tras una carta de dos señoras muy influyentes que a su vez han sido chantajeadas por La Coronela: una a través de la falsificación de la firma de su marido para un préstamo y la otra por un escarceo amoroso con un diputado socio del salón de juegos que para salvar su deuda decidió entregar las cartas de su romance a La Coronela. De esta forma, los delitos se archivan y todo sigue como hasta entonces. Madrid recupera la normalidad evitando verse salpicado por un gran escándalo de corrupción y crímenes que arrastraría a gran parte de las esferas sociales más altas. Este tipo de golfos potencian un régimen decadente y corrompido alimentándolo con más corrupción para evitar perder la situación privilegiada que poseen:

- En esta carta, dos señoras a quienes el ministro no puede negar nada, le piden a él, y él me pide a mí, que eche tierra a este asunto. ¿Qué interés pueden tener estas señoras en ello? [...]
- Sí, entonces sé de qué se trata. Los dueños del Círculo donde estaba empleado el muchacho tienen interés en que no se hable de la casa de juego. Uno de los dueños es la Coronela, que habrá hablado a esas señoras, y esas señoras, al ministro. [...]
- ¡Quién hace justicia de este modo! – murmuró el juez, pensativo.<sup>545</sup>

La corrupción de las altas esferas se mantiene porque nadie se preocupa por conocer las causas que la provocaron ni por solucionar el hambre y la miseria producidas como consecuencia del paro. La ciudad permite que las señoras de las clases sociales más altas practiquen la caridad, que los mendigos pidan limosna, que las instituciones y los hospitales no sean capaces de paliar todas las necesidades y que los golfos del centro roben y engañen. En definitiva, los mismos temas sobre los que profundizaba la crítica social de la novela anterior, pero vistos desde la perspectiva de los habitantes del centro. El centro permite que haya prestamistas, que tengan clientes a los que extorsionar, mientras la policía y la justicia vuelven la cara a cambio de una recompensa económica. Por eso, la imagen ofrecida de Madrid es la de una metrópolis

---

<sup>545</sup> Baroja (e): 295-297.

dormida<sup>546</sup> que mira para otro lado ante tantas necesidades que no es capaz de cubrir y tantos problemas sociales que no puede solventar. Obviamente, en una sociedad tan corrompida como esta, solo los inteligentes saben llegar a lo más alto engañando y estafando al débil, a la vez que alimentan los vicios y la corrupción entre los más poderosos.

Así, el Madrid parasitario está ligado estrechamente con el mundo del hampa. Los golfos ahora han ascendido socialmente y se muestran al servicio del vicio y de la corrupción de las altas esferas, pero continúan siendo una clase subordinada, a pesar de que tienen mejor vida que en los barrios bajos. Un rasgo similar a todos ellos es que nunca hablan de política ni tienen conciencia social. Resumen su existencia conforme a los principios darwinistas de la supervivencia,<sup>547</sup> como se puede observar en el fragmento citado a continuación en el que Vidal alecciona a Manuel sobre cómo vivir en el centro:

- Hombre, eso depende de lo que tú llames granujada. ¿A engañar le llamas granujada? Pues hay que engañar. No hay otra cosa: o trabajar o engañar, porque lo que es regalarte el dinero, que te conste que no te lo han de regalar.
- Sí, es verdad.
- ¡Pero si es que eso lo tienes en todo! Negociar y robar es lo mismo, chico. No hay más diferencia que negociando eres una persona decente, y robando te llevan a la cárcel.<sup>548</sup>

Al final de *Mala hierba*, se plantea un modelo utópico relacionado con el anarquismo que da pie a la última novela de la trilogía: *Aurora roja*. Este modelo anarquista es propuesto por Jesús, el compañero de imprenta de Manuel. Hasta este momento, *La busca* y *Mala hierba* únicamente vierten críticas hacia el clero y las instituciones benéficas. Ahora Jesús plantea un modelo social de carácter utópico, no

---

<sup>546</sup> En este sentido, la imagen ofrecida por Baroja me recuerda a la Vetusta clariniana (“La heroica ciudad dormía la siesta”). En realidad, la metrópolis guarda similitudes con la ciudad provinciana en cuanto a su morfología. La diferencia es que en las provincias no aparece tratada la periferia y ahora comienza a profundizarse en ella.

<sup>547</sup> A este respecto cabe señalar el papel que juega el crimen en la trilogía, tanto por estar relacionado con el espacio de miseria y de violencia de la periferia como por la curiosidad y el morbo de la ciudad fomentado por el periodismo sensacionalista. De todos los crímenes hablados o vividos en la obra destaca el final del Bizco en *Aurora roja*, quien confiesa a Manuel que se comporta de esta forma porque está condenado a sobrevivir en circunstancias extremas desde su nacimiento, lo que lleva a darle al crimen un planteamiento fatalista. Así, se puede afirmar que la periferia, caracterizada por el hambre y la miseria, hace que el ser humano saque a flote sus peores instintos para sobrevivir y trae consigo la visión de una sociedad totalmente deshumanizada y despreocupada por el abandono de un numeroso grupo de personas que matan y delinquen para sobrevivir en un Madrid hostil que no quiere acogerlos.

<sup>548</sup> Baroja (e): 239.

tanto urbano, en el que todos los hombres sean iguales y Manuel comienza a interesarse por la política, abriendo paso a la siguiente novela:

Y Jesús continuó hablando de un ideal vago de amor y de justicia, de energía y de piedad; y aquellas palabras suyas, caóticas, incoherentes, caían como bálsamo consolador sobre el corazón ulcerado de Manuel... Luego, los dos callaron, entregados a sus pensamientos, contemplando la noche.

Una beatitud augusta resplandecía en el cielo, y la vaga sensación de la inmensidad del espacio, lo infinito de dos mundos imponderables, llevaba a sus corazones una deliciosa calma...<sup>549</sup>

### **17.5. AURORA ROJA. EN BUSCA DE LA LIBERTAD**

*Aurora roja* es una novela de predominio político. Es considerada por la crítica como una de las primeras novelas políticas de la historia de la literatura española. De la trilogía es la que menos carga argumental da al espacio urbano. Las discusiones políticas e ideológicas intentan que Manuel despierte espiritualmente, ya que las novelas anteriores suponen la irrupción práctica en la vida diaria de la capital y el destino que se le ofrece para que elija entre el mundo del hampa o del obrero. Ahora se trata de que tome conciencia social del mundo en el que vive y sea capaz de adaptarse. Se va a retomar el planteamiento que Jesús le hizo a Manuel sobre el anarquismo utópico, dando lugar al primer contacto de Manuel con la política. Para finalizar la trilogía y la aventura urbana ascendente de Manuel, se va a desarrollar la regeneración y el aburguesamiento del joven que se instala definitivamente en un barrio obrero y consigue, con la ayuda de Roberto Hasting, ser el propietario de una imprenta. Su regeneración se debe al personaje de Salvadora, la niña abandonada que recogieron Manuel y Jesús el día de Nochebuena junto a su hermano pequeño. Será ella quien regenere a Manuel y lo convierta en un obrero honrado.

A diferencia de las novelas anteriores, en este caso, se remarca el pesimismo ante cualquier intento de regeneración político-social, incluso del anarquismo. No se ofrece una visión totalizadora de un aspecto social sino que se muestra de forma parcial el Madrid de la lucha obrera a través del anarquismo. La miseria de la clase obrera por contraposición con la aparente riqueza del centro y la imposibilidad de regeneración social es el ambiente que Baroja quiere dejar patente al final de la

---

<sup>549</sup> Baroja (e): 327.

trilogía. El Madrid por el que se pasea Manuel ahora durante sus jornadas laborales en la imprenta muestra esta cara:

- Yo...yo también he sido de la vida – dijo entonces la Violeta-; y ganaba...ganaba mucho.

Manuel, aterrado, le dio el dinero que llevaba en el bolsillo: dos o tres pesetas. Ella se levantó temblando con todos sus miembros, y, apoyándose en el palo, comenzó a andar arrastrando los pies y sosteniéndose en las paredes. Tomó la parálitica por la calle Preciados, luego por la de Tetuán y entró en una taberna. Manuel, cabizbajo y pensativo, se fue a su casa.<sup>550</sup>

En este sentido, se puede observar que Madrid es una ciudad que comienza a asemejarse muy lentamente a otras grandes ciudades europeas del momento (París o Londres). La ciudad que ahora se presenta ante Manuel no es un territorio hostil donde los individuos luchan por sobrevivir, sino un escenario en el triunfan los valores burgueses encaminados hacia su desarrollo industrial que no solo no mejoran las condiciones de los más desfavorecidos, sino que las empeoran. Como se puede observar en el fragmento anteriormente citado, el narrador capta la miseria en la que viven y mueren los estratos sociales más bajos a la vez que se agudiza la desigualdad social.<sup>551</sup>

El trabajo honrado aparece representado como una lucha más a la que un recién llegado a la capital debe enfrentarse. Manuel intenta irrumpir en el mundo laboral en numerosas ocasiones para salir de la vida de golfo del extrarradio. Lo conseguirá con la ayuda de Roberto Hasting y puede decirse que en *Aurora roja* ha ganado la batalla a la capital. Salir del mundo del hampa para optar por entrar en el Madrid laboral se muestra como una batalla casi imposible de ganar para Manuel. Nos encontramos en un Madrid que atraviesa una profunda crisis económica, por lo que hay demasiada mano de obra y los empresarios ofrecen salarios muy bajos. A través de las diversas ocupaciones que ha desempeñado en las novelas anteriores, el joven se somete a duras condiciones laborales de explotación hasta que llega a enfermar. Concluye que la

---

<sup>550</sup> Baroja (f): 71-72.

<sup>551</sup> En este sentido, cabe señalar las similitudes entre *Aurora roja* y *La horda* de Blasco Ibáñez. Véase Ricci: 69-109.

miseria y la esclavitud del trabajador le proporcionan una vida similar a la del hampa, además de terminar enfermo de trabajo.<sup>552</sup>

En este caso, la periferia obrera se conforma como un espacio urbano ordenado y centrado únicamente en el trabajo. Esta imagen de Madrid debe entenderse a partir de una lectura conjunta de la trilogía y se concluye que esta situación es la consecuencia del desorden, la corrupción y la injusticia social que padecen los trabajadores a consecuencia de la vida holgada y parasitaria del centro. Como se remarca en la novela, la desigualdad social es clara y palpable, a la vez que va unida a la ignorancia<sup>553</sup> y a la falta de cultura de la población.

Manuel por fin logra entrar en Madrid por medio del trabajo. Ahora su lugar de residencia y su imprenta se encuentran a medio camino entre el centro y el hampa, en un barrio obrero de nueva construcción.<sup>554</sup> Recordando la descripción de la periferia dada en *La busca* se puede afirmar que Manuel ha logrado conquistar el centro de la periferia, por lo que ha ascendido socialmente, a pesar de la situación de pobreza y miseria en la que continúa viviendo, que no es tan radical como en *La busca*.<sup>555</sup> Tras su etapa de golfo-obrero, se ha decantado por la opción del trabajador, por lo que su lucha también se ha modificado y ahora se muestra desde la perspectiva política y colectiva. Se trata de vencer una sociedad donde una clase social vive de forma parasitaria a costa del trabajo de los menos favorecidos. Se le ofrecerán dos tendencias ideológicas: el socialismo y el anarquismo, mostrándose las polémicas existentes entre ambas.

---

<sup>552</sup> “- ¿Y de trabajar? ¿Nada? – preguntó Manuel. -¡Trabajar!...*pa* el gato – contestó Vidal” (Baroja (c): 194).

<sup>553</sup> Esta afirmación, planteada en la presentación del extrarradio en *La busca* (Baroja (c): 59ss) se puede relacionar con la reflexión del personaje de Marcelino al final de *La señorita de Trevélez* donde se culpa de la cruel broma no tanto al Guasa Club como a la sociedad en general, totalmente corrompida e ignorante. Estas situaciones se eliminarían si hubiese más cultura y educación, lo que trae consigo la toma de conciencia en todos los sentidos. “[...] la manera de acabar con este tipo tan nacional del guasón es difundiendo la cultura. Es preciso matarlos con libros, no hay otro remedio. La cultura modifica la sensibilidad, y cuando estos jóvenes sean inteligentes, ya no podrán ser malos, ya no se atreverán a destrozarse un corazón con un chiste, ni a amargar una vida con una broma” (Arniches (b):151). Cronológicamente la obra se estrenó en 1916 y la obra de Baroja se publica en 1904. La ambientación temporal es la misma en los dos casos y la espacial también, puesto que se trata de dos núcleos urbanos uno provinciano y la metrópolis. Creo que lo más importante, en este caso, es la idea de decadencia ligada al espacio urbano, entendiendo la ciudad como una metáfora del país, en relación con la tesis planteada por Cansinos Assens a la hora de hablar de la provincia.

<sup>554</sup> Históricamente, la novela coincide con la nueva planificación de las periferias entre las que se destaca la del barrio de Chamberí, el mismo donde reside Manuel.

<sup>555</sup> A pesar de su ascenso social, el barrio en el que ahora vive Manuel es presentado por el narrador como un barrio sepulcral y destaca la fachada del edificio, más cuidada y alegre que en el corralón donde vivió en las anteriores novelas. La característica más destacada es que únicamente hay obreros, parece que el golfo ha quedado desterrado de esta parte de la ciudad. “En Madrid, donde la calle profesional no existe, en donde todo anda mezclado y desnaturalizado, era una excepción honrosa la calle de Magallanes, por estar francamente especializada, por ser exclusivamente fúnebre, de una funebridad única e indivisible” (Baroja (f): 30).



La imagen del Madrid obrero finisecular se caracteriza por estar totalmente politizada. Los trabajadores debaten para decidirse por la revolución más justa y apropiada para romper el orden social establecido y analizado en las dos novelas anteriores, caracterizado por el provecho obtenido por los más poderosos. Manuel vive en *Aurora roja* el Madrid de la lucha política y de la revolución, cristalizado en el mitin en el teatro Barbieri y en el intento de sublevación el día de la coronación de Alfonso XIII. A través de la imprenta, se muestra el poder que han adquirido las asociaciones marxistas y el peso del mundo obrero en la ciudad.

Las inquietudes políticas de las clases sociales más bajas estarán representadas por el anarquismo. El aparente olvido del socialismo ha sido estudiado por la crítica en numerosas ocasiones y se ha optado por explicar esta circunstancia en base a la propia ideología del autor. Sin embargo, entendemos que las ironías dedicadas a ellos como organización y una presencia totalmente secundaria se debe no tanto a la ideología del autor como a una exigencia de la propia trama.<sup>556</sup> Los personajes que aparecen en la trilogía viven desesperados ante una clase política corrupta que no se preocupa de sus necesidades. Por tanto, más que una revolución obrera organizada, buscan una solución inmediata, únicamente dada por los anarquistas que les ofrecen una revolución social inminente.

El punto de reunión será una taberna (“Aurora”) en el barrio de Chamberí donde se dan cita los personajes más representativos de las teorías anarquistas del momento a las que Manuel asiste como testigo. Los más destacados son: el señor Canuto, que representa a los anarquistas anteriores, el cansancio ante el fracaso de Alcoy (1873) y la dura represión de la Restauración, y obreros como Jesús, Prats o el Madrileño, representando los diversos oficios. Por último, destaca la presencia de estudiantes como Maldonado y artistas comprometidos como el propio Juan. De esta forma, la novela recoge todos los estratos sociales defensores de la revolución anarquista en el Madrid del momento: los obreros y los pequeño-burgueses.

Sin embargo, la lucha obrera de *Aurora roja*, salvo por los episodios antes mencionados, se resume a una constante discusión filosófica<sup>557</sup> y en el recuerdo de

---

<sup>556</sup> Cf. Moral: 179-180.

<sup>557</sup> El grupo anarquista de la “Aurora” se va a escindir en tres corrientes lideradas por Juan que defiende el anarquismo humanitario y artístico como una religión basada en el amor, la libertad y la bondad; el Libertario plantea un anarquismo filosófico y crítico que busca la forma de librarse de la autoridad a través de una revolución individual extrema y Jesús, el Madrileño y Maldonado que proceden de partidos republicanos defienden la necesidad de organización y la tendencia parlamentaria como modo de actuación que debe tomar en el partido y que es rechazada casi de pleno.

grandes pensadores y libertarios. Se lamentan de que ya no se den situaciones revolucionarias como la bomba en el Liceo, el atentado a Cánovas o la huelga de Barcelona capitaneada por Teresa Claramunt. El cambio producido en esta novela en cuanto a la percepción del espacio urbano es el de una parte de la periferia que toma conciencia de su situación y que lucha a través del movimiento obrero para romper con la corrupción y con el sistema social del centro, pero, como lectores, asistimos a la desconfianza que muestran el narrador y Manuel ante los partidos políticos.

La imagen de las asociaciones políticas ofrece ciertas similitudes con el parasitismo del centro, puesto que se observan militantes que únicamente ven el partido como una vía de ascenso social para asegurarse la comida. Por ello, tras las diversas reflexiones y discusiones se plantea el anarquismo como el único modelo que defiende verdaderamente a todos los obreros y pobres por igual a través del amor y de la paz, a pesar de ser conscientes de que su programa es una utopía. A este respecto, cabe destacar no solo al personaje de Juan, el hermano de Manuel, sino el final de la novela con el dramático episodio de su muerte. Su fallecimiento es un símbolo de la amargura, de la ironía y del desgarramiento realista de la lucha por la supervivencia. Juan muere porque la victoria de su modelo social no es posible.

Continúa la dicotomía represión/reprimido mediante la travesía al cementerio, flanqueada por guardias civiles, y donde destaca la presencia de la pobreza, la miseria y el hambre de un pueblo que ve pasarse al nuevo monarca rodeado de la suntuosidad y las riquezas de sus cortesanos. Esta visión amarga y derrotista de la sociedad madrileña se refleja en la frase final de la novela en la que se indica que todos los obreros asistentes al funeral deben regresar a sus puestos de trabajo. De aquí se deduce que todo sigue igual: la ciudad continúa durmiendo y se muestra totalmente pasiva ante los males de la decadencia:

[...] Fue un gran corazón, noble y leal...; fue un rebelde, porque quiso ser un justo. Conservemos todos en la memoria el recuerdo del amigo que acabamos de enterrar..., y nada más. Ahora, compañeros, volvamos a nuestras casas a seguir trabajando.

Los sepultureros comenzaron a echar con presteza paletadas de tierra, que sonaron lúgubrememente. Los obreros se cubrieron y, en silencio, fueron saliendo del camposanto. Luego, por grupos, volvieron por la carretera hacia Madrid. Había obscurecido.<sup>558</sup>

---

<sup>558</sup> Baroja (f): 334.

## 17.6. LA CREACIÓN DE PERSONAJES URBANOS PROTOTÍPICOS A TRAVÉS DE LA LUCHA POR LA VIDA

Los personajes de *La busca* y *Mala hierba* junto con los ambientes por los que se mueven solo pueden entenderse en función de la realidad madrileña finisecular caracterizada por pocos puestos de trabajo, pobreza, suciedad, malos olores y carente de servicios públicos. Baroja pretende representar una realidad urbana poblada por una masa anónima de personajes de los que se destacan solo algunos rasgos a través de figuras totalmente degradadas que crean un prototipo definido: la prostituta, el golfo, el traperero, el mafioso,... De esta forma, el aspecto que adquiere la periferia paulatinamente es la de una imagen degradada y deshumanizada junto con el carácter de sus habitantes.

Sin realizar a penas incursiones psicológicas, crea unos personajes arquetípicos en relación con el medio por el que se mueven y que van a pervivir en el imaginario literario posterior. Así, por ejemplo, un personaje-tipo del suburbio es el del golfo, un niño que desde que nace lucha por sobrevivir y aprende a moverse en un medio hostil mediante la observación de la miseria en la que está inmerso. A través de los personajes analizados a continuación mediante tipos sociales, profundizaremos en el espacio urbano descrito anteriormente y en el peso y la importancia que adquiere la visión de Madrid en la trama como elemento necesario para la inserción de los protagonistas.

### 17.6.1. TIPOLOGÍA DEL GOLFO<sup>559</sup>

Para la caracterización del suburbio y de sus habitantes, Baroja recoge reflexiones de penalistas, sociólogos y criminólogos como Bernaldo de Quirós, Pedro Dorado Montero o Fernando del Río Urruti.<sup>560</sup> De todos ellos, destaca *La mala vida en Madrid* (1901) de Bernaldo de Quirós y José María Llanas Aguilaniedo, un estudio geográfico y sociológico precisamente sobre los lugares por los que transita Manuel en *La busca* y *Mala hierba*. Se presenta el poco estudiado extrarradio madrileño como

---

<sup>559</sup> El personaje del pícaro y su relación con el espacio urbano puede entenderse como un antecedente del golfo.

<sup>560</sup> Véase Hibbs, Solange; “La ciudad como espacio de transgresión y decadencia en la novela finisecular (La trilogía de *La lucha por la vida* de Pío Baroja), *Anales*, 24 (2012), pp.281-305 y Moral, Carmen del; *La sociedad madrileña, fin de siglo* y Baroja, Madrid, Turner, 1974.

una nueva creación a consecuencia del continuo flujo de emigrantes rurales y de ciudades provincianas, dando lugar a estos núcleos abandonados y totalmente deshumanizados.<sup>561</sup>

El golfo es consciente de que nace fuera del espacio urbano y que por tanto será un excluido social. Reacciona ante esta realidad que le toca vivir puesto que su anhelo es entrar a formar parte del centro, es decir que la ciudad lo acepte. Su lucha para conseguirlo es individual y sin escrúpulos, puesto que es capaz de matar si con ello consigue formar parte del espacio urbano. No posee ninguna ideología política, únicamente se aprovecha del resto para medrar y vivir dentro de la ciudad, como es el caso de Vidal en *Mala hierba*. De hecho ninguno se cuestiona la desigualdad social o la justicia. Para ellos es más importante sobrevivir a nivel individual que reclamar colectivamente, como clase o grupo social, los derechos que les corresponden, ya que cada uno intenta salir de este estado de exclusión como puede. Esto les lleva a mendigar y a aceptar su situación de subordinación y humillación ante las élites sociales al mostrar pena para obtener a cambio una pequeña limosna. Así los define Baroja en *Patología del golfo*: “El golfo no es un mendigo, ni un ratero, ni un desocupado; es una forma que ha nacido de nuestro raquítrico medio social” (Baroja en del Moral: 144).

El espacio vital del golfo queda reflejado en *La busca* a través de la sociedad de los Tres y, más en concreto, mediante el Bizco, una muestra de la criminalidad y de la violencia que pueden llegar a ejercer para escalar posiciones en su ambiente. De aquí se deduce la relación antes mencionada entre los golfos y los distintos espacios que ocupan conforme a su radio de acción y a las capacidades que poseen para llevar a cabo sus fechorías. Por tanto, no son iguales los golfos de la periferia que los del centro, una muestra más de la influencia del espacio urbano que controla las acciones y las limitaciones de los personajes.

En el extrarradio, al igual que sucede en el caso de las prostitutas, los golfos nacen abocados irremediabilmente a esta actividad. Pertenecen no tanto a los barrios obreros, como a la periferia más abandonada y conforman un grupo de niños dejados a su suerte que en lugar de ir al colegio tienen que buscar la forma de sobrevivir a cualquier precio. El retrato del golfo es la consecuencia del abandono y de la

---

<sup>561</sup> La deshumanización y degradación de golfos y prostitutas, además de relacionarse con rasgos naturalistas como la animalización, se puede relacionar con el esperpento y considerarlo, junto con la obra de Carlos Arniches, como un antecedente de la obra de Valle Inclán.

supervivencia, en sentido darwinista, de un grupo social que va a conformar el futuro criminal de la ciudad únicamente como medio de subsistencia:

Era gente astrosa: algunos, traperos; otros mendigos; otros muertos de hambre; casi todos de facha repulsiva. Peor aspecto que los hombres tenían aún las mujeres, sucias, desgredadas, haraposas. Era una basura humana, envuelta en guiñapos, entumecida por el frío y la humedad, la 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 de la miseria.<sup>562</sup>

Las ocupaciones que llevan a cabo para sobrevivir son variadas, desde recoger colillas o vender arena hasta robar y arrancar el escaso mobiliario urbano o las lápidas de los cementerios para cambiarlas por comida. Más que mostrar la maldad o el delito propiamente dicho, el narrador destaca la necesidad de estos personajes de realizar estas acciones a consecuencia de su abandono y exclusión:

Todo el barrio se conmovió con la noticia. Se volvió a hablar de muertos robados, y se supieron detalles cómicos y macabros. Un larguero de mármol de una sepultura había ido a parar a una tienda de quesos; las letras de bronce de los nichos estaban en algunos escaparates de tiendas lujosas. Se dijo que Jesús y el señor Canuto eran los directores de la banda.<sup>563</sup>

Su tiempo libre lo emplean en hablar de prostitutas, robos, crímenes, pillajes, chantajes,... como se puede observar durante la estancia de Manuel en la sociedad de los Tres. Manuel, Vidal, el Bizco y el resto de golfos aparecen caracterizados como personajes libres que no son capaces de adaptarse al metódico, rutinario y ordenado mundo laboral. No toleran el servilismo ni tampoco recibir órdenes que les coarten la libertad y el ocio. Además, reciben una serie de características físicas que les permiten crear un prototipo que se repetirá literariamente durante la narrativa de posguerra en *Las ratas* de Miguel Delibes, *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos y *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé, entre otras. Aparte de su libertad, reciben un sobrenombre, una nueva identidad por la que son conocidos, cayendo en desuso su verdadero nombre. Utilizan la jerga como un lenguaje en clave que los diferencia del

---

<sup>562</sup> Baroja (e): 190

<sup>563</sup> Baroja (f): 174.

resto de habitantes del extrarradio, por ejemplo, de los obreros, y poseen un tatuaje. El ejemplo más característico es el del Bizco.

Junto al golfo, aparece el personaje del pobre procedente de una clase social mejor posicionada dentro de la propia periferia, pero que ha descendido socialmente. Como consecuencia de sus circunstancias vitales termina convertido en un golfo para sobrevivir, tal y como hemos observado en Manuel, el protagonista de la trilogía. En estos casos, como se ve a lo largo de *Mala hierba*, el golfo no nace en el ambiente, sino que se especializa en un oficio y se integra en la sociedad. Los primeros pasos de Manuel en *La busca* son el robo a pequeña escala y el aprendizaje de los métodos ya consagrados en los bajos fondos para el pillaje. A medida que adquiere experiencia y conocimiento, sus robos se van haciendo a gran escala, llegando a actuar en el centro.

Tras el robo fallido en Las Ventas, Manuel y Vidal abandonan al Bizco que se termina convirtiendo en uno de los delincuentes y criminales más temidos de la periferia. Manuel intenta introducirse en el mundo laboral, mientras que Vidal entra de lleno en el mundo de la mafia y de la corrupción, convirtiéndose en un golfo del centro. Durante *Mala hierba*, Manuel decide trabajar con Vidal tras varios intentos laborales fallidos y parece que termina adaptándose al universo del juego y de la estafa. Sin embargo, el asesinato de su compañero le hace tomar conciencia de los peligros de su situación y se plantea de forma definitiva entrar en el mundo laboral.

El golfo del centro desempeña funciones que le aportan más beneficios y menos esfuerzos que los pillajes de los barrios bajos. Suelen ser prestamistas, chulos, encargados de casas de juegos, ganchos en las casas de apuestas, ayudantes y colaboradores de los políticos corruptos o de los adulterios de los aristócratas a la vez que se valen de ellos mediante el chantaje para lograr sus objetivos. Tanto políticos como burgueses y aristócratas suelen utilizarlos como matones, sicarios o chantajistas, es decir, la relación entre los golfos y las altas esferas esconde intereses por ambas partes, conformando la visión más corrompida y degradada de la sociedad finisecular. Ejemplo de ello son personajes como Mingote, La Coronela, el Cojo, el Maestro,... Se trata de una especie de sociedad de los Tres, pero a gran escala, lo que supone, tal y como se refleja en el título de la novela, una “mala hierba” que es necesario arrancar de raíz para eliminar así las injusticias y las lacras sociales:

- Y tal... No hay más que comer o ser comido. Conque tú dirás.
- Nada, se acepta. Otra Sociedad como la de los Tres.
- No compares, que aquello no hay que recordarlo. Aquí no hay un *Bizco*.
- Pero hay un *Cojo*.
- Sí, pero es un *Cojo* que vale un riñón.
- ¿Es el jefe de la partida?
- Te diré, chico..., yo no lo sé. Yo me entiendo con el *Cojo*, el *Cojo* se entiende con el *Maestro*, y el *Maestro* no sé con quién se entiende; lo que sé es que arriba, arriba, hay gente gorda. Una advertencia te tengo que hacer; tú ves, oyes y callas. Si te enteras de algo, me lo dices a mí; pero fuera, ni una palabra. ¿Comprendes?<sup>564</sup>

A este respecto cabe destacar la diferencia de personajes con respecto a Galdós, puesto que este realiza un estudio sobre la clase media, por ejemplo *Miau*, mientras que Baroja se fija en un grupo minoritario que por su corrupción y poder se asemeja a la caracterización del golfo periférico, profundizando de esta forma en la dicotomía urbana centro/periferia planteada anteriormente. Se trata de desclasados o fracasados que también necesitan sobrevivir en un ambiente de corrupción para poder mantener unas comodidades de las que se carece en la periferia, por ejemplo, don Alonso, La Coronela o Bonifacio Mingote. Junto a ellos, aparecen los otros golfos del centro, los bohemios que frecuentan los cafés. Este grupo está conformado por los artistas que observa Manuel durante su estancia con el escultor.

En general, los golfos del centro han perdido sus valores burgueses y únicamente se mueven por interés y egoísmo llevando a cabo toda clase de oficios en estrecha relación con la ilegalidad e incluso la política. A este grupo también pertenecen los soldados y repatriados de la guerra de Cuba que a su regreso son rechazados socialmente y se ven sumidos en la miseria, como se observa en el caso de Marcos Calatrava, el Cojo, en *Mala hierba*. Calatrava puso su inteligencia bélica en el estudio del juego y de las apuestas para dedicarse a negociar en casas de juego. De esta forma, la panorámica que ofrece Baroja sobre los distintos golfos y su incursión en los diferentes espacios lleva a la conclusión de que la ciudad metropolitana finisecular, no solo es un espacio en transición, sino que la disposición urbana se realiza conforme a las clases sociales. Las fronteras que se establecen son infranqueables y cada estrato urbano influye de manera determinante sobre el personaje que se mueve por él hasta llegar a conformar un arquetipo.

---

<sup>564</sup> Baroja (e): 240.

## 17.6.2. LAS PROSTITUTAS

Hasta el fin de siglo, nunca en la ciudad de Madrid se registró un porcentaje tan alto de prostitutas, al que habría que añadir las no registradas legalmente y que se mueven, fundamentalmente, por los barrios bajos y las cuevas. La figura de la prostituta en la literatura cobra especial relevancia a partir del Naturalismo, concretamente de las obras de Zola, Tolstoi y Dostoyewski al representarla como un personaje dramático. Se crea así el prototipo de mujer rural que emigra a la gran ciudad en busca de un futuro mejor que no es capaz de adaptarse al nuevo espacio y conseguir la vida acomodada que ansiaba mediante un trabajo bien remunerado. La miseria y la supervivencia la empujan a prostituirse. La prostituta no solo es un personaje marginado socialmente, sino que vive condicionada por un trabajo que pone de manifiesto las lacras sociales y morales de la sociedad.

Baroja se acerca al mundo de la prostitución desde la piedad. En la trilogía, refleja perfectamente la caída de la prostituta. El proceso es lento y está muy sujeto al medio, es decir, al espacio urbano por el que se mueve la protagonista, remarcando las causas que hacen que la futura prostituta termine cayendo definitivamente. Al igual que en el caso de los golfos, también existe una escalada urbana para las prostitutas. Así, la Filipina representa la prostituta de la periferia; la Justa y el resto de prostitutas, las de los barrios medios y los prostíbulos; y La Coronela y Lulú, la prostitución del centro en relación con las altas esferas. Sobre las que más profundiza Baroja es sobre las de la periferia y los barrios medios.

A este respecto, cabe señalar las figuras de la Justa y la Filipina.<sup>565</sup> Ambas nacen y viven en un medio periférico, rodeado de miseria y hambre y excluido socialmente. Justa, la hija del trapero, asciende socialmente al convertirse en costurera, un trabajo que abandona para ascender nuevamente al enamorarse del carnicero. Sin embargo, a pesar de que la boda parece un hecho, el pasaje de la corrida de toros hace que, como lectores, sepamos que ni el trapero ni la Justa serán aceptados en el centro, en el grupo social al que pertenece el carnicero:

Un día de verano [el carnicero] convidó a toda la familia y a Manuel a una corrida de toros. La Justa se puso muy elegante y bonita para ir con su novio. El señor Custodio llevaba las prendas de toda gala: el sombrero hongo nuevo;

---

<sup>565</sup> En otras ediciones, la Filipina es conocida como la Manila.



nuevo, aunque tenía más de treinta años; su chaqueta de pana, forrada, excelente para las regiones boreales, y un bastón con puño de cuerno comprado en el Rastro; la mujer del trapero llevaba un traje antiguo y pañuelo alfombrado, y Manuel estaba ridículo con su sombrero, sacado del almacén, que le salía un palmo por delante de los ojos; traje de invierno, que le sofocaba, y botas estrechas.

Detrás de la Justa y el *Carnicerín*, el señor Custodio, su mujer y Manuel llamaban la atención de la gente, que se reía al verlos.<sup>566</sup>

A partir de aquí comienza la caída progresiva del personaje hasta terminar convertida en una prostituta de burdel en *Mala hierba* y tocando fondo definitivamente en *Aurora roja*. La prostitución es el único medio de supervivencia que se le ofrece a Justa para poder comer, puesto que tras su romance con el carnicero y su posterior abandono, su honra quedaba, a ojos de la sociedad, manchada, por lo que no la volvieron a readmitir en el taller de costura en el que trabajaba, convirtiéndose definitivamente en una excluida social. Por contraposición, la adaptación de la Filipina al medio es total desde el principio, no así en el resto de prostitutas. A penas conocemos datos sobre su vida anterior, pero por lo dicho a cerca del suburbio en las páginas anteriores, la miseria y el hambre las aboca a prostituirse desde edades muy tempranas. Parece que no hay otra salida para las mujeres de la periferia. La descripción que se ofrece de ellas es totalmente degradante y deshumanizada, destacando su malnutrición al ser víctimas de un medio miserable:

Dos o tres de aquellas infelices llevaban en sus brazos niños de otras mujeres que iban a pasar allí la noche; algunas dormitaban con la colilla pegada en el extremo de la boca. Entre la fila de viejas había algunas chiquillas monstruosas, deformes, con los ojos legañosos; una de ellas tenía la nariz carcomida completamente, y en su lugar, un agujero como una llaga; otra era hidrocéfala, con el cuello muy delgado, y parecía que al menor movimiento se le iba a caer la cabeza de los hombros.<sup>567</sup>

Había dos opciones para ejercer la prostitución: el burdel, sometiéndose a la dueña como esclavas, o hacerse carreristas, es decir, ser libres e independientes, un rasgo común con el golfo. En cuanto a las carreristas se refiere, juega un papel

---

<sup>566</sup> Baroja (c): 284.

<sup>567</sup> Baroja (c): 119.

fundamental el personaje del chulo, como se observa en la Filipina, a quien deben entregar todo el dinero que ganan y además sufrir malos tratos y vejaciones:

Juan había contemplado entristecido la escena. Vino la *Filipina*; el *Chilina* se acercó a ella a pedirle el dinero que había ganado. Era domingo y quería divertirse el mozo.

- No tengo más que unos céntimos – dijo ella.

- Te los habrás gastado.

- No; es que no he ganado.

- A mí no me vienes tú con infundios. Venga el dinero.

Ella no replicó. Él le dio una bofetada, luego otra, después, furioso, la echó al suelo, la pateó y la tiró de los pelos. Ella no lanzaba ni un grito.

Al fin, ella sacó de la media unas monedas, y el *Chilina*, satisfecho, se marchó.<sup>568</sup>

De esta forma, quedan unidas delincuencia y prostitución, a la vez que están determinadas por el medio: la periferia urbana. Se generan así unos personajes prototípicos que se desarrollarán en estos espacios urbanos limítrofes durante la narrativa de la segunda mitad del siglo XX y, fundamentalmente, en el cine de los 80. Como contraposición, se irá gestando paulatinamente la imagen de la mujer trabajadora que no tomará forma hasta la posguerra a partir de personajes tan potentes como la Colometa de *La plaza del Diamante*. Baroja ya prefigura este prototipo a través de Salvadora, la joven que es capaz de regenerar a Manuel y que se convierte en una mujer obrera que trabaja a destajo para poder subsistir honradamente y gozar de ciertas comodidades de las que carecen los barrios más periféricos.

### 17.6.3. EL PROLETARIO

El obrero es un personaje completamente adaptado al espacio urbano que se encuentra en el interior de la ciudad, en los barrios obreros que se sitúan lo suficientemente alejados del centros. Tal y como se desprende de los oficios que ha tenido Manuel, el trabajo continuaba siendo artesano y estaba muy poco mecanizado. Se atisban ciertos adelantos industriales, como las fábricas que observa desde las afueras que constituyen la imagen de una ciudad en plena transformación industrial, inundada por emigrantes campesinos. Este mundo es el que se refleja en *Aurora roja*,

---

<sup>568</sup> Baroja (f): 269-270.

aunque en *La busca* y *Mala hierba* entramos en el universo de los pequeños comerciantes (verduleros, zapateros, peluqueros, panaderos,...) y de las costureras, se va a profundizar sobre todo en la tipografía.

La industria tipográfica vio aumentada su producción por el aumento de la alfabetización y de las nuevas ideologías, anarquismo y socialismo, que era necesario difundir entre los obreros. Sin embargo, la impresión tenía un carácter muy artesanal y se realizaba en sótanos en los que los trabajadores llevaban a cabo jornadas extenuantes. Los salarios eran escasos, aunque se necesitase una especialización. Los puestos estaban desempeñados por niños que poco a poco iban aprendiendo el oficio, como es el caso de Manuel que por las mañanas trabaja en las cajas y por la noche en la máquina. Las condiciones de higiene y salubridad eran pésimas, como se observa en el siguiente fragmento:

El amo dispuso que Manuel trabajase por la mañana en las cajas y por la tarde y parte de la noche en la máquina, y le asignó seis reales de jornal al día. Por la tarde se podía aguantar el trabajo en el sótano; pero de noche, imposible. Entre el motor de gas y los quinqués de petróleo quedaba la atmósfera asfixiante.<sup>569</sup>

De todos los personajes obreros que aparecen en *Aurora roja* y que se caracterizan por sufrir las consecuencias del trabajo, como se observa en Manuel, cabe destacar a Juan, su hermano. Es un seminarista que decide abandonar los estudios religiosos tras comprobar la corrupción del clero. Después de un largo peregrinaje por Europa, regresa a Madrid convertido en un escultor y en un ferviente defensor de la revolución. Durante la convalecencia por su enfermedad se dedica a recorrer los barrios bajos y entra en contacto con los personajes más degradados socialmente, en concreto con la Filipina. Juan pretende, a base de leerles libros y de alfabetizarlos, regenerarlos. A este respecto, cabe señalar sus semejanzas con la figura de Cristo, muy tratada durante el fin de siglo en relación también con el anarquismo.<sup>570</sup>

---

<sup>569</sup> Baroja (e): 128.

<sup>570</sup> Alarcos (b) indica brevemente en su estudio que la Filipina es un personaje que se asemeja a la Magdalena que va a ser regenerada por Juan y que ante su cadáver se muestra como un alma pura, piadosa y sentimental. Sin embargo, sobre la posibilidad de relacionar a Juan con Cristo no dice nada. La vuelta de Cristo a la tierra es un tema que se aprecia durante el decadentismo finisecular y fue tratada por Julio Burell (amigo de Baroja) en su relato *Jesucristo en Fornos* (¿1897?), por Galdós en *Nazarín* (1895) y por Azorín en *El Cristo nuevo* (1902). En todos ellos, Cristo recorre los bajos fondos de la misma forma que Juan. Por la cronología, es posible que estas manifestaciones influyesen en Baroja a la hora de caracterizar a Juan.

En conclusión, en la trilogía, de la mano de Manuel, hemos ido subiendo paulatinamente desde la periferia más extrema hasta el centro. Durante el ascenso, se han presentado personajes-tipo desde los golfos y prostitutas hasta los obreros, caracterizados por la constante lucha para sobrevivir en un espacio urbano hostil. Se observan las largas jornadas laborales, los escasos puestos de trabajo, la escasa conciencia social y la forma en la que la ciudad empuja a sus habitantes a la delincuencia o a la prostitución, así como la formación de las primeras organizaciones obreras que buscan paliar los problemas sociales a los que se enfrenta el trabajador.

### **17.7. LA DESCRIPCIÓN COMO ELEMENTO CARACTERIZADOR DEL ESPACIO URBANO**

El narrador presenta de forma precisa y persistente el espacio y los ambientes por los que se mueve Manuel, constituyendo la ciudad el elemento fundamental sobre el que se desarrolla la trama. Tanto el espacio como el resto de personajes, anteriormente mencionados, con los que se encuentra el protagonista influyen en la formación de su psicología. A este respecto cabe destacar que una de las características de la obra barojiana y que también se observa en la trilogía es que apenas se realizan incursiones en la psicología interna del protagonista. De esta forma, se dota de movimiento la narración y se evitan los estancamientos del realismo.

Para mantener el ritmo narrativo utiliza el movimiento constante del protagonista a la vez que, como lectores, entramos en contacto con otros ambientes y personajes. Esta técnica nos permite conocer a través de las vivencias de Manuel las distintas partes que conforman la periferia en contraposición con el despiadado y elitista centro urbano, ya que el espacio influye de forma positiva o negativa sobre el personaje. La ciudad de Madrid constituye un complejo entramado de tiempo, ambientes y personajes que marcan no solo el devenir de la trama, sino la conformación de la psicología y del carácter de Manuel. El espacio determina y condiciona los acontecimientos que se le presentan al protagonista y su forma de enfrentarse a ellos.

Como afirma Alarcos, las dinámicas descripciones que ofrece el narrador omnisciente “[...] llegan a veces a ser como enumeraciones de detalles, de cosas o figurantes, pero siempre hechas con ritmo narrativo; no son solo estampas estáticas,

sino conjuntos de datos que, en estado latente, representan fuerzas posibles de actuación sobre el personaje” (Alarcos (b): 61).

Las descripciones urbanas, además, conectan con el estado de ánimo del protagonista o del personaje que lo observa. En otros casos, es el propio narrador quien presenta ese ambiente deformado con ironía y humor. Si nos acercamos a espacios en consonancia con la naturaleza (parques o el paisaje de Madrid visto desde la lejanía), la descripción adopta cierto lirismo que choca con la dureza de las periferias, muy similar a las vistas en *La tribuna* de Emilia Pardo Bazán, a la vez que crea todo un complejo entramado descriptivo. Alarcos (b), tras analizar todas las descripciones de la trilogía, las clasificó en:

1-. Presentación del escenario desde la perspectiva del autor, como se observa en la zapatería del señor Ignacio al describirla desde la filosofía regeneracionista del propio Baroja:

“A LA REGENERACIÓN DEL CALZADO”

El historiógrafo del porvenir seguramente encontrará en este letrado una prueba de lo extendido que tuvo en algunas épocas cierta idea de regeneración nacional, y no le asombrará que esa idea, que comenzó por querer reformar 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.<sup>571</sup>

2-. Observación e interiorización del espacio por parte del personaje, por ejemplo el final de *La busca*:

Danzaban las claridades de las linternas de los serenos en el suelo gris, alumbrado vagamente por el pálido claro 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, con el cuello del gabán levantado, se deslizaba siniestro como un búho ante la luz, y mientras tanto comenzaban a pasar obreros...

Aquella transición del bullicio febril de la noche a la actividad serena y tranquila de la mañana hizo pensar a Manuel largamente.<sup>572</sup>

---

<sup>571</sup> Baroja (c): 62.

<sup>572</sup> Baroja (c): 297.

3-. Presentación del espacio por parte del narrador desde una perspectiva neutra, es decir, conforme a las vivencias del personaje, por ejemplo su llegada a la casa del trapero:

Se notaba en la construcción de la casa las fases de su crecimiento. Como el caparazón de una tortuga aumenta a medida del desarrollo del animal, así la casucha del trapero debió ir agrandándose poco a poco. Al principio, aquello debió ser una choza para un hombre solo, como la de un pastor; luego se ensanchó, se alargó, se dividió en habitaciones; después agregó sus dependencias, su cubierta y su corraliza.<sup>573</sup>

De esta forma, las diferentes voces y perspectivas conforman un complejo entramado espacial que convierte la ciudad en una de las protagonistas de la trama y en el agente que influye decisivamente en el devenir de todos y cada uno de los personajes. Quien se adapta a su forma de vida y a las directrices impuestas en cada sector urbano logra sobrevivir: Salvadora, Manuel o Roberto Hasting. Quien no es capaz de adaptarse y lucha constantemente contra el orden impuesto, fallece: Juan, el Bizco, Vidal, Leandro,... o directamente es expulsado: la baronesa o Kate.

En cuanto a los paisajes urbanos, destacan la desolación y el terreno yermo de la periferia que representan la crudeza de la vida de Manuel y que adquieren un tono diferente en *Aurora roja*. En la última novela de la trilogía, las descripciones destacan por los tonos rojizos, la luz, el fuego,... en clara consonancia con las ensoñaciones anarquistas y la utopía social sobre la que se sustentan gran parte de las reflexiones de la misma. Tanto en esta novela como en las anteriores, el paisaje descrito es el mismo. El tono lírico que adquiere mediante la adjetivación simboliza una proyección de un momento psicológico del personaje que utiliza el paisaje para transmitir sus estados de ánimo y la forma en la que este influye en su devenir, por ejemplo, el final de *La busca* transcrito anteriormente.

La desfiguración del paisaje urbano y la deshumanización de los personajes se acentúan a medida que nos alejamos del centro y nos introducimos en los barrios bajos. La proximidad de estos barrios a las escombreras utilizadas por las pocas fábricas, símbolo a su vez de la escasa industrialización del Madrid finisecular, hace que el narrador profundice aún más en el desfase entre el naciente progreso y la miseria de clase obrera. Se pone de manifiesto el hecho de que los avances industriales

---

<sup>573</sup> Baroja (c): 259.

solo mejoran el nivel de vida de las clases altas que viven en el centro, mientras en la periferia, la clase trabajadora sigue viviendo en condiciones míseras, como se observa en el siguiente fragmento:

Hay entre Vallehermoso y el paseo de Areneros una ancha y extensa hondonada que lentamente se va rellenando con escombros.

Estos terrenos nuevos, fabricados por el detritus de la población, son siempre estériles. Algunos hierbajos van naciendo en los que ya llevan aireándose algunos años. En los modernos, ni el más humilde cardo se decide a probarlos. [...]

En la hondonada se ven solares de corte de piedras, limitados por cercas de pedruscos, y en medio de los solares, toldillos blancos, bajo los cuales los canteros, protegidos del sol y de la lluvia, pulen y pican grandes capiteles y cornisas marcados con números y letras rojas.

En el invierno, en lo más profundo de la excavación, se forma un lago, y los chiquillos juegan y se chapotean desnudos.<sup>574</sup>

En cuanto al estilo, Baroja introduce una novedad: la crítica irónica y desenfadada por contraposición con los autores realistas. Estos rehúyen precisamente de los ambientes de miseria que retrata Baroja y sobre los que realiza la crítica a una sociedad corrupta y decadente, entendiendo Madrid como una metáfora de España. Se apunta hacia un realismo “más fiel” que pretende ofrecer al lector aspectos urbanos y sociales desconocidos hasta el momento. De ahí que destaque el lenguaje directo, mordaz, irónico y desenfadado que lleva a Ángel Basanta a afirmar que Baroja anticipa el tremendismo de Cela y la novela social desarrollada durante los 60, como *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, en cuanto al tratamiento de personajes, periferias y descripciones directas, escuetas y fragmentarias de los ambientes urbanos. A este respecto, Basanta destaca la presentación del Bizco y del solar utilizado como vertedero donde Manuel y el señor Custodio reciclan los despojos como se observa en el siguiente fragmento:

Aquella vida tosca y humilde, sustentada con los detritus del vivir refinado y vicioso; aquella existencia casi salvaje en el suburbio de una capital, entusiasmaba a Manuel. Le parecía que todo lo arrojado allí de la urbe, con desprecio, escombros y barreños rotos, tiestos viejos y peines sin púas, botones

---

<sup>574</sup> Baroja (f): 103-104.

y latas de sardinas, todo lo desechado y menospreciado por la ciudad, se dignificaba y se purificaba al contacto con la tierra.<sup>575</sup>

La crudeza con la que Baroja plasma sus impresiones por las periferias madrileñas se refleja también en el registro lingüístico, un rasgo que a su vez dota el texto de mayor verosimilitud. El autor reproduce el habla popular de los bajos fondos mediante la utilización de giros, modismos, jerga o deformaciones léxicas, creando así un innovador retrato sociológico, más que literario, del extrarradio.

En su conjunto, *La lucha por la vida* supone la irrupción en la sociedad de un joven con escasas posibilidades de ascender socialmente. Las dos primeras novelas constituyen un constante ir y venir por los distintos espacios urbanos de Madrid, profundizando sobre todo en la periferia; mientras que la tercera supone la adaptación al mundo obrero del protagonista, ofreciendo una visión totalmente diferente e innovadora de la ciudad. El propio autor<sup>576</sup> deja constancia de ello al introducirnos en el universo del extrarradio, totalmente aislado de la ciudad y muy pocas veces reflejado en la literatura decimonónica. Baroja es consciente de que su presentación de la periferia madrileña no solo supone una innovación de índole temática o sociológica, sino también una modificación del canon realista al introducir el mundo del hampa madrileño con la mayor fidelidad posible, como así se refleja en el uso de la jerga entre los golfos y prostitutas:

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 lodo en invierno. La corte es ciudad de contraste; presenta luz fuerte al lado de sombra oscura: vida refinada, casi europea, en el centro, vida africana, de aduar, en los suburbios. [...]

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

---

<sup>575</sup> Baroja (c): 267.

<sup>576</sup> Parece que en el fragmento citado a continuación, el narrador le cede la palabra al propio autor para que explique los rasgos formales y temáticos que ha introducido y por qué lo ha hecho. Es consciente de que al lector decimonónico le parecerá extraño encontrarse con un tratamiento de la periferia tan pormenorizado.



casas de sospechoso aspecto, ni nada. Yo, resignado, he suprimido esos párrafos, por los cuales esperaba llegar algún día a la Academia Española, y sigo con mi cuento en un lenguaje más chabacano.<sup>577</sup>

Todos los espacios y ambientes que recorre Manuel influyen de forma determinante en su carácter y en las decisiones que toma. Obviamente, no logra salir de la periferia, pero sí asentarse en el “centro” de la periferia y llevar una vida ordenada y tranquila en su imprenta junto a Salvadora. Una vez convertido en obrero, su lucha se centrará en la búsqueda de la libertad, no encontrada al final de *Aurora roja*. De ahí el final abierto de la trilogía, todo sigue igual, pero es probable que si continúa la lucha colectiva se pueda conseguir en un futuro una sociedad libre e igualitaria.

---

<sup>577</sup> Baroja (c): 59-60.

## **CAPÍTULO 18: EL SUEÑO DEL PROGRESO: EL PROYECTO URBANO ANARQUISTA Y LA CIUDAD MECANIZADA DEL FUTURO**

A partir de la Revolución Francesa (1789), el mito de la Edad de Oro comienza a desvanecerse y durante el siglo XVIII se empieza a creer que la humanidad solamente va a poder encontrar la felicidad a través del enriquecimiento, es decir, mediante el progreso basado en la técnica tal y como anunciara Adam Smith en *La riqueza de las naciones* (1776). Este hecho aparece enunciado en *Sinapia*, donde se afirma que del exterior únicamente se obtienen los progresos técnicos necesarios para el desarrollo científico de la comunidad que proporcionará felicidad y bienestar a sus habitantes. Esta nueva manera de ver la sociedad perfecta tomará forma durante el siglo XIX, momento en el que se anuncian los primeros pasos hacia la sociedad capitalista, lo que hace que la utopía se impregne de las nuevas formas sociales y que busque el bienestar en lo material. Así, la industria y la técnica deben estar al servicio de la riqueza, de la abundancia y de la justicia para que todos los trabajadores puedan vivir con las mismas comodidades que los burgueses.

El liberalismo y la crudeza capitalista hicieron que los obreros se empobreciesen aún más. Las ciudades se readaptaron a la vez que se empobreció el centro urbano, puesto que era el espacio que ocupaban los obreros por su cercanía a las fábricas. La mayor parte de la clase trabajadora procedía del campo y no tenían una especialización, por lo que su salario era escaso y apenas les daba para sobrevivir. Tampoco contaban con protección social en caso de que se especulase con los salarios, se quedasen en el paro o padeciesen una enfermedad que les impidiese trabajar. A esto hay que sumar las condiciones deplorables en las que tenían que trabajar y vivir, lo que provocó no solo el deterioro del centro de la ciudad, sino también una clase trabajadora desmoralizada, empobrecida y donde abundaban la criminalidad, la prostitución y el alcoholismo.

Esta situación lleva a que las élites sociales que estaban obligadas a convivir con la clase trabajadora comiencen a desplazarse hacia las afueras de la ciudad, huyendo del humo asfixiante de las fábricas y evitando el contacto con las clases sociales más bajas y el contagio de enfermedades. De esta forma, se construye el suburbio, un espacio reservado para la burguesía y la aristocracia. Su aparición

constituye un elemento clave para entender la formación del actual espacio urbano, sobre todo en lo concerniente a los procesos de gentrificación<sup>578</sup> y de formación de periferias. Este nuevo espacio tomará la forma de un retiro idílico cuyas viviendas serán muy semejantes entre sí arquitectónicamente, estarán separadas evitando el hacinamiento del centro y se situarán próximas a parques y jardines. Las altas clases sociales buscan espacios abiertos y libres de contaminación, puesto que el centro, tras la revolución industrial, se ha convertido en un espacio cerrado, asfixiante y peligroso.

Será precisamente el nuevo modelo urbano del suburbio el que se desarrolle en los modelos utópicos de este periodo, destacando su belleza, la ausencia de contaminación y el contacto con la vida rural. De hecho, la ciudad diseñada por Ricardo Mella en *La Nueva Utopía*, es muy similar a la de un suburbio,<sup>579</sup> separando la zona de las viviendas de las fábricas y dedicando una parte a zonas verdes de juego para los niños, tal y como se observa en el siguiente fragmento:

En su lugar se han levantado grandes edificios perfectamente alineados, separados por *pequeños jardines, donde juegan alegremente los niños de la vecindad. Una parte de la ciudad está dedicada exclusivamente a las viviendas* y al otro lado se ven tan solo inmensas fábricas, talleres, granjas de labor en las afueras, grandiosos mercados, conjunto hermoso y grandilocuente de todas aquellas manifestaciones de la actividad humana, del trabajo.<sup>580</sup>

A causa de la modificación urbana y del establecimiento de un nuevo orden social y económico, la primera mitad del siglo XIX se caracteriza más que por la creación de utopías literarias, por el surgimiento de organizaciones, teorías y modelos políticos que no solo buscan erradicar la pobreza del trabajador y sus pésimas y deplorables condiciones de vida, sino también una reorganización urbana que implique un reparto justo e igualitario del suelo urbano, es decir que los trabajadores también puedan utilizar zonas privativas de las clases más privilegiadas como parques o zonas

---

<sup>578</sup> Véase Janoschka, Michel; “Geografías urbanas en la era del neoliberalismo. Una conceptualización de la resistencia local a través de la participación y la ciudadanía urbana”, *Investigaciones Geográficas. Boletín del Instituto de Geografía*, 76 (2011), pp.118-132 y Jorge Sequera “Procesos de gentrificación y desplazamiento en América Latina – una perspectiva comparatista”, *Diálogos metropolitanos. Un diálogo entre Europa y América Latina* (Ed. Juan José Michelini), Madrid, Catarata, 2014, pp.82-104.

<sup>579</sup> No he encontrado ninguna referencia bibliográfica sobre la relación suburbio-utopía.

<sup>580</sup> Mella: 4-5 [la cursiva es mía].

comunes. Así destacan los trabajos de Marx, Saint-Simon y Proudhon cuya influencia en los modelos utópicos de la segunda mitad del siglo XIX será decisiva.<sup>581</sup>

## 18.1. ANTECEDENTES EN LA FORMACIÓN DE LA CIUDAD IDEAL PROLETARIA

La utopía surgida en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX se caracteriza por ser un modelo utópico de anticipación,<sup>582</sup> es decir, una proyección futura frente a la vista en los apartados anteriores que vuelve sus ojos hacia el pasado ideal de la Edad de Oro. El proyecto presentado ahora se apoya en el presente y desde él se proyecta hacia lo irreal de un futuro imaginado. Puede ser o bien una hipérbole con rasgos presentes o bien una antítesis, es decir, que muestre su lado opuesto. Esto lleva a que el presente histórico condicione la imaginación del autor que no puede librarse de la realidad. De ahí que estas novelas únicamente tuviesen interés entre sus contemporáneos.<sup>583</sup>

Las novelas de anticipación suelen tener su origen en un sentido crítico del presente mediante el uso de la sátira, de la hipérbole o de la antítesis,<sup>584</sup> presentando ciudades tanto arquitectónica como cotidianamente con un tono optimista y en relación con la tierra de Jauja donde los hombres viven libres de todo lo que les agobia y asfixia. La isla de Jauja procede de la proyección francesa del país de Cucaña datada

---

<sup>581</sup> Owen definió su proyecto de ciudad ideal en 1817 en *Report to the Committee for the Relief of the manufacturing poor*. En él, diseña una ciudad para unos 1200 habitantes en un territorio de 500 hectáreas dividido en paralelogramos, recordando a los filósofos franceses. Lo verdaderamente llamativo de su proyecto es el hecho de que no considere a la clase obrera como autónoma o como una fuerza actuante dentro de la comunidad. Él entendía que la felicidad radica en la autarquía que eliminará el paro y ofrecerá una vida mejor y en el hecho de que los ricos renuncien a sus privilegios tras alcanzar la felicidad. En 1827, lleva cabo en la aldea de Harmony (EE.UU.) un primer intento. Se instalaron ochocientas personas para crear una comunidad basada en la autonomía y en la igualdad. Las disputas y los desencuentros entre los miembros de la comunidad hicieron que fuese el primero de sus fracasos.

<sup>582</sup> Véase Pérez Zapico, Daniel; “Utopías y distopías en la literatura de anticipación científica española de la segunda mitad del XIX. De *Ayer, hoy y mañana* (1863) de Antonio Flores a los relatos de ciencia-ficción de finales de siglo de Nilo María Fabra”, *XIV Coloquio internacional de geocrítica. Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2016, pp.1-24.

<sup>583</sup> Véase Baquero Goyanes, Mariano; “Realismo y utopía en la literatura española”, *Studi ispanici*, I (1962), pp.7-28.

<sup>584</sup> El uso de la exageración trae consigo la “enumeración de imposibles” o *adynata*. Su origen es muy antiguo encontrando su primera manifestación en Arquíloco, quien, tras presenciar un eclipse solar, piensa que ahora cualquier orden natural podrá ser modificado por Zeus. Ya no hay nada imposible si este ha logrado tajar el sol y oscurecer la tierra. Serán los *adynata* de Virgilio, de Ovidio y de los poetas satíricos romanos los que influyan en las composiciones carolingias. El marco que desarrollan los poetas romanos relacionando el tópico con la sátira hace que se utilice esta técnica para censurar y lamentar las costumbres de la época, apareciendo el tópico del “mundo al revés”, uno de los antecedentes de la tierra de Jauja. Su expresión en España aparece ya en *La hora de todos* y *La fortuna con seso* de Quevedo o en los *Entremeses de la campanilla* de Agustín Moreto. Véase Curtius: 144ss.

en el siglo XIII y que se conoce en España a partir del siglo XVI bajo las denominaciones de *isla de Jauja* o *isla de la Chacona*.

La isla de Jauja está situada en el plano de lo fantástico y ubicada en el confín del mundo conocido, en los territorios del miedo y de la incertidumbre. Es una tierra poblada de inagotables bienes y placeres recogidos bajo el tópico del *carpe diem* que está estrechamente relacionada con el mito de la Edad de Oro. La influencia que ejerce sobre la ciudad proletaria ideal es precisamente la imagen del mundo al revés que ofrece, puesto que frente al hambre, la opresión y la férrea moral de la sociedad del momento, Jauja proporciona abundancia, libertad y permisividad sexual.<sup>585</sup> Allí la vida es alegre, feliz, sin trabajos y con una ausencia total de los modelos de conducta, puesto que no hay cárceles y se han abolido todas las leyes. En el caso español, cabe señalar que el tópico de Jauja, ya desde los pasos de Lope de Rueda, suprime el desenfreno sexual, fundamentándose en el goce y el disfrute de una tierra de abundancia y felicidad que elimina los excesos del trabajo, siendo esta imagen la que influirá en la utopía obrera.<sup>586</sup>

En este sentido, la utopía busca la eficacia y la construcción de una sociedad que solucione el problema laboral ya existente en los Siglos de Oro y muy acuciado tras la revolución industrial. De ahí que la organización libre del trabajo, precisamente por no ser una imposición a la clase trabajadora, permita obtener una productividad más elevada y que los obreros gocen de mayor bienestar. De esta forma, la utopía se va a reducir a la creación de un régimen que sea capaz de abastecer con lo necesario al trabajador y proyectar ciudades más limpias y más bellas para proporcionarle salud y

---

<sup>585</sup> En la descripción que recoge Antonio Santos, Jauja aparece como una ciudad rodeada de calles y murallas que están revestidas de materiales preciosos, muy semejante a la ofrecida en el Apocalipsis sobre la ciudad de Dios. Las montañas son de queso, los ríos de vino y los árboles dan toda clase de alimentación para que sus habitantes puedan gozar de cuantos alimentos quieran. El trabajo es una afrenta contra la vida de la comunidad y quien quiera realizarlo sufrirá una flagelación, se le cortarán las orejas y será desterrado. Sus habitantes gozan de la eterna juventud, vivirán hasta los setecientos años y después se morirán de un ataque de risa. Véase Santos: 110-117. Proporciona una enumeración de ejemplos donde destaca el entremés de Lope de Rueda *La tierra de Jauja* en el que recrea de forma explícita el país de los excesos y de la glotonería.

<sup>586</sup> En *La Nueva Utopía* de Ricardo Mella, se afirma que desaparece el matrimonio entendido como una cuestión moral y legal. Únicamente estará regulado por el amor de la pareja, sin que sus familiares decidan la conveniencia o no de esa unión. Así mismo, las formas de ritual para sellar la unión serán las que decida la pareja y estarán regidas por la libertad y el amor mutuo. No se alude en ningún momento a la libertad sexual y tampoco supone una de las cuestiones más importantes de la comunidad que se resumen en trabajo, educación y libertad. Por el contrario, en los modelos utópicos franceses sí se puede observar la libertad y la permisividad sexual de la que carecen los españoles, en el caso, por ejemplo, de Fourier, quien diseña ciudades organizadas en falansterios y que cuentan con “bacantes” tanto masculinos como femeninos a disposición de la comunidad.

felicidad. A este respecto, es indudable no solo el reflejo de la Edad de Oro, sino también de la isla de Jauja.

Además de la influencia del mito de la Edad de la Oro, resulta de interés la obra de Antonio Flores *Ayer, hoy y mañana o La fe, el vapor y la electricidad. Cuadros sociales de 1800, 1850 y 1893*, publicada en 1853 que constituye una perspectiva histórica de la realidad española. *Ayer* mezcla sus recuerdos con contrastes históricos, *hoy*, trata de la realidad del presente y en *mañana* crea una pequeña utopía anticipadora de cómo será España cuarenta años después de su publicación. En este caso, la parte más interesante para el tema tratado aquí es *mañana*. Flores, en los artículos recogidos, va a presentar proyectos urbanos para el ensanche de Madrid que consisten en la mejora urbana sin derribar ninguna construcción y en la descentralización de los poderes. Como hilo argumental, utilizará el personaje del *dépaysé*, encarnado en el joven Venancio que llega a Madrid procedente del campo y se enamora de Safo.

Venancio observa asombrado la tecnología y los inventos de la capital, tales como el telégrafo, la publicidad o el espiritismo. Esto hace que la historia de amor de Safo y de Venancio se desarrolle en una ciudad fría y totalmente mecanizada. Cabe señalar la concepción del amor en el personaje de Safo como un fenómeno que se puede reducir a términos médicos y biológicos,<sup>587</sup> en consonancia con el espacio tan mecanizado e impersonal en el que vive. Finalmente, se casan y vuelven al pueblo de Venancio, retomándose nuevamente el tópico del *menosprecio de corte, alabanza de aldea* y relacionándose la tradición con el campo y la modernidad con la ciudad.

Así, la segunda mitad del XIX supone una época de resurgimiento de la utopía literaria. El periodo de mayor auge se da entre 1870 y 1914. Las utopías políticas de Fourier, Saint-Simon y Owen van perdiendo popularidad paulatinamente. De igual forma, el socialismo de Karl Marx tampoco será la única corriente filosófica, sino que empiezan a surgir otros proyectos como el anarquismo o el antisocialismo. Cada vez toma más forma la utopía entendida como una metáfora de evasión, presentada como una reacción ante una sociedad más industrializada, más conformista y menos combativa. De esta manera, aparecerán diversas formas literarias de presentar la ciudad obrera. Por un lado, la utopía comienza a explorar otros mundos a la vez que se asientan la ciencia ficción y los autores arbitristas. Es fundamental el papel que la

---

<sup>587</sup> Es importante destacar el auge de las teorías frenológicas en el momento en el que se gesta la obra, de la misma forma que comenzaba a emerger el espiritismo. El hecho de que aparezcan precisamente en *mañana* es un claro reflejo de lo innovadoras que resultaban para Flores tanto la frenología como el espiritismo.

ciencia ha de ejercer para aportar la felicidad. Se diseñan ciudades totalmente mecanizadas y se proyectan espacios urbanos y sociedades en el año 2000<sup>588</sup> pertenecientes a la ciencia ficción.

Por otro lado, aparecen las evasiones como la de Hudson en *A Crystal Age* (1887), dirigidas hacia las comunidades agrícolas que establecen una comunidad basada en el comunismo idílico rodeada de paz, fraternidad y sencillez. Se trata de una huida del progreso y de la ciencia por entender que está destruyendo las ciudades y convirtiéndolas en monstruos. La sociedad ahora encuentra la felicidad en el lujo feo y vulgar y su moralidad se basa en la hipocresía. A este respecto, cabe destacar que los proyectos utópicos surgidos en España similares a la ideología de Hudson y a la huida de la ciudad aparecen en la obra de Pereda *Peñas arriba* (1895), en la que su protagonista sufre un proceso de regeneración en un pueblo de las montañas cántabras tras su vuelta desde el espacio urbano, representado como un lugar de corrupción moral, de vicios y excesos. Este mismo modelo me hace pensar en que quizás sea uno de los impulsos en la formación del tópico de la “ciudad muerta”. En las obras objeto de análisis en el bloque 3, se puede observar la concepción de Madrid como una ciudad degradada moralmente. Sus protagonistas huyen de ella para asentarse en las ciudades provincianas, poseedoras de un espíritu muy similar al ámbito rural. Se trata de pequeños núcleos urbanos enclavados en zonas muy próximas al campo, por lo que cabe la opción de pensar que esta corriente utópica pudiese influir, tanto por su cronología como por su ideología, sobre la concepción de la ciudad provinciana como ciudad muerta.

Por último, la tendencia más importante es la influenciada por el socialismo y potenciada por el nacimiento y el desarrollo obrero. Con la aparición del socialismo, la novela utópica va a resurgir con más fuerza en toda Europa. Los principales exponentes de este periodo son las obras de William Morris (*Noticias de ninguna parte*), Edward Bellamy (*Mirando hacia atrás*) y Eugene Ritcher (*Después de la*

---

<sup>588</sup> Cabe destacar a este respecto las obras de H. Le Hon *L'An sept mille huit cent soixante de l'ère chrétienne* (1860) y la de Gabriel Tarde *Fragment d'histoire future* (1896). En la primera, se diseñan puentes capaces de unir las islas con los continentes, ciudades flotantes comunicadas por aerostatos y sistemas de calefacción que permiten calentar las viviendas por conductos subterráneos llenos de agua hirviendo. En la segunda, se proyecta la vida entre los siglos XXII y XXV. La pobreza y la miseria de la sociedad ha desaparecido, se ha instaurado la paz y el trabajo se limita únicamente a tres horas diarias debido a la maquinaria. Sin embargo, la técnica hace que el sol se vaya apagando poco a poco y que la sociedad tenga que construir sus asentamientos bajo tierra estableciéndose un régimen en torno a la figura de un dictador. La ciencia es capaz de controlar toda su vida desde la muerte, a través de la eutanasia, la castración, los métodos anticonceptivos, el aborto o el infanticidio para controlar la natalidad de la futura sociedad.

victoria socialista).<sup>589</sup> En las dos primeras se proyecta la imagen de una sociedad perfecta tras la victoria del socialismo, mientras que en la última se describe el caos tras la misma. En el caso español, resulta de enorme interés para entender la irrupción de la utopía socialista en la literatura el trabajo de Adolfo Buylla *La novela sociológica*, publicado en 1896 en *La España Moderna*. En él estudia las novelas antes mencionadas contribuyendo a la popularización de este género. Tras su publicación se sucedieron numerosas traducciones y reediciones de las obras de Morris, Bellamy y Ritcher.<sup>590</sup>

El interés por este tipo de novelas se ve incrementado por el éxito del socialismo en Francia, por el auge del PSOE tras su fundación, el surgimiento de UGT y el enorme peso que adquiere el anarquismo. A este respecto cabe destacar que la utopía literaria de base obrera en España se va a dirigir hacia los modelos anarquistas debido a la gran influencia de esta ideología entre la población agrícola, sector al que pertenecía la inmensa mayoría de la población española. Estos acontecimientos provocaron que fuese aumentando rápidamente el número de lectores de estas obras y que los escritores comenzasen a cultivar paulatinamente el género pasando de la utopía social a ofrecer las primeras manifestaciones de la ciencia ficción. Destacan publicaciones como *La república española de 19...* de Domingo Cirici Ventalló y José Arrufat Mestres (1911) en la que aparecen Lerroux, Galdós o Pablo Iglesias tras la proclamación de una república de base marxista llevada a cabo después del pacto del sector republicano con los socialistas.<sup>591</sup> En los años posteriores, la novela utópica de carácter social decae a la vez que comienza a tener auge la novela de ciencia ficción. La contribución de las utopías sociales supuso avances más allá de lo estrictamente

---

<sup>589</sup> Resultan de interés las obras *¿Qué hacer?* de Chernichevski (1905), en la que a través de los sueños de su protagonista, se presenta una sociedad justa e igualitaria donde el hombre ha sido liberado gracias a la máquina y vive feliz en ciudades con casas de cristal y con electricidad, y *Paris en l'an 2000* de Tony Moilin (1869), donde las ciudades son perfectas y modélicas. Han sido diseñadas en forma de cuadrados y su centro es un espacio reservado a los jardines. El primer piso de los edificios es una calle-galería comercial y la red de ferrocarril es capaz de cruzar los viaductos a gran velocidad comunicando la ciudad con la periferia.

<sup>590</sup> En 1898, la obra de Bellamy se publicó con el título *Cien años después* y se reeditó como *El año 2000*. Juan José Morato, en 1903, tradujo la obra de Morris bajo el título *Noticias de ninguna parte o Una era de reposo*. La obra que gozó de más reediciones fue precisamente la distopía de Ritcher publicada en 1896 simultáneamente en un volumen titulado *Adonde conduce el socialismo* y en *La España Moderna*. En 1898, volvió a reeditarse como *Diario de un operario socialista*.

<sup>591</sup> La expansión colonial en África dio lugar a narraciones utópicas en tierras desconocidas entre las que destaca *Paradox Rex* de Pío Baroja.



literario, contribuyendo a crear un ambiente intelectual reformista y diversos organismos como el Instituto del trabajo.<sup>592</sup>

## **18.2. EL PROYECTO ANARQUISTA. LA CIUDAD IDEAL OBRERA EN LA NUEVA UTOPIA DE RICARDO MELLA<sup>593</sup>**

Como respuesta a la crisis de fin de siglo, el pensamiento positivista impulsó un nuevo liberalismo social en contraposición al sistema capitalista. La entrada de las ideas y proyectos de la Internacional en España impulsaron el anarquismo como nuevo referente utópico frente al socialismo y al republicanismo decimonónico tradicional.<sup>594</sup> En líneas generales, el anarquismo como utopía se implantó no solo en la literatura española, sino en la sociedad en general como un proyecto que buscaba alcanzar la felicidad a través de una sociedad libre y autónoma, pero nunca se explicaba o profundizaba sobre su forma de implantación, desarrollo u organización. Esta carencia de datos se debe a la pluralidad de registros que abrazaba el anarquismo y que iban desde el modelo colectivo de Bakunin hasta el comunismo de Kropotkin. En líneas generales, la corriente anarquista defiende una sociedad perfecta, cohesionada y donde el bien individual deja paso al bienestar de toda la comunidad. Denuncia la realidad social y estimula medios y mecanismos de progreso para llevar a cabo su perfeccionamiento.

Es precisamente en esta nueva corriente ideológica en la que se inserta *La Nueva Utopía* de Ricardo Mella,<sup>595</sup> una narración que reflexiona sobre la organización de una sociedad sin clases, ni leyes, ni aparato estatal, la misma aspiración anarquista. El modelo que presenta responde a la utopía anarquista clásica desarrollada a finales del XIX y principios del XX, poseedora de grandes expectativas a través de la ciencia

---

<sup>592</sup> Véase Pérez de la Dehesa, Rafael; “La novela utópica en España”, *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp.407-410.

<sup>593</sup> El modelo anarquista expuesto por Ricardo Mella no fue el único. Precisamente, el movimiento anarquista se caracteriza por su falta de homogeneización. Defendían la revolución como medio para transformar la sociedad, sin establecer ningún tipo de organización, únicamente la espontaneidad de la masa obrera. Por otro lado, los teóricos no se ponían de acuerdo en el papel que debían ejercer los sindicatos tras el asentamiento del modelo anarquista es decir, si la nueva sociedad debía tener carácter urbano o rural o si era necesario algún tipo de control mientras se construía. La elección del texto de Mella se debe, principalmente, al peso que ejercen el espacio urbano y la sociedad mecanizada como modelos de proyección utópica.

<sup>594</sup> La evolución de la ideología republicana está relacionada con el socialismo utópico de Fourier, Saint-Simon y Cabet y destaca por su moderación con respecto al anarquismo.

<sup>595</sup> La lectura de *La Nueva Utopía* de Ricardo Mella se ha realizado a partir de la edición de 1890 digitalizada por la Fundación Ricardo Mella.

y el progreso técnico. Defendía una sociedad no capitalista y no individualizadora, además de libre, por lo que su orden social negaba en sí mismo la necesidad de leyes y Estado, por lo que la comunidad únicamente va a estar regida por las leyes de la Naturaleza. Mella presenta una sociedad futura basada en el progreso, la igualdad social y ausente de prácticas capitalistas y organizaciones estatales. El anarquismo devuelve la paz y la armonía a un pequeño pueblo situado a orillas del Cantábrico y reestablece la libertad y la dignidad de sus habitantes al mecanizar y adaptar a los nuevos tiempos una aldea de pescadores. Utiliza este nuevo modelo urbano para condenar la sociedad capitalista conformada tras la Segunda Revolución Industrial remarcando las bases sobre las que debe sustentarse la sociedad futura: libertad e igualdad, de las que emana una convivencia pacífica e idílica basada en el acuerdo y el pacto entre los hombres.

Sin embargo, no se aborda la forma a través de la cual ha de llevarse a cabo la transición de la sociedad hacia el modelo utópico y la manera de solventar los problemas que fuesen surgiendo durante su consolidación. En la narración se habla de la revolución que termina con el atraso del pueblo pesquero, pero las referencias explícitas sobre ella son mínimas. Sabemos que es una pequeña comunidad pesquera a orillas del mar Cantábrico que tras siglos de sufrimiento inicia un periodo revolucionario, justificado como el mecanismo que da paso a la sociedad anarquista. Como lectores, deducimos que se trata de una huelga detrás de la cual, pacíficamente y sin presentar problemas y oposiciones se instaure la sociedad libre y autónoma anarquista. No se explican los mecanismos de tránsito ni cómo hacer frente a la oposición que es probable que hubiese de surgir por parte de los sectores más conservadores. Hay una revolución y directamente y sin oposición surge la Nueva Utopía:

Así vivían y así hubieran vivido eternamente los infortunados antecesores de la “Nueva Utopía” si un gran sacudimiento universal, iniciado en remotas tierras, no hubiera llegado hasta aquel rincón del mundo para transformarlo por completo. Ruido de armas, estruendo de cañones, el fragor imponente del combate, raudales de sangre derramada necesariamente, habían sido el prólogo fatal de aquella inmensa transformación. Al despertar de su largo sueño, los pueblos sacudieron con horror todas sus preocupaciones y se lanzaron como una avalancha a la conquista de su dignidad. Apartaron un momento la vista del sacrificio inmenso que a la humanidad costaba su despertar, y entraron llenos de entusiasmo y de vigor en la nueva vida. Un núcleo numeroso de

trabajadores se unió a los habitantes del mísero villorrio y fundó la “Nueva Utopía”.<sup>596</sup>

En la Nueva Utopía todo es armónico y sencillo. No existe la holgazanería ni la explotación, puesto que, además de que la mecanización ayuda al obrero, han sido suprimidas las excesivas jornadas laborales. Únicamente se trabaja para dotar a la sociedad de lo que necesita. El crédito bancario y la circulación monetaria han sido sustituidos por el cambio de productos y el crédito universal. La armonía se mantiene por la justicia, los derechos, la libertad y la inexistencia de conflictos de interés, rasgos característicos de la antigua sociedad capitalista. Estas serán las justificaciones de la acción violenta de la revolución. Se busca terminar con la desigualdad y restituir la desvirtuada relación hombre-Naturaleza a través, fundamentalmente, del reparto justo de los recursos que trae consigo la devolución de la libertad y de la dignidad al individuo dentro de la sociedad.

Tras varios siglos de adaptación, el pequeño pueblo de pescadores se transforma en una moderna ciudad de la mano de la ciencia. La pobreza característica de las zonas urbanas donde viven hacinados los trabajadores y en condiciones de insalubridad deja paso a viviendas construidas al modo de los nacientes suburbios, espacios que estaban reservados para la burguesía y la aristocracia. El planteamiento urbano que recoge Mella hace hincapié en dos cuestiones: la malas condiciones de las viviendas de los trabajadores y la falta de higiene como consecuencia de vivir demasiado cerca de las fábricas. Ahora la ciudad se dividirá en dos espacios: uno para las viviendas y otro para las fábricas. Las viviendas se sitúan perfectamente alineadas, presentan la misma morfología y poseen jardines para que los niños puedan jugar, en lugar de trabajar como ocurre en la ciudad capitalista. Los distintivos de la nueva ciudad serán el hierro y la electricidad:

El amontonamiento de las viviendas, la lobreguez de las habitaciones, el reducido espacio y el acotamiento de las alcobas, el inmundo contubernio del basurero y la cocina, el dormitorio y el comedor; la caprichosa alineación de las calles, todos los restos del sistema antiguo han desaparecido en absoluto de la “Nueva Utopía”. En su lugar se han levantado grandes edificios perfectamente alineados, separados por pequeños jardines, donde juegan alegremente los niños de la vecindad. Una parte de la ciudad está dedicada

---

<sup>596</sup> Mella: 3

exclusivamente a las viviendas y al otro lado se ven tan sólo inmensas fábricas, talleres, granjas de labor en las afueras, grandiosos mercados, conjunto hermoso y grandilocuente de todas aquellas manifestaciones de la actividad humana, del trabajo.<sup>597</sup>

Así, todas las viviendas poseen calefacción, limpieza, seguridad y modernos ascensores. Las antiguas cabañas de pescadores de madera se han convertido ahora en edificios modernos de hierro y piedra o ladrillo y se encuentran separadas entre sí por zonas verdes para evitar las aglomeraciones y los hacinamientos de las metrópolis. En definitiva, la Nueva Utopía encarna el modelo de ciudad moderna electrificada y donde la máquina y la ciencia juegan un papel fundamental, características que se retomarán tanto en textos de ciencia ficción (*Mecanópolis* de Miguel de Unamuno) como en textos vanguardistas (*La ciudad automática* de Julio Camba):

Los edificios dedicados a viviendas satisfacen todas las prescripciones de la higiene y de la ciencia: espacio suficiente, aire y luz abundante, agua por doquier, surtidores eléctricos para los servicios mecánicos, e ingeniosísimos aparatos de calefacción, limpieza y seguridad. Las escaleras han desaparecido, y en su lugar sencillos y magníficos ascensores prestan automáticamente sus servicios a todos los vecinos. La piedra o el ladrillo y el hierro han desterrado a la madera. La máquina ha suprimido el servicio doméstico: cada uno puede servirse a sí mismo sin molestia. La separación de los edificios por medio de jardines ha anulado los efectos insanos de la aglomeración de las grandes ciudades. Todo es nuevo, bello, magnífico. Las diferencias no existen: el palacio y la cabaña se han fundido en el edificio moderno prescrito por la ciencia. [...] La industria en todo su apogeo, la maquinaria con toda su grandiosidad combinatoria utilizan para transformarlo en trabajo, ya el vapor, ya el salto de agua, o ya bien el poderoso motor eléctrico que va venciendo al carbón y desterrándolo de las fábricas.<sup>598</sup>

Resulta de interés el hecho de que los edificios más notables de la ciudad son las escuelas públicas, el centro de relaciones sociales, la casa médica, las bibliotecas y museos, frente a la catedral y el casino, símbolos de la ciudad decimonónica, como se observa en las novelas de Clarín y Galdós. A este respecto, cabe destacar el hecho de que al principio la morfología de este pequeño pueblo costero era muy similar a la de una ciudad provinciana como Marinada, Orbajosa o Vetusta. Se trataba de un pequeño

---

<sup>597</sup> Mella: 4-5.

<sup>598</sup> Mella: 5.

reducto costero apartado de la civilización y del conocimiento, temerosos de lo desconocido y cuyo conocimiento estaba controlado por la iglesia. La gran mayoría de sus habitantes eran trabajadores que vivían sumidos en la más profunda pobreza, mientras que un pequeño grupo social formado por burgueses y por el clero se enriquecía a costa del trabajo del resto y de su analfabetismo y desconocimiento.

Tras la revolución se ha transformado en un moderno espacio urbano del que quedan desterrados la iglesia y el casino y en el que se va a fomentar la educación pública para ambos sexos con un método muy similar al krausismo y a la Institución Libre de Enseñanza. Se pretende que todos los habitantes tengan conocimiento de artes y ciencias para que puedan expresarse libremente y defender y sustentar sus ideologías, eliminando de esta forma las desigualdades intelectuales. Por otro lado, el centro de la ciudad será el ayuntamiento, denominado “la casa de todos”, sustituyendo de esta forma a la iglesia como centro de poder y al casino como centro social. Será en el ayuntamiento donde se reúnan todos los vecinos y manifiesten libremente todas sus iniciativas.

La Nueva Utopía ha eliminado las cárceles y los reformatorios porque ya no hay delincuentes, puesto que se ha suprimido la pobreza y la desigualdad social y se ha fomentado un modelo educativo en el que se forma a hombres libres y responsables de sus actos que respetan a sus convecinos para garantizar la armonía y la paz entre ellos. Este nuevo modelo de ciudadano viene reforzado por los lugares de ocio que no son otros que las bibliotecas y los museos, “verdaderas escuelas de gimnasia moral e intelectual” (Mella: 9), que hacen que el nuevo ciudadano alcance el “más alto grado de perfección humana” (Mella: 9), relacionado a su vez con el más alto grado de progreso y mecanización:

Todo allí es grande, colosal, sublime como producto de una más grande transformación del mundo, realizada a impulsos del huracán revolucionario. Los sueños más temerarios se han realizado. Navegación aérea, navegación submarina, potencia eléctrica aplicada al movimiento, a la luz y al trabajo, la palabra transmitida inalterable a través del tiempo y del espacio, maravillas de la fotografía jamás previstas, progresos de la mecánica nunca imaginados, todo se ha transformado en realidad para esta feliz generación.<sup>599</sup>

---

<sup>599</sup> Mella: 10.

La ciudad utópica que presenta Mella se dirige hacia el progreso científico y la dominación de la naturaleza por parte del hombre. Se espera que la máquina le facilite su vida. De esta forma se le permite tener más tiempo libre para mejorar su estado físico y mental. Convierte el progreso técnico en el medio para perfeccionar al hombre. Asistimos pues a la relación directa ciencia-ciudad que con el paso del tiempo derivará en la ciencia ficción. Tanto en la obra de Mella como posteriormente en la de Camba se construye la expresión de una época y la cristalización del sueño de Occidente: el progreso llevado a su máximo exponente y entendido como una condición indispensable para lograr la felicidad<sup>600</sup> a través del movimiento anarquista, la única utopía de futuro que puede hacerse realidad:

Aquel mundo prometido en regiones etéreas por los interesados en mantener el cautiverio de aquí abajo, ya no nos seduce. Vuestro mundo mejor, embaucadores de la humanidad, nos lo ha dado la misma revolución que os ha destruido. ¡Cómo nos reímos de vuestras paparruchas teológicas; cómo nos deleitan vuestros pasatiempos espirituales; cómo gozamos con vuestras cabriolas políticas! [...] Todo marcha hacia adelante, sin mirar hacia atrás, sin cuidarse del que parece aplastado por el gigante de la revolución. Pequeña piedra colocada sobre el rail, será aplastada por la potente locomotora en su veloz carrera.<sup>601</sup>

Cabe destacar el hecho de que la utopía literaria anarquista, durante la primera mitad del siglo XX (hasta 1936) y sobre todo a partir de la fundación de la CNT (1910), va perdiendo peso en favor de la proclama política. Los autores abandonan progresivamente el ámbito de la ficción y convierten sus textos en un programa revolucionario que sintetiza las propuestas del anarcosindicalismo del naciente

---

<sup>600</sup> A este respecto, cabe destacar la discusión en torno a la conceptualización de la utopía recogida en *La voluntad* de Azorín (1898). En ella, Lasalde y Yuste realizan un recorrido histórico por las principales utopías europeas, desde Platón hasta Proudhon. El padre Lasalde defiende que la verdadera utopía es la utopía religiosa, concretamente el paraíso que acogerá después de la muerte a los cristianos, remarcando el hecho de que el hombre se empeña por hacer la utopía realidad sin darse cuenta de que la tierra únicamente es un tránsito hacia la otra vida, la eterna y verdadera. Por otro lado, Yuste defiende la utopía social, es decir, relaciona los modelos utópicos de Platón con los de Condorcet y Proudhon basándose en la evolución y el progreso de la sociedad y entendiendo que la verdadera utopía es aquella que proporciona la felicidad a través de la igualdad entre hombres y mujeres y ricos y pobres, sin que nadie tenga más poder o derechos por el hecho de poseer mayores riquezas. Ambos modelos utópicos quedan recogidos en el texto de Mella, ensalzándose la vertiente social de Yuste en un sentido anarquista e ironizando con la utopía cristiana de Lasalde, entendida como una forma de potenciar el analfabetismo de la población. Véase Azorín (d): 196-206. Así mismo, el artículo de Azorín “La calle, la casa y el camino” (Azorín (c)) se relaciona con la idea de progreso y mecanización de los espacios urbanos de una forma similar al proyecto utópico de Mella.

<sup>601</sup> Mella: 24

movimiento obrero. A partir de este momento, prácticamente no encontraremos textos literarios de esta vertiente utópica.<sup>602</sup>

### **18.3. NILO MARÍA FABRA, EL ASENTAMIENTO DE LA CIENCIA FICCIÓN DURANTE EL *FIN DU SIÈCLE* Y LA MECANIZACIÓN DE LA CIUDAD**

La ciencia ficción se asienta, fundamentalmente, durante la segunda mitad del siglo XIX en relación con los acontecimientos sociales, económicos y científicos que se dan en España. En este periodo, tuvo lugar el surgimiento de la burguesía industrial en Barcelona, la aparición del krausismo, el desarrollo de las doctrinas regeneracionistas o los avances científicos y filosóficos de pensadores como Santiago Ramón y Cajal, sin los cuales sería prácticamente imposible que la ciencia ficción se asentase en España. A ello, también contribuyó la fama y la difusión de las obras de Jules Verne y H.G. Wells. Numerosos textos pertenecientes a este género fueron considerados como el mejor canal de difusión para dar a conocer los avances científicos y tecnológicos y tratar de que estas novedades, junto con las nuevas ideologías y filosofías, se extendiesen a otros estratos sociales fuera de la burguesía y de las organizaciones obreras. Se trataba de expandir el conocimiento y que este llegase al mayor número posible de lectores, teniendo en cuenta que la inmensa mayoría de la población era analfabeta.

Durante el *fin du siècle*, aumentaron las traducciones de autores como E.T.A. Hoffman, Alexandre Dumas, Maupassant, Charles Nodier o Edgar Allan Poe. Este hecho propició que la literatura fantástica en general y la ciencia ficción en particular comenzasen a ser cultivadas por autores representativos del Naturalismo y del Realismo como Emilia Pardo Bazán o Leopoldo Alas “Clarín” o de la Generación del 98 como Miguel de Unamuno, Ángel Ganivet, Pío Baroja, Azorín o Pérez de Ayala. La influencia de las narrativas francesa y británica, junto con el auge de la ciencia así como del desarrollo del hipnotismo y del magnetismo, hicieron que incluso numerosos médicos utilizaran la ficción como un medio de divulgación científica. En este periodo destaca la obra de Enrique Gaspar *El Anacronópete*, la primera novela que se basa en

---

<sup>602</sup> Para el desarrollo histórico de la utopía social de carácter liberal en España véase Barrio Alonso, Ángeles; “La utopía libertaria”, *Utopías, quimeras y desencantos. El universo utópico en la España liberal* (Ed. Manuel Suárez Cortina), Santander, Universidad de Cantabria, 2008, pp.221-254.

el viaje en el tiempo a través de una máquina, a pesar de que finaliza el argumento afirmando que todo se trata de un sueño, un tema que, como hemos visto en el caso de Maldonado, dota de mayor realismo y verosimilitud la trama a la vez que se aleja de lo fantástico.<sup>603</sup>

El *fin du siècle* supone el primer paso para el asentamiento de las vanguardias y el desarrollo de un nuevo concepto de belleza impulsado por Baudelaire a partir de *Les fleurs du mal*, fundamental para entender la imagen de la ciudad mecanizada. El poeta focaliza sobre el espacio urbano y la concepción del hombre moderno lo que permitió que se incluyeran en la nueva estética elementos relacionados con lo artificial, las máquinas y la ciudad, alejados completamente de la Naturaleza. A partir de aquí se desarrollarán dos formas diferentes de observar y sentir el nuevo espacio urbano. Por un lado, se entenderán las máquinas y los desarrollos urbanísticos como un síntoma de progreso y de avances, tal y como se observará en las utopías futuristas. Por otro, la ciudad moderna mecanizada será vista como un universo caótico y destructivo y será utilizada como un elemento de rechazo hacia la sociedad burguesa y sus ideales de progreso basados en la racionalidad y la tecnología, dando lugar a diversas distopías como *Mecanópolis* de Miguel de Unamuno.

En general, las utopías literarias de este periodo son un reflejo de la mentalidad del momento que se caracteriza por el rechazo del capitalismo moderno y de la tecnología. Se entendía que el progreso científico-tecnológico era nocivo tanto para el ser humano como para la sociedad. Esta crítica suele aparecer relacionada con el rechazo al capitalismo industrial y financiero, por lo que se va a potenciar el mundo del arte, de la tradición y de lo espiritual, estableciéndose una contraposición entre ambos mundos. Suelen presentar sociedades donde el dinero no es motor de la misma y sus habitantes son felices o bien ciudades excesivamente mecanizadas en las que los ciudadanos han perdido los sentimientos y se convierten en seres fríos y sin conciencia que viven conforme al universo tecnológico.

Nilo María Fabra es el autor más destacado de ciencia ficción del periodo del fin de siglo. Su obra más importante la conforman sus colecciones de cuentos. Sin embargo, no todos ellos pueden enmarcarse dentro de la ciencia ficción, sino más bien podrían incluirse dentro de la literatura fantástica. Los relatos que sí pertenecen al

---

<sup>603</sup> Para una aproximación histórica al desarrollo de la ciencia ficción en España véanse Moreno Serrano, Fernando Ángel; “Notas para una historia de la ciencia ficción en España”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 25 (2007), pp.125-138 y VV.AA.; *Historia de la ciencia ficción* (coord. Teresa López-Pellisa), Madrid y Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2018.



género anticipan muchos temas que se van a asentar durante el siglo XX, entre los que destaca “Un viaje a la República Argentina en el siglo XXI”. En ellos desarrolla temas como la vida en otros mundos, el dominio de gobiernos tiránicos universales y la ciudad automatizada por las tecnologías más avanzadas en lo referente a la ciencia, la velocidad, la comunicación y la tecnología.

Sus utopías de anticipación recibieron la influencia de los artículos de Antonio Flores recogidos en *Ayer, hoy y mañana*, concretamente en la descripción ofrecida de la ciudad de Madrid en la que juegan un papel fundamental las nuevas tecnologías. Se trata de una ciudad metropolitana, por contraposición a las subdesarrolladas provincias españolas que basa su progreso en la electricidad y el vapor. Se presenta una sociedad sin sentimientos en la que se desarrolla una fría historia de amor entre los jóvenes protagonistas. La explicación de su sentimiento amoroso se realiza mediante las nuevas doctrinas biológicas.<sup>604</sup> Así, en los cuentos de Fabra, destacan nuevamente la descripción y la reflexión sobre elementos fantásticos, tal y como se veía durante el siglo XVIII y primera mitad del XIX. En este caso, Fabra comienza a introducir las aventuras del protagonista, por lo que las tramas adquieren mayor dinamismo y se acercan más al género de la narración, alejándose así del ensayo. Sus narraciones, al igual que las de Antonio Flores, presentan una sociedad más justa y mejor organizada que la del momento en el que escribe, a pesar de su todavía relación directa con el realismo y los artículos de costumbres, observada fundamentalmente en la poca profundización y caracterización psicológica de los personajes.

A este respecto cabe destacar el relato “Un viaje a la república argentina en el siglo XXI”,<sup>605</sup> concretamente en el año 2003, en el que realiza un enaltecimiento de los medios de comunicación, centrándose en el tren y lo compara con los medios del

---

<sup>604</sup> La parte *mañana* del libro de Flores es entendida por la crítica como un relato de ciencia ficción. Sin embargo, cabe destacar el peso del costumbrismo, pues la novela se presenta a través de cuarenta cuadros que pretenden captar de forma irónica los cambios que está sufriendo la España de la segunda mitad del XIX. Así mismo, la historia de amor de los protagonistas posee muchos elementos propios del folletín. Resulta interesante destacar, a este respecto, el hecho de que el lector viaja hasta 1899 a través del espiritismo, siendo el espíritu del mago Merlín quien ha poseído al autor y le permite viajar al futuro, potenciando de antemano la inverosimilitud de lo narrado, por contraposición con los textos vistos anteriormente. Este hecho lleva a que la narración se acerque más a la literatura fantástica que al género de la ciencia ficción. Sin embargo, es importante destacar la imagen de Madrid entendida como una ciudad en progreso y que ha sido tomada por la mecanización, el vapor y la electricidad, anticipando de esta forma las narraciones de Fabra y las novelas futuristas que se desarrollarán a principios del siglo XX.

<sup>605</sup> La lectura de este cuento se ha realizado a partir de antología editada por Nil Santiáñez-Tió citada en la bibliografía.

momento en el que escribe el relato.<sup>606</sup> Ahora un tren de alta velocidad es capaz de cruzar el estrecho de Gibraltar por un túnel submarino y sobre unas vías de aluminio. Puede alcanzar los 200km/h y los pasajeros ni siquiera tienen que facturar el equipaje o sufrir el traqueteo de las anteriores vías de madera. Una vez que llega a África, el tren sube a bordo de una especie de buque eléctrico submarino y llega a Brasil. En el año 2003, esta es la única forma de cruzar el océano, a pesar de que ya se están comenzando a vislumbrar puentes. Esto permitirá que la comunicación se realice a mayor velocidad.

Una vez que llega a Sudamérica, se encuentra con una apoteosis en cuanto a medios de comunicación y tecnología se refiere. Las azoteas de las casas poseen pequeñas estaciones que permiten a los tranvías electro-aéreos aterrizar. Los trenes poseen lujosos salones, comedores e incluso bibliotecas, presentándose como un sucedáneo del hogar de cada viajero. Se busca ofrecer el mayor lujo y confort al usuario, a la par que se realiza un viaje a gran velocidad y sin retrasos en los horarios. En la biblioteca, el viajero tendrá a su disposición numerosos libros impresos o audiolibros y diccionarios y periódicos parlantes a su disposición.

El hecho de que ya desde el comienzo el narrador enfatice los avances tecnológicos del tren y la mejora de las comunicaciones entre los continentes americanos y europeos hace que el lector perciba un universo totalmente mecanizado y automatizado a través de la electricidad. Este hecho es un síntoma de la fascinación con la que Fabra percibía los desarrollos científico-técnicos de la España de la segunda mitad del XIX, cristalizados en la descripción urbana de Argentina. Buenos Aires es una ciudad totalmente desarrollada en la que abundan las bibliotecas con audiolibros como la que se describe en el tren. Sus calles, con una planificación urbana típica del siglo XIX, “tiradas a cordel” son terrestres y aéreas. La ciudad posee un magnífico puerto con buques submarinos, las vías de aluminio, carriles subterráneos y tranvías electro-aéreos:

---

<sup>606</sup> Esta técnica es empleada por E. Bellamy en *Looking Backward* (1888), un año antes de la publicación del relato. Se trata de que el autor se sitúe en el futuro para comparar el bienestar del siglo XX con los problemas sociales del XIX. La misma anticipación fue utilizada por Antonio Flores en la obra citada. La diferencia con Fabra es que en Flores prima lo fantástico e inverosímil, mientras que en Fabra se dota de verosimilitud la anticipación.

Describir la floreciente ciudad de Buenos Aires, emporio del comercio y de las artes, con sus magníficos monumentos, sus ricos museos de pinturas, sus bibliotecas, que cuentan por centenares los *libros-fonógrafos*; sus calles, terrestres y aéreas, tiradas a cordel; su magnífico puerto poblado de buques submarinos, con muelles que comienzan cerca de la antigua estación de Rivadavia y terminan más debajo de Riachuelo; su magnificencia y grandiosidad, pues su actual superficie excede a la del antiguo distrito federal, no es empresa para mi pluma, ni la permiten las dimensiones de este artículo. Baste decir que San José de Flores es hoy el centro de la ciudad, y que de allí radian los aluminio-carriles subterráneos y los tranvías electro-aéreos que llevan con rapidez vertiginosa la exuberante vida social y mercantil a todas partes.<sup>607</sup>

Junto al desarrollo urbano y tecnológico del *fin du siècle*, Fabra introduce al final la situación política del momento, concretamente la guerra entre la Confederación de América del Sur y EE.UU., saldándose con la victoria de los estados de América Latina que lograron su independencia. A este respecto, cabe destacar el pasaje dedicado a la descripción del armamento de ambos países empleado en la contienda, anticipando de esta forma la futura guerra nuclear. A pesar de la guerra, el relato finaliza con la apertura de un periodo de paz, en el que los progresos científico-técnicos continúen desarrollándose a gran velocidad y donde el tren deje paso al éxito del aerostato. En el siglo XXI, no se necesitarán carriles de aluminio porque la comunicación se desarrollará por vía aérea:

Todos los medios de destrucción que el moderno arte de la guerra arrancó a la ciencia y a la industria se juntaron allí: cañones de trescientas toneladas; proyectiles explosivos con sustancias hasta entonces desconocidas; máquinas eléctricas arrastrando las piezas; verdaderas fortificaciones ambulantes que marchaban sobre rieles, a medida que lo exigía el ataque o la defensa; [...]. La guerra cuerpo a cuerpo no puede existir en manera alguna; la infantería y la caballería han desaparecido [...]. La lucha ya no es de hombres contra hombres, sino de máquinas contra máquinas. [...] Bajo estos auspicios se abre una nueva era de paz y prosperidad; y como si los progresos en el orden material, obtenidos durante los siglos XIX y XX, no fueran bastantes a satisfacer las aspiraciones de la humanidad, en los albores del XXI se descubre al fin, con éxito completo y admirable, la dirección de los aerostatos, con lo cual resultan inútiles los aluminio-carriles para el transporte de viajeros.<sup>608</sup>

---

<sup>607</sup> Fabra (b): 222

<sup>608</sup> Fabra (b): 224-225

En “Un viaje a la república argentina en el siglo XXI”, se ofrece una descripción muy similar a la que aparece en “En el planeta Marte” donde los marcianos comparan su sociedad con la terrícola y escriben un artículo explicando las carencias del planeta Azul (la Tierra) frente a la utilización de medios de transporte gratuitos que alcanzan una velocidad de 250km/h. El hierro ha dejado paso al acero y las viviendas se construyen con este nuevo material, dando una nueva visión a la arquitectura urbana y entendiéndose la ciudad terrícola como una especie de jaula con viviendas incómodas que obliga a sus habitantes a vivir hacinados:

Allí hasta los hombres más civilizados viven en jaulas, que no otro nombre merecen para nosotros sus hacinadas, incómodas y pequeñas casas, toscamente labradas con pesados materiales de hierro, madera, piedra o tierra cocida. La arquitectura, a la cual le falta el auxilio eficaz de los adelantos científicos, no puede construir los edificios de aluminio, ligeros, suntuosos, esbeltos y elegantes, que son el encanto y ornamento, no solo de nuestras ciudades, sino también de nuestras aldeas, ni los palacios ambulantes, levantados sobre las plataformas movedizas de los caminos, que brindan gratuita hospitalidad al viajero durante sus excursiones a través de los continentes.<sup>609</sup>

La utópica sociedad marciana alcanza el progreso a través de la electricidad, abandonando por completo el vapor al considerarlo como algo obsoleto. La estructura urbana de la ciudad marciana se sustenta precisamente sobre la velocidad, construyendo plataformas deslizantes en lugar de carreteras que permiten escoger la rapidez con la que el viandante quiere desplazarse. Es precisamente la facilidad en el transporte lo que produce unidad política, religiosa y lingüística eliminando la violencia y las diferencias sociales, tal y como se recoge en el siguiente fragmento:

Compónense las calles, las carreteras y aun los caminos vecinales de dos series de plataformas que se deslizan en opuesto sentido; cada una de las últimas tiene velocidad diferente; de modo que cuando los martícolas quieren trasladarse de un punto a otro, se colocan sobre la más lenta, y si desean acelerar la marcha, pueden pasar sucesivamente a la más rápida, que tiene un movimiento de doscientos cincuenta kilómetros por hora. [...] Esta facilidad de comunicaciones ha producido con el transcurso del tiempo, como no podía

---

<sup>609</sup> Fabra (b): 233

menos de acontecer, no solo la unidad política, sino también la lingüística y hasta la religiosa.<sup>610</sup>

La técnica utilizada en ambos relatos es la de contraponer las sociedades utópicas descritas, en las que destaca la convivencia pacífica y el bienestar de sus habitantes con la sociedad del momento descrita como subdesarrollada y caótica. Será precisamente la idea de progreso basada en la mecanización la que tomen los autores de la primera mitad del siglo XX y sobre la que sustentan sus utopías o distopías, casos de Julio Camba y de Miguel de Unamuno. En el primer caso, se defiende el automatismo de las modernas sociedades y se establece Nueva York como la ciudad modelo de desarrollo del nuevo siglo,<sup>611</sup> mientras que Unamuno critica esta mecanización basándose, precisamente, en la falta de sentimientos y de humanidad de las nuevas ciudades.

#### **18.4. NUEVA YORK, PROTOTIPO DE CIUDAD MODERNA Y MECANIZACIÓN. LA CIUDAD AUTOMÁTICA DE JULIO CAMBA**

Durante la década de los años 20,<sup>612</sup> Nueva York se convierte en el paradigma de la ciudad moderna por excelencia, sustituyendo a París. La ciudad americana es un espacio que acoge a un gran número de inmigrantes que potencia una imagen de convivencia multicultural que conecta con el espíritu cosmopolita de los escritores vanguardistas. *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca supone la instalación del imaginario del moderno y cosmopolita espacio urbano a través de Nueva York, una ciudad de la que apenas se pueden rastrear tradiciones previas, como sí sucede con París. La ciudad americana se erige como metáfora del capitalismo que se muestra en continuo movimiento o *ciudad cinemática* (Rodríguez de la Flor: 126).

Sin embargo, la realidad es que la acogida de inmigrantes originó un grave problema con la vivienda y una reorganización urbana que separaba los barrios

---

<sup>610</sup> Fabra(b): 228

<sup>611</sup> Véase Pillet Capdepon, Félix; “La evolución de la imagen literaria del paisaje urbano: de la ciudad moderna a la ciudad actual”, *Estudios Geográficos*, LXXVI, 278 (2015), pp.285-307.

<sup>612</sup> “[...] a comienzos del XX, asistieron al anuncio de la definitiva deflación y desaurificación de los mundos estancos y de todos aquellos espacios arcaizantes, que parecieron entonces inviables. Pero también fueron los años definitivos para la implementación de discurso sobre los territorios de nueva creación del capital, donde se evocaba sobre todo la novedad, el *novum*, de forma que los mismos pudieran ser concebidos como lo que se deseaba de ellos: auténticos “laboratorios de la modernidad”” (Rodríguez de la Flor: 124-125)

teniendo en cuenta la procedencia y la clase social de cada habitante. Esto trajo consigo el desarrollo del metro y del tranvía, lo que posibilitó la formación y el asentamiento de las modernas periferias, conformadas por barrios pobres, poblados en su mayoría por inmigrantes que vivían hacinados y en condiciones de insalubridad, tal y como reflejaron García Lorca o el propio Camba a través de sus textos sobre Harlem. En *La ciudad automática* aparece satirizada a través del uso de amuletos y de costumbres arcaicas con la finalidad de remarcar el atraso y la antiacuada forma de vida con respecto al centro de una periferia cada vez más lejana y aislada:<sup>613</sup>

¡Negros admirables! En Nueva York se habla del barrio de Harlem, donde están concentrados, como de una ciudad mágica en la que se cultivan ritos extraños y misteriosos, y algo hay de ello, no cabe duda. Harlem vive, ante todo, de artes de hechicería. Su industria principal consiste en la venta de amuletos contra el mal de ojo, filtros amorosos, polvos de la madre Celestina, etc., etc.<sup>614</sup>

Los escritores también percibieron que el paradigma de modernidad se había convertido en un producto de consumo, cuyo espacio estaba sometido a las leyes de oferta y demanda. Los vanguardistas son testigos directos de la transformación que sufre la ciudad y de su adopción de paradigma de modernidad a través de la competencia por la construcción de rascacielos cada vez más altos y en los que se incluían materiales innovadores. El centro de la Gran Ciudad, caracterizado por modernos rascacielos, medios de transporte y anuncios luminosos, chocaba de lleno con los barrios periféricos y con el consumismo, la base fundamental de la vida neoyorquina.<sup>615</sup> Esta situación lleva a una aparente contradicción; mientras la ciencia, la tecnología y la economía viven un momento de esplendor, las estructuras sociales continúan estancadas y la desigualdad social cada vez es más acuciante. Esta desestructuración aumenta progresivamente y provoca un nuevo sistema urbano y un nuevo comportamiento que resultan caóticos en el intento de adaptación del escritor visitante:

---

<sup>613</sup> Para aislar a la población periférica se hacía uso de las vías de tren, las estaciones, el metro,... Véase la descripción de la judería realizada en el Cap. IX "Judíos" (Camba: 46ss).

<sup>614</sup> Camba: 42.

<sup>615</sup> "Los rascacielos no responden a necesidad alguna. Un día se inventó el cemento armado, otro la mesmerización del acero, otro se inventaron los ascensores eléctricos, y poco a poco fue creándose el rascacielos, no para meter en él a tantas o cuantas personas, sino para meter todos esos inventos" (Camba: 91)

¿Qué cosa extraña es ésta que me ocurre a mí con Nueva York? Me paso la vida acechando la menor oportunidad para venir aquí, llego, y en el acto me siento poseído de una indignación terrible contra todo. Nueva York es una ciudad que me irrita, me irrita, naturalmente, muchísimo más todavía. Todas las comparaciones que se me ocurren para definir la clase de atracción que Nueva York ejerce sobre mí pertenecen por entero al género romántico: la vorágine, el abismo, el pecado, las mujeres fatales, las drogas malditas... ¿Será acaso Nueva York una ciudad romántica?<sup>616</sup>

La moderna controversia urbana hizo que los escritores vanguardistas trabajasen y asentasen nuevos códigos lingüísticos y nuevas formas literarias para representar el nuevo espacio urbano.<sup>617</sup> La ciudad evocada, fundamentalmente por los escritores vanguardistas, responde a una construcción subjetiva realizada sobre un espacio físico. De ahí que coetáneamente a la obra de Camba aparezca, por ejemplo, *Poeta en Nueva York* y que la misma ciudad en ambas sea representada desde dos perspectivas diferentes. En el caso de Camba, su visión no destaca por la descripción detallada y minuciosa del espacio urbano por el que transita, sino por la ideología que pretende transmitir a través de la misma, es decir, lo que busca Camba es impactar al lector con los defectos o las virtudes de la ciudad moderna por excelencia. El proceso de construcción de la imagen poética es muy similar al que utilizan los poetas en este periodo, pudiendo definirse siguiendo la conceptualización que Guzmán Simón otorga a la poesía:

[...] el espacio acaba por asumir una función sintáctica del texto que, de una manera u otra, proyecta en el sujeto poético cierto sentido metonímico. Dicha metonimia posee una función simbólica en la que se aprecia la valoración crítica del autor sobre la ciudad de Nueva York. Esta mirada describe la ciudad a través de la construcción de un espacio simbólico.<sup>618</sup>

Esta perspectiva crítico-descriptiva se puede observar en el fragmento citado a continuación donde la ciudad de Nueva York se presenta como una masa uniforme y

---

<sup>616</sup> Camba: 23.

<sup>617</sup> Estas nuevas formas literarias ya se pueden apreciar en *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez a través del microrrelato, el poema en prosa o la greguería para representar el caos urbano y la desigualdad social que se encontró el poeta durante su estancia en Nueva York con motivo de su matrimonio con Zenobia Camprubí. Véase Suárez García, Noelia; “La representación de Nueva York en las minificiones de *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez”, *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*, 3, 2018, pp.65-77.

<sup>618</sup> Guzmán: 126.

mecanizada, frente al barrio periférico de Harlem o la judería de Rivington Street. Así, conforma no solo dos perspectivas de observación con respecto al mismo espacio urbano, sino también la división social existente y la dicotomía centro/periferia tan característica de las ciudades metropolitanas. La imagen arquetípica de Nueva York se corresponde con el centro de la misma, caracterizado por los rascacielos y los anuncios luminosos por los que transita una masa anónima a gran velocidad economizando sus viajes y su tiempo.<sup>619</sup>

Hoy, naturalmente, aquellos coches *pulman* han desaparecido, y, en general, los trenes americanos representan la mayor suma imaginable de comodidades materiales; pero esto es todo. En ellos no hay reserva, no hay aislamiento, no hay intimidad posible. Son trenes para un pueblo que carece de vida privada, para un pueblo completamente uniforme, donde, la verdad, no veo qué objeto puedan tener los viajes.<sup>620</sup>

A este hecho, se suman los problemas de identidad surgidos de la tecnología y del uso de la máquina a partir de los años 20 que no solo otorgaban velocidad a la vida diaria, sino también anonimato. Así, la ciudad en este periodo se presenta como un espacio fragmentario e ilimitado en el que el tiempo tiene un precio y el ciudadano debe moverse de un lado a otro constantemente y a mucha velocidad para economizarlo al máximo. Esto hace que los autores reflejen en sus novelas la ansiedad y la anonimidad que les produce este nuevo lugar, como se observa en la siguiente ironía de Camba con respecto a la mecanización y automatización de la vida cotidiana:

La moneda de níquel americana es la moneda automática por excelencia. Los torniquetes del *Subway*, las portezuelas de los tranvías, las máquinas de caramelos y chocolates, los aparatos del gas, los teléfonos, todo se abre, todo funciona, todo cede a su contacto maravilloso. Ello depende, naturalmente, de que Nueva York y las otras ciudades americanas son ciudades automáticas, donde el hombre va suprimiendo toda relación con el hombre para entenderse

---

<sup>619</sup> Camba para trazar la imagen de Nueva York utilizó como referencias los tratamientos del mismo espacio urbano de autores como Juan Ramón Jiménez (*Diario de un poeta recién casado*), Federico García Lorca (*Poeta en Nueva York*) o la película *Metrópolis* de Fritz Lang. Cabe destacar que en este mismo periodo de tiempo, diversos poetas recrearon Nueva York con características muy similares que se han mantenido con el paso del tiempo, por lo que se puede hablar de un arquetipo de modernidad. Entre ellos destacan Rafael Alberti (*Versos sueltos de cada día*), Pedro Salinas (*Todo más claro y otros poemas*), Luis Cernuda (*Ocnos*), José Hierro (*Cuaderno de Nueva York.*), Carmen Conde (*Corrosión*), José María Follonosa (*Ciudad del hombre, New York*) o Eduardo Mendoza (*Nueva York*), entre otros.

<sup>620</sup> Camba: 153.



con cosas directamente; pero dependa de lo que dependa, así es, y es lo que importa.<sup>621</sup>

Es precisamente la relación entre las percepciones y el ambiente lo que genera el caos de sentimientos e imágenes recibidas y le otorga al texto un carácter subjetivo. De esta forma, la ciudad se convierte en un estado de ánimo difícilmente separable del ámbito de lo psicológico, de lo social y de las inquietudes intelectuales de los autores que sienten el impacto del progreso, de la tecnología y de la máquina, sensaciones que reflejarán tanto en la forma como en el contenido del texto. Así, rompen definitivamente con el modo de narrar decimonónico e introducen técnicas cinematográficas y la ruptura del orden lógico discursivo como representación de la fragmentariedad y la velocidad que perciben, buscando generar en el receptor un impacto similar al que la ciudad provoca en ellos:

Nueva York tiene también algo de ciudad oxigenada. Es ciudad donde parece que todo el mundo está rascando ollas de barro de la mañana a la noche y de la noche a la mañana. Es una ciudad delirante, una ciudad exasperada y frenética. Paseando por sus calles, uno va poco a poco saturándose de electricidad, y no es que uno pisotee deliberadamente a nadie, pero sí por casualidad resulta que le da un pisotón a algún transeúnte, se alegra de habérselo dado.<sup>622</sup>

Julio Camba, al principio se muestra escéptico ante el universo neoyorquino por el que debe transitar, pero finalmente termina adaptándose y asimilando el fragmentarismo, la mecanización y la artificiosidad de la moderna ciudad. Durante su estancia capta los aspectos más minuciosos de la vida neoyorquina mientras deambula por las calles y estaciones o entra en los restaurantes o rascacielos. Retrata de forma irónica y satírica el carácter y la forma de vida de los americanos de los años 30, imbuidos en una sociedad mecanizada que funciona como un medio de producción en serie al estilo de Henry Ford. En Nueva York, todo gira en torno a la estandarización y a la serie: la ropa, la comida, el humor, la literatura, e incluso, los asesinatos:

A fin de sacarle el debido rendimiento al capital empleado, es preciso asesinar a todas horas y en todos los lugares, asesinar al por mayor, como si dijéramos, aplicándole al asesinato las normas generales de la producción en masa. Todos

---

<sup>621</sup> Camba: 57.

<sup>622</sup> Camba: 97.

los días se comete en Nueva York un promedio de cincuenta crímenes, y aunque los Sindicatos no fuesen tan poderosos, sería inútil preguntar por sus autores. ¿Que quién ha matado a este ciudadano? ¿Y quién le ha hecho el traje o los zapatos? Este ciudadano se ha vestido siempre con ropas de serie, se ha alimentado con comidas de serie y, a la hora de morir, ha muerto víctima de un asesinato en serie.<sup>623</sup>

También recoge en sus descripciones un cúmulo de estereotipos que representan lo que es capaz de conseguir el hombre moderno que tanto fascina a los españoles que llegan a América que sufren el atraso de la Segunda Revolución Industrial y viven bajo el autoritarismo de la dictadura de Miguel Primo de Rivera. Esto hace que el periodista se encuentre en una ciudad en plena efervescencia económica, social y arquitectónica y que el impacto que genera sobre él, por contraposición con España, sea aún mayor en lo que a desarrollo arquitectónico se refiere:

Como habrán visto ustedes por mi descripción de los automáticos y las cafeterías, el acto de comer no tiene aquí mayor importancia. Se come como se bebe. Se toma un sándwich, o un pastel, o un plato ligero cualquiera, lo mismo que se toma una naranjada o una taza de café. No hay en realidad horas fijas de comer ni hay apenas *restaurantes* propiamente dichos. [...] ¡Qué diferencia con la manera madrileña de comer! Madrid es un pueblo que invierte todos los días tres o cuatro horas en el acto de abrirse apetito, y cuatro o cinco, por lo menos, en el acto de cerrárselo.<sup>624</sup>

El espíritu moderno y cosmopolita de Nueva York, paradigma de la moderna ciudad, enuncia la utopía del futuro donde el hombre se irá convirtiendo progresivamente en una especie de robot y la máquina dominará por completo el espacio urbano. Al final de la novela se perciben características propias de la ciencia ficción, un género que comienza a desarrollarse en este periodo y que terminará por sustituir la utopía social durante el franquismo, como puede percibirse en el siguiente fragmento:

---

<sup>623</sup> Camba: 189.

<sup>624</sup> Camba: 59.

La mecánica nos manda. Somos esclavos de las máquinas y no podemos tener gustos contrarios a sus funciones. Y si esto se ve claro en alguna parte, es en Nueva York más ninguna otra. Ríanse ustedes de esa especie según la cual todo el mundo tiene aquí siempre mucha prisa. [...] De mí sé decir que yo no tengo jamás prisa ninguna, pero el hecho mecánico se nos impone aquí con tal fuerza, que yo no tomo nunca un tren local en el *Subway* cuando puedo tomar un expreso, así como, pudiendo hablar por teléfono con todo el mundo, no hablo ya directamente con casi nadie. Después de todo, amigo lector, yo soy un hombre moderno. Soy un hombre de mi época, aunque, la verdad, preferiría serlo de cualquier otra...<sup>625</sup>

---

<sup>625</sup> Camba: 208-209.

## CAPÍTULO 19: JAZZ, RASCACIELOS Y VENUS MECÁNICAS. LA CIUDAD COSMOPOLITA DURANTE LOS FELICES AÑOS 20

### 19.1. HACIA LA CIUDAD DE VANGUARDIA

El espacio urbano, a partir de finales del siglo XIX, se convierte en un personaje o fuerza autónoma que es capaz de modificar la conducta de sus habitantes. La continua y rápida ampliación del mismo provoca que el ciudadano se sienta encarcelado, a la vez que es obligado a moverse continuamente y a recorrer enormes distancias. Este cambio en su modo de vida produce que manifieste emociones y sentimientos hacia nuevos estímulos, por lo que su percepción de la realidad y del espacio urbano cambia, tal y como se puede observar en *Les fleurs du mal* de Baudelaire, una obra que será el punto de partida de la nueva imagen urbana del siglo XX. Esta sensación de inmensidad, de rapidez y de caos aparece en algunas de las prosas de *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez<sup>626</sup> al representar la maquinización y la artificiosidad de la ciudad de Nueva York e incluso, algunos rasgos utópicos de la *Mecanópolis* de Miguel de Unamuno que serán captados de forma similar por José Díaz Fernández a la hora de representar Madrid en *La Venus mecánica*,<sup>627</sup> como se puede observar en el siguiente fragmento:

Eran las seis de la tarde, la hora nostálgica de la condesa, la hora del té en las embajadas y en los hoteles -el té de las cinco no se toma nunca hasta después de las seis-, la hora del teatro y de los grandes almacenes. Edith abrió el balcón del gabinete, y la noche metió su hombro de etíope hasta el helado espejo. Más sola que nunca, más extranjera que nunca, la austríaca contempló la calle desde aquel quinto piso. Tranvías colgados de un hilo, autobuses como elefantes, taxis que destrozaban el castillo de la sombra con el doble ariete de sus faros. En las aceras, la masa de betún de la muchedumbre.<sup>628</sup>

---

<sup>626</sup> Obsérvese, por ejemplo, la utilización de las siguientes metáforas de la luna: “La luna, sentada en los tejados del Hispano, se arrojó a los pies de Obdulia mientras subían al taxi. La luna, por lo visto, estaba contratada por la empresa del cabaret para casos parecidos” (Díaz: 96) y la prosa “La luna” donde incluso el astro dentro del moderno espacio urbano es utilizado con fines comerciales. Así mismo, las diversas prosas juanrramonianas ambientadas en parques y cementerios que buscan la paz y la armonía de las que carece el centro urbano encuentran su correlato en el parque de Oriente: “Como hacía buen sol, las gentes iban hacia Rosales, ávidas de campo y de calor natural, para compensarse del falso aliento de la calefacción. Pasaban los automóviles, frenéticos, en busca de aire y campo raso”, (Díaz: 97)

<sup>627</sup> Para el análisis de *La Venus mecánica* se ha utilizado la edición de Nigel Dennis citada en la bibliografía.

<sup>628</sup> Díaz: 203.

La ciudad de Madrid en el periodo de entreguerras se caracteriza por la mecanización, representada a través de los automóviles, la aparición de los anuncios luminosos, la llegada de la música jazz, las fiestas en los cabarets y las nuevas y modernas construcciones en pleno centro (el hotel Palace, el Ritz, el Banco Español del Río de la Plata o el Círculo de Bellas Artes, entre otros). Así mismo, la línea de alta tensión, la más extensa de Europa, permitió desarrollar pequeñas industrias en las periferias, caso de Getafe. Tal fue el impacto de la modernidad sobre el espacio urbano que diversos autores como Fermín Galán, Francisco Ayala, Benjamín Jarnés o Valentín Andrés Álvarez crearon una simbiosis literaria de arquitectura urbana, vanguardismos y potentes y simbólicos personajes femeninos con una determinada fisonomía y carácter, en relación con el fenómeno que se estaba viviendo en las grandes ciudades.

La ciudad pasa a ser un icono de su época y se convierte en un complejo y contradictorio entramado gigantesco que puede llegar a asfixiar a quienes habitan en ella. Tal es su influencia sobre los autores de la Edad de Plata que nos encontramos con una enorme cantidad de textos que plantean dos perspectivas urbanas diferentes. Por un lado, algunos presentan la ciudad como un espacio futurista y vanguardista, mientras que por el contrario, otros enfocan la moderna ciudad desde el punto de vista de la literatura social y se acercan a ella como un espacio decadente que la fuerza del capitalismo ha convertido en una especie de cadena de montaje.<sup>629</sup>

A este respecto, cabe destacar la obra objeto de análisis *La Venus mecánica* de José Díaz Fernández que más que una obra de transición desde la vanguardia hacia la literatura social, puede entenderse como una simbiosis de ambas vertientes al ofrecer a través de sus personajes una nueva perspectiva literaria de la ciudad moderna durante los felices años 20 a través de Madrid. Una característica común en las novelas de este periodo es la temática que resalta el erotismo, la vida urbana, la máquina y la adaptación del hombre a la moderna metrópolis. Se establecen como iconos del Madrid vanguardista el Viaducto, el Metro y, fundamentalmente, la Gran Vía, consolidándose todas estas imágenes en *La Venus mecánica* y convirtiendo Madrid en un arquetipo de ciudad futurista española.

---

<sup>629</sup> Véase Barrantes Martín, Beatriz; *Ciudad y modernidad en la prosa hispánica de vanguardia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007.

## 19.2. EL MADRID DE LOS FELICES AÑOS 20 EN LA VENUS MECÁNICA

Para enfrentarnos al análisis de la obra de Díaz Fernández, debemos tener en cuenta la oscilación entre los dos universos antagónicos que conviven dentro del espacio urbano narrativo: la bonanza económica y la estabilidad de las élites sociales durante la dictadura de Primo de Rivera, frente a los problemas sociales y las movilizaciones y huelgas obreras, tal y como se observa en episodios puntuales que refuerzan el carácter crítico de la novela, como la bajada a una mina asturiana de Obdulia, la protagonista, o su irrupción en plena manifestación obrera haciéndose eco de los problemas de la clase proletaria. En cuanto a vanguardismo se refiere, el centro es el espacio que mejor refleja la modernidad, por ello quienes habitan la periferia viven aislados de ella. De ahí que en la novela no aparezcan las zonas periféricas, característica común en la narrativa de este periodo.<sup>630</sup> Así, el emblema de la modernidad será la Gran Vía, el mismo espacio donde se desarrolla gran parte de la trama.

La ciudad debe ser entendida como un espacio que determina la realidad social del momento y que impone sus propias normas sobre el ciudadano, tal y como se puede observar a través de la rebeldía de Obdulia.<sup>631</sup> Aparece descrita en relación con los elementos propios del sistema capitalista que son asumidos plenamente por sus habitantes y convertidos en un símbolo de la modernidad. De esta forma, Madrid destaca por la electricidad como un elemento ya cotidiano, el moderno café, el cine, la circulación y utilización de los taxis, los hoteles, los grandes almacenes con estética parisina,... A este respecto, cabe destacar la originalidad del autor al ser capaz de hacer interaccionar lo urbano y lo humano o social, es decir, hace que la ciudad se convierta en la experiencia vital del hombre moderno, una imagen que representa a través de los personajes femeninos:

La joven estuvo durante algunos segundos parada, vacía, vertical, en el centro de la acera. No pensaba en nada. Vio un cielo tupido, una ventana allá arriba, ya con luz; un rótulo muy alto que tapaba un balcón. Y después siguió, con paso lento, hasta los soportales de Madrid-París. Se lanzó en un arcaduz de la puerta giratoria y fue de vitrina en vitrina entre los grupos de compradores y

---

<sup>630</sup> Una excepción es la obra *La rampa* de Carmen de Burgos que focaliza sobre la vida cotidiana y el espacio de la clase trabajadora.

<sup>631</sup> Véase Barrantes Martín, Beatriz; “La experiencia urbana en *La Venus mecánica* de José Díaz Fernández”, *Castilla: Estudios de Literatura*, 25 (2000), pp.31-41.

curiosos, adivinando a través de la niebla de su turbación los objetos, las telas, los encajes. De pronto sintió en sus entrañas algo parecido a una lámina de hielo afilada y cortante. ¿La engañaba Víctor?<sup>632</sup>

Tal y como se observa en el fragmento citado anteriormente, cabe destacar la descripción que se ofrece del centro urbano en el que se compara la Gran Vía madrileña con París. Así mismo, resaltan sus similitudes con el espacio urbano de la película *Metrópolis* de Fritz Lang, estrenada en Madrid un año antes de la publicación de la novela de Díaz Fernández, por lo que es probable que el autor fuese conocedor de la película alemana.<sup>633</sup> En este sentido, Cristián H. Ricci afirma que

[...] *La Venus mecánica* podría ser calificada como una sátira del ambiente artístico superficial, la robotización/mecanización del ser humano y de la corrupción política de los últimos años de la dictadura primorriverista en Madrid, cuyo consuelo parece estar depositado en los movimientos de masas y en la agitación popular.<sup>634</sup>

La imagen que aparece en la novela supone la transición del Madrid de Corte a *Metrópolis*. El peso del “Madrid de Corte” galdosiano hace que la ciudad representada en la obra todavía arrastre la huella decadente del fin de siglo, lo que lleva a que nos encontremos con una ciudad a medio camino entre la modernidad y el anquilosamiento decimonónico. Es precisamente esta imagen de Madrid entre villa y urbe moderna, cuyo eje se sitúa en la Gran Vía y en la Castellana, la que se va a extender en la narrativa hasta 1936. Madrid todavía continúa mostrando tradiciones y personajes decimonónicos típicos de los artículos de costumbres que deben convivir con las nuevas modas. A este respecto, cabe destacar el episodio observado por Víctor en el cabaret entre un torero y unas tanguistas cuyo fondo musical es el jazz y los nuevos ritmos afroamericanos:

Acababa de entrar el Niño del Olivo, un torero ilustre, con su cuadrilla de flamencos, aristócratas y revisteros. [...] Hasta el *jazz-band* pareció tomar más brío. Los negros multiplicaban sus alaridos, sus gritos, sus contorsiones del Far West, como si estableciesen un diálogo primitivo con el bestiario de las

---

<sup>632</sup> Díaz: 123.

<sup>633</sup> Véase Vicente Hernando, César de; “Representaciones de la vanguardia: *La Venus mecánica* y *Metrópolis*”, *La otra cara del 27: la novela social española: 1923-1939. Letras Peninsulares*, 6.1 (1993), pp.109-125.

<sup>634</sup> Ricci: 172.

dehesas y los espacios libres. [...] Las tanguistas acudían en enjambre a la mesa del torero, inmóvil y mudo como un enigma, un poco hacia atrás la cabeza de pájaro. Sus amigos eran los que alborotaban y convidaban. Laura y Mary Sol se apresuraron a levantarse.

- Volvemos enseguida. No os marchéis.

- La superstición de los toros -exclamó Víctor-. Madrid, con rascacielos y aeródromos, sigue siendo un lugar de la Mancha.<sup>635</sup>

El centro metropolitano es la Gran Vía, en especial el segundo tramo, centro también de la narración y de los espacios por los que se mueve Víctor, el protagonista. De hecho, el hotel<sup>636</sup> en el que se hospeda pasó de ser una casa de huéspedes y centro de reunión de literatos y bohemios a un gran hotel a modo parisino, el mismo proceso que sufre el centro urbano. De hecho, la Gran Vía se diseña como una gran avenida parisina llena de escaparates y de locales de ocio.<sup>637</sup> El hombre moderno ahora se para en la acera mientras camina y mira los escaparates. Su gusto se basa en la diversidad y observa los comercios como si fuesen una máquina de producción en serie que se extienden por la calle y animan al consumidor a comprar.<sup>638</sup> Tal y como se refleja en Víctor y Obdulia, la pareja protagonista, estos se desplazan constantemente por este espacio en taxi o caminando apresuradamente, entran y salen de cafés, teatros, cabarets o almacenes. De esta forma, Díaz Fernández refleja el fomento del consumo en serie dentro del moderno espacio urbano que está a punto de asentarse definitivamente.

A este respecto, cabe destacar la crítica social subyacente en la obra a través de la dicotomía miseria/lujos,<sup>639</sup> no solo en Madrid, sino extendido al resto de España. Este binomio se muestra claramente en el episodio en el que Obdulia baja a la mina asturiana propiedad de su amante Sebastián y se potencia aún más cuando regresa de

---

<sup>635</sup> Díaz: 92.

<sup>636</sup> “[...] el ascensor dejó a Víctor en el quinto piso de la Gran Vía, donde estaba instalado su hotel, pequeño hotel hermafrodita, pues era mixto de hotel y pensión” (Díaz: 75)

<sup>637</sup> Véase Larson, Susan; “Hacia una geografía cultural urbana: Madrid, 1925-1936”, *Arte y ciudad. Revista de investigación*, 3 (1) (2013), pp.59-68.

<sup>638</sup> El tema de la importancia del escaparate dentro de la moderna ciudad ya se plantea en *La desheredada* de Benito Pérez Galdós. En el corpus de obras analizado, se muestra en el caso de la novela provinciana, concretamente en *Entre visillos*, capítulo en el que se mencionó esta circunstancia con respecto a otras obras de la posguerra como *La plaza del Diamante*. No he encontrado bibliografía al respecto pero es posible que también exista una influencia de *La Venus mecánica* en la concepción del escaparate en los espacios urbanos en la narrativa de posguerra.

<sup>639</sup> Sobre esta dicotomía se sustenta la novela de Luisa Carnés *Tea Rooms. Mujeres obreras (novela reportaje)*. Carnés hace que contrasten la pobreza de zonas periféricas como La Guindalera o Cuatro Caminos con la vida moderna, lujosa y cosmopolita de la Gran Vía. Relacionando esta novela con la de Díaz Fernández es posible afirmar que esta contraposición refuerza la formación del tópico de ciudad futurista a la vez que abre las puertas al tratamiento de la periferia desde la crítica social, un camino explorado por Baroja a través de la trilogía.



nuevo al lujo conmovida por lo que ha visto. A través de sus percepciones, entendemos que la moderna metrópolis se conforma mediante una red de acumulación de riquezas, lujos y frivolidades en las que se ve placenteramente atrapada hasta su primer embarazo, conformando una imagen simbólica de la modernidad. Los centros urbanos gozaban de lujo y confort, mientras que las periferias condenaban a sus habitantes a vivir en la miseria y en la explotación laboral, tal y como retrata extensamente Baroja en la trilogía analizada y representa Díaz Fernández a través de la mina:

- Y estas mujeres, ¿cuánto cobran por hacer eso?...

- Pues de cuatro a cinco pesetas por las siete horas. Pero muchos de esos chiquillos son de la familia. Entre todos sacan un buen jornal.

El que respondía era el ingeniero. Obdulia le miró con rencor. Ocho, diez pesetas: es decir, lo que ella se gastaba en una caja de bombones, en una butaca para el cine. Recordó el Renault del minero, veloz y confortable, y le pareció que iba tirado por aquella muchedumbre macilenta y descalza.<sup>640</sup>

En este sentido, a pesar del ambiente lujoso del centro, en Madrid chocan constantemente la comodidad burguesa con las huelgas obreras. Los obreros ya no son meros paseantes pasivos que acuden a su lugar de trabajo y regresan de nuevo a la periferia, tal y como observaba Baroja. Ahora están organizados y comienzan a inundar el centro reclamando sus derechos a través de violentas huelgas. Víctor deja patente que la moderna y mecanizada Madrid depende directamente de los obreros de la periferia quienes pueden paralizarla por completo cuando quieran y transformarla en una ciudad desierta y desabastecida, en palabras del narrador, en una ciudad “mendiga”:

Ni pan, ni periódicos, ni transportes, ni luz, ni agua, ni correo. Los soldados y los esquirols eran impotentes para abastecer la capital, que vivía de migajas, como una mendiga. Madrid no existía sin el esfuerzo de aquellos hombres de los arrabales, a quienes la urbe arrojaba con desdén al infierno de las zahúrdas. El mundo gira sobre las espaldas de los miserables, y cuando ellos se ponen de pie y rompen la bárbara curva del trabajo, todo queda confuso e inmóvil, como en la víspera del Génesis. Ahora, frente a ellos, la burocracia armada enseñaba la humeante dentadura de las ametralladoras, pero su fuerza era incapaz de crear ni de poner en marcha el mecanismo en crisis. El orden no surgía de la boca de los fusiles ni del destello de los uniformes; el orden se incubaba en

---

<sup>640</sup> Díaz: 148.

una multitud desposeída y rota que atravesaba ahora en amenazadores grupos los barrios desiertos.<sup>641</sup>

También alude a la necesidad de que la revolución sea llevada a la periferia y se extienda al resto de España, a pesar de la fuerte represión ejercida por el gobierno. Al final de la novela, Madrid es una ciudad de huelguistas enfrentados a los guardias en una lucha constante. La cosmopolita Gran Vía se convierte en un espacio desierto y desolado que desplaza y olvida el lujo y la modernidad descritos en los capítulos anteriores. Esto simboliza la toma de conciencia social y proletaria por parte de ambos sexos, ya que Obdulia participa de forma activa en la lucha. A partir de este momento, el centro urbano comienza a proletarizarse y los obreros, los estudiantes y las mujeres cada vez adquieren mayor protagonismo activo. Este activismo será la diferencia con respecto a las novelas finiseculares de Pío Baroja (*La lucha por la vida*) y Vicente Blasco Ibáñez (*La horda*). Ahora la clase trabajadora conquista la metrópolis y actúa sobre ella para transformarla, lo que supone la antesala de la narrativa social desarrollada durante la II República.

### **19.3. LA VENUS MECÁNICA: REPRESENTACIÓN DE LA METRÓPOLIS A TRAVÉS DE LA PROTAGONISTA FEMENINA**

Díaz Fernández presenta un tipo de mujer que ha perdido su feminidad y se ha convertido en un ser andrógino,<sup>642</sup> puesto que su belleza está al servicio de la artificiosidad cosmopolita. Suele aparecer representada como una pieza más de la ciudad mecanizada. De ahí que, basándonos en la descripción que Cansinos Assens hace en *El Movimiento VP*, entendamos que esta imagen artificiosa y vanguardista de las protagonistas femeninas se debe a su cambio en la forma de vestir y la libertad adquirida durante los felices años 20. En el caso de *La Venus mecánica* aparecen

---

<sup>641</sup> Díaz: 216.

<sup>642</sup> Cabe la posibilidad de relacionarla con el concepto de androginia manejado por los autores finiseculares y que se observará también en los artículos de Julio Camba recogidos en *La ciudad automática*. “Más que mujeres, esquemas de mujeres, como las pinturas de Picasso. Pura geometría, donde ha quedado la línea sucinta e imprescindible. [...] En realidad, aquella figura no era un producto natural, sino artificial. Pero un producto encantador. Aquel ser no podría cuajar solo en el misterioso laboratorio del útero. Era una sutil colaboración de la máquina y la industria, de la técnica y el arte. [...] Esa mujer, más que la hija de su madre -seguía meditando Víctor- es hija de los ingenieros, de los modistos, de los perfumistas, de los operadores, de los mecánicos. Cuando la civilización penetra totalmente en la vida, sin que ninguna de sus capas quede virgen, entonces aparecerá la mujer *standard*, la mujer Ford o la mujer Citroën” (Díaz: 76)

diversos personajes en los que se conecta directamente a la mujer<sup>643</sup> con la arquitectura del espacio urbano convirtiéndola en un símbolo de la modernidad, un rasgo que aparecía en la película de Lang. En este caso, aparece más humanizada que en la obra de Assens, pero no por ello desconecta del universo cosmopolita, sino que convierte a la refinada mujer vanguardista en una luchadora por los derechos de la mujer y de los obreros, tal y como se observa a través del personaje de Obdulia.<sup>644</sup>

En este sentido, la mujer rompe la quietud y la pasividad de los espacios decimonónicos y comienza a moverse continuamente por los espacios urbanos exteriores. Díaz Fernández la convierte en una *flâneuse*, suponiendo, en mi opinión,<sup>645</sup> un posible antecedente de otros personajes femeninos desarrollados en la narrativa de posguerra y tan potentes como Andrea, Tali o Colometa, protagonistas de *Nada*, *Entre visillos* y *La plaza del Diamante*, respectivamente. Cabe destacar que el autor es consciente no solo de los logros emancipatorios de la mujer, sino de cómo el lujo y la acumulación de riquezas llevan a que la sociedad capitalista también mercantilice su cuerpo de la misma forma que el de los trabajadores.<sup>646</sup> Esta explotación hacia la mujer se observa a través de Obdulia y adquiere un enorme dramatismo en la carta que le escribe a Víctor donde ella misma narra su aborto en París.

La imagen desolada que presenta es la de la mujer deshumanizada, cosificada y sometida a los caprichos de los burgueses que se las intercambian con total frialdad y las tratan como si fuesen meros juguetes eróticos. Obdulia comienza la novela siendo una tanguista en un cabaret en la Gran Vía y prostituyéndose en diversas ocasiones. Posteriormente, se convierte en modelo y denuncia su situación y la necesidad de incorporarse al mercado laboral, una tarea que se presenta imposible y que la obliga a caer nuevamente en el mismo mundo deshumanizado y mercantilista del principio de la novela, entroncando nuevamente con la ciudad moderna:

---

<sup>643</sup> Cabe destacar el capítulo XVII, titulado “Imprecación del maniquí” en el que se describen pormenorizadamente los comportamientos de la mujer urbana moderna, rupturista con las modas burguesas, que se reconoce a sí misma con la metáfora “Venus mecánica”, haciendo referencia a la artificiosidad de su físico, su forma de vestir e incluso su carácter.

<sup>644</sup> El personaje de la mujer transgresora y activista que lucha por sus derechos adquiere su máximo esplendor a través de Obdulia y aparecerá en novelas como *Señorita 03* de Juan Antonio Cabezas o *Siete domingos rojos* de Ramón J. Sender. Se desarrollará en la narrativa de posguerra, fundamentalmente, en la década de los 60.

<sup>645</sup> A pesar de las similitudes formales con los personajes citados, cabe resaltar el hecho de que Díaz Fernández no abandona la concepción decimonónica de “mujer pública”, observada en Baroja, constituyendo un sinónimo de “prostituta”. De hecho, Obdulia se ve obligada a prostituirse para sobrevivir.

<sup>646</sup> Cf. Labanyi, Jo; “Redefiniendo las esferas pública y privada”, *Género y modernización en la novela realista española*, Madrid, Cátedra, 2011, pp.49-117

Algún día ha de llegar en que no existan esas muchachas perdidas, indecisas, que merodean alrededor del bar económico donde han comido alguna vez. No se atreven a entrar porque en el fondo de su bolso no hay más que la polvera exprimida, la barra de carmín, sangrienta y chiquita como un dedo recién mutilado, y la factura sin pagar de la última fonda. Muchachas de zapatos gastados y sombreros deslucidos, que buscan un empleo y terminan por encontrar un amante. Un pintor actual podría retratar en ellas la desolación de una urbe: a la izquierda, un desmonte, y más lejos, la espalda iluminada de un rascacielos. [...] Pero algún día la vida tendrá un sentido más puro y un gesto más humano.<sup>647</sup>

En contraposición con el personaje de la activista, se encuentra el de la burguesa cosmopolita, ahora amante del arte. A través de las mujeres, fundamentalmente Elvira, que frecuentan el Club Femenino, el autor satiriza el Lyceum Club Femenino<sup>648</sup> como un espacio en el que las mujeres elitistas organizan eventos culturales. A pesar de pretender romper con los órdenes tradicionales, continúan muy apegadas a ellos. A este respecto, cabe destacar el papel de la artista rusa durante la exposición de su obra y sus constantes cambios de opinión al ser entrevistada y recibir al rey. Tal y como afirma el propio narrador, las mujeres del Club, en realidad, únicamente pretenden mantener su status a través de las reuniones y adoptar un rol de mujer independiente que les impone el moderno espacio urbano, aun siendo conscientes de que no lo son:

En el Club Femenino, el hombre solo tenía acceso a la sala de té. Las asociadas se esforzaban en demostrar que el otro sexo no les era necesario y que preferían el trato entre sí para gastar alegremente las horas de ocio. Pero como casi todas eran esposas, madres o hijas de intelectuales, en realidad lo que llevaban allí eran las opiniones de sus maridos, de sus padres o de sus hijos, expuestas aún con más encono y mayor agresividad. La independencia de aquellas señoras consistía en tumbarse despreocupadamente en los divanes, fumar egipcios e inventar fiestas artísticas para que acudiesen personas del

---

<sup>647</sup> Díaz: 118.

<sup>648</sup> Este espacio comenzó siendo un lugar de libertad para las mujeres casadas de la alta burguesía y se convirtió en un espacio de reunión de escritoras y artistas vanguardistas como Rosa Chacel, Ernestina de Champourcín, Maruja Mallo o María Zambrano, así como un lugar de reflexión y de impulso para la irrupción de la mujer en la escena política durante el final de la dictadura y la II República, caso de Margarita Nelken, Victoria Kent o Clara Campoamor. El Club fue profundamente criticado por Alberti, Díaz Fernández, Carmen Martín Gaité o Luisa Carnés, entre otros. Carnés sostenía que en España, solamente se podían emancipar las mujeres elitistas, precisamente quienes se reunían en él, a las que poco o nada interesa el mundo obrero, donde radica el verdadero problema en cuanto a analfabetismo, libertad y emancipación de la mujer.

otro sexo. Es cierto que había algunas damas que velaban por la pureza de los estatutos y mantenían respecto al hombre una absoluta intransigencia, hasta el punto de no penetrar jamás en el salón de té; pero las demás aseguraban que tal actitud no provenía tanto del odio al hombre como del cariño por las jovencitas, a las que atraían vorazmente a los rincones más íntimos y silenciosos.<sup>649</sup>

#### **19.4. LA DESHUMANIZACIÓN DEL ESPACIO URBANO**

En relación con la influencia de la modernidad sobre la mujer urbana, se encuentra la presentación del obrero. Ahora el eje fundamental es la máquina y la producción en serie. Un claro ejemplo son los mineros, las prostitutas, entre ellas Obdulia, entendidas como un producto de una cadena en serie que será consumido por los hombres, o las modelos uniformes, trabajo también desempeñado por la protagonista. Todos los personajes urbanos representan la deshumanización del moderno espacio urbano, cuyos ciudadanos únicamente son una masa anónima que se mueve de un lado a otro. La máxima expresión de esta pérdida de personalidad se observa tras la reflexión de Víctor al ser detenido:

Víctor ya no era Víctor. Era una cosa en depósito, un semoviente que pronto tendría la etiqueta de un número. Más que el recuerdo de un niño, más que el frío de la noche y la rabia de la detención, le exasperaba aquella pérdida repentina de personalidad. “Tanto como nos esforzamos en ser hombres, y he aquí que en pocos minutos dejamos de serlo”.<sup>650</sup>

La deshumanización se produce, precisamente, cuando el sistema capitalista elimina la individualidad del hombre y lo convierte en un objeto más de la cadena de consumo. La estandarización lleva a la despersonalización total del ciudadano. Este hecho se proyecta a través de la psicología de los personajes femeninos que reflejan la desoladora realidad urbana capitalista. Los personajes construyen su carácter en función de la reacción que experimentan dentro del espacio urbano que frecuentan y que les lleva a padecer una vida fría y angustiada, por ejemplo, Edith, la amiga de Elvira:

---

<sup>649</sup> Díaz: 158.

<sup>650</sup> Díaz: 235.

El mundo tendría que recobrar su equilibrio, y entonces ella recuperaría el esplendor antiguo. Le irritaba ahora que nadie le hiciera caso, que el mundo subsistiese sin ella, que no hubiese un gran hueco en la vida capaz de revelar el infortunio de la condesa Edith. Aquel anónimo, aquella soledad, eran un poco parecidos a la muerte. Perdida en el estrépito de una ciudad extraña, la aristócrata veía desmoronarse su altivez hasta quedar convertida en una pobre mujer.<sup>651</sup>

A través del personaje de Víctor, nos adentramos en el universo del hombre urbano moderno que debe ser capaz de adaptarse a la agresividad de un espacio basado en el capitalismo feroz y el progreso científico. El hombre moderno, al igual que le sucede a Víctor, debe desarrollar a un ritmo vertiginoso su inteligencia para ser capaz de enfrentarse a los retos que le plantea la ciudad. Esto lleva al detrimento de los afectos, lo que conlleva la pérdida de una serie de valores y referencias tanto científicas como filosóficas o religiosas, porque la ciencia y el progreso no han sido capaces de satisfacer las inquietudes del hombre. Así, Víctor describe el mundo como una civilización bárbara, mientras Obdulia niega la existencia de Dios o Miss Mary evangeliza las élites sociales con un nuevo credo basado en poder, salud, fuerza y desprecio hacia los seres inferiores. En este sentido, Díaz Fernández critica el pesimismo vital inherente a la moderna ciudad: “el mundo seguía en poder de los bárbaros, a pesar de la civilización y de la ciencia. “Estas gentes han puesto la ciencia al servicio de la barbarie. Se ha inventado el teléfono, la telegrafía sin hilos, el motor de explosión, el aeroplano, para que ellos puedan dominar mejor el universo”” (Díaz: 171).

El vacío y la soledad devoran al hombre moderno al condenarlo a malgastar su vida en relaciones sentimentales rápidas, caóticas y sin apenas profundidad sentimental. De hecho, los encuentros se producen en cafés, cabarets, salas de fiesta,... En la nueva ciudad moderna, solo importa el *status* producido por el dinero, independientemente de su condición social, caso de Obdulia o Edith que pasan a ser mujeres poco respetadas a pesar de haber nacido en una familia de prestigio en otros tiempos. Ahora están arruinadas y deben subsistir en la ciudad moderna. Las relaciones que se producen entre los personajes, salvo Obdulia y Víctor que representan las inquietudes sociales, están motivadas por el dinero. Así surge el personaje de la

---

<sup>651</sup> Díaz: 204.

prostituta de lujo, en relación con la imagen de la mujer analizada anteriormente y en contraposición con las prostitutas vistas en *La lucha por la vida*.

En ambos casos, las mujeres luchan por sobrevivir en un ambiente hostil. La diferencia radica en el espacio y en las características a la hora de desempeñar su oficio. Mientras las prostitutas barojianas se mueven por la periferia y únicamente trabajan para comer, las de la obra de Díaz Fernández buscan cubrir sus necesidades económicas en lugares elitistas y obtienen beneficios económicos de un solo hombre, una práctica común, conocida y respetada en los ambientes de las altas clases sociales:

Obdulia le confesó su situación. Ella estaba apuradísima, y buscaba una colocación cualquiera, la más humilde. Esperanza pareció asombrarse mucho:

- ¿Es posible? ¿Y su novio?

- No sabe nada de esto. Me resulta humillante contárselo.

- Pero una muchacha tan bonita como usted, en Madrid, lo tiene todo resuelto.

- ¿Cómo?

- Naturalmente. Un amante... Un hombre de cierta posición...

- No, no. ¡Qué horror! ¿Y Víctor? Yo no quiero engañarle.

- No necesita engañarle. Es el amor del corazón; el otro..., un buen señor que paga las facturas.<sup>652</sup>

Esta falta total y absoluta de sentimientos lleva al anonimato en la gran ciudad, agravado por el irrefrenable aumento de población. El ciudadano pertenece ahora a una multitud y comienza, durante el fin de siglo, a experimentar una extraña sensación dentro de un espacio urbano que se percibe como enorme y casi monstruoso. Ahora el hombre (*flâneur*) vaga sin rumbo entre la multitud anónima, una actitud que le hará sentirse atraído por ella o rechazarla de lleno, ambos comportamientos ya aparecen reflejados en la obra de Baudelaire. En el primer caso, el ciudadano siente una sensación de libertad que no le proporcionan ni el campo ni la provincia, puesto que en la gran ciudad se convierte en un desconocido y no está obligado a adoptar reglas ni compromisos, tal y como aparece en la obra de Poe o Dickens. En el segundo caso, el hombre se siente pequeño e insignificante en medio de la multitud, lo que les produce dolor, como se puede observar a través de Víctor y Obdulia:

---

<sup>652</sup> Díaz: 122.

¿De dónde viene esa inquietud, ese desasosiego, ese desaliento, esa desesperanza, para que un hombre se encuentre tan angustiado y solo en medio del bullicio urbano? ¿Qué extraña comunicación establecen los sentidos de un hombre con el vasto dolor universal? [...] Qué me importan la historia y la civilización, si no han de ser expresión de mí mismo; qué me importan el sufrimiento o la felicidad de otras almas cuando la mía se haya evaporado con la existencia. Lo trágico es pensar que la vida es el constante despojo de uno mismo, la continua enajenación. Y más trágico aún encontrarse tan identificado con el mundo, tan sumergido en él, que un hombre no es otra cosa que un gusano gozoso de adherirse a la carroña cósmica.<sup>653</sup>

Ambos personajes todavía conservan las características del *flâneur* finisecular sin llegar a convertirse en el moderno transeúnte que corre de un lado a otro, pero siempre con un objetivo determinado. Sin embargo, los protagonistas no tienen un rumbo fijo y se transforman en extraños que deambulan perdidos, sin que nadie les muestre el más mínimo sentimiento, preludiando la idea de *desaparición del exterior*,<sup>654</sup> muy presente en la narrativa actual a través de personajes como Elisa, la protagonista de *La trabajadora* de Elvira Navarro. El moderno ciudadano siente la soledad de la ciudad, mediante la cual se le presenta la vida como una tragedia, el mismo sentimiento que experimenta Obdulía durante sus noches en el cabaret<sup>655</sup> o Elisa al sufrir una crisis de ansiedad en el autobús, lo que lleva a entender la calle y los espacios exteriores en general como un *no lugar*<sup>656</sup> que potencia lo que Mumford denomina “muchedumbre solitaria” (Mumford (a): 853). En otras palabras, el moderno espacio urbano busca aislar al ciudadano potenciando su individualismo y la soledad con el fin de controlarlo como si fuese una pieza más del engranaje de una enorme cadena de montaje. En el momento en el que el movimiento obrero irrumpe en el centro, la ciudad entera se paraliza porque los ciudadanos están totalmente descontrolados. De ahí, la enorme represión que se ejerce sobre ellos.

El gran cúmulo de estímulos percibidos provoca una excitación nerviosa en los personajes que puede llevarles a la histeria, otra de las características del hombre moderno. La movilidad, la histeria, la velocidad y el caos hacen que el hombre sienta miedo ante la estabilidad y la larga duración de los momentos vividos y prefiera la

---

<sup>653</sup> Díaz: 152.

<sup>654</sup> Véase Méndez Rubio (op.cit.)

<sup>655</sup> “- No digas eso. Quería saborear nuestra aventura. ¡Tú no sabes cómo esperaba yo esto! ¡Una noche y otra en ese cabaret estúpido, *sola entre tanta gente*” (Díaz: 97) [la cursiva es mía]

<sup>656</sup> Véase Augé (op.cit.)



fragilidad y el pequeño instante feliz, tal y como se observa en Víctor ante su indecisión para asentar su relación con Obdulia. Esta constante agitación provoca que el ciudadano desarrolle diversos roles ante una acumulación de circunstancias que nos lleva nuevamente a la imagen de la cadena de producción, ahora asentada como un modelo cotidiano. Esto hace que su vida se vuelva repetitiva y que Víctor manifieste continuamente que la rutina le ahoga y que la parcialidad y fugacidad de sus relaciones le hacen sentirse vacío, solo e incomunicado, emociones similares a las que padece cuando está en la cárcel. Por tanto, desde la perspectiva de los protagonistas, el modelo urbano que se representa es el de una distopía de la modernidad, estableciendo una conexión entre el espacio urbano, representado mediante la Gran Vía, y el ciudadano moderno a través de Víctor y Obdulia.

A pesar de que se pueden destacar varios temas como la actuación del intelectual burgués que debe posicionarse ante los cambios sociales que van a producirse, el trasunto fundamental sobre el que se desarrolla la trama es la deshumanización del moderno ciudadano y, más concretamente, la búsqueda de la libertad de la mujer en el nuevo espacio urbano representado a través de Obdulia. Así, el propio título de la novela refleja la deshumanización que sufre la mujer en la ciudad moderna, a pesar de ser un periodo en el que comienza a tener esperanzas de su emancipación y libertad. En este sentido, cabe destacar el momento en el que Víctor se desprecia a sí mismo al reconocer que se aprovecha de las mujeres como si fuesen meros objetos de consumo que forman parte de una producción urbana.

Díaz Fernández, a través de la novela, defiende la rehumanización del hombre y su individualidad como miembro de una comunidad, a la vez que destaca el amor y, en un sentido más amplio, los sentimientos como elemento regenerador que ayudarán al hombre moderno a abandonar su posición de *flâneur* solitario, anónimo e histérico. El experimento que realiza el autor a través de *La Venus mecánica* consiste en mostrar las nefastas consecuencias de la vida urbana moderna a través de la influencia de Madrid sobre Víctor y Obdulia, los protagonistas.

## 19.5. HACIA MECANÓPOLIS. LAS CONSECUENCIAS DE LA DESHUMANIZACIÓN

En los cuentos de anticipación de Nilo María Fabra, se observa una constante: la crítica de las desigualdades del presente a través de la perfección de las sociedades futuras, cuyas ciudades se basan en el progreso a través de la tecnología, la electricidad, el vapor o la ciencia.<sup>657</sup> Sin embargo, *Mecanópolis*<sup>658</sup> supone una crítica ante un presente totalmente mecanizado.<sup>659</sup> Unamuno presenta el resultado de una sociedad dominada por las máquinas y los avances tecnológicos. A diferencia de Fabra, no critica el presente, sino que lanza una advertencia: la pérdida de humanidad en busca de la perfección urbana. Este relato supone uno de los primeros ejemplos de ciencia ficción donde el hombre se enfrenta a un espacio mecanizado con el propósito de advertirnos de las consecuencias que puede sufrir una sociedad en pleno desarrollo.

La ciudad de Mecanópolis se encuentra perdida en medio de un oasis y las máquinas han superado al hombre como una nueva especie dominadora de este enclave urbano. El grado de progreso tecnológico y de perfección es tal que todo funciona armónicamente. Las máquinas aparecen no como inteligencias artificiales, sino como mecanismos perfectamente humanizados y difícilmente distinguibles del hombre, salvo por su alto grado de desarrollo. De hecho, tal y como sostiene Scharm basándose en la definición de humanidad de Fichte, los habitantes-máquinas de Mecanópolis son seres racionales, conscientes de su existencia como especie dominante y poseedores de una memoria histórica, de su propia lengua y sistema de escritura y disfrutaban de eventos culturales en museos, teatros,... Lo más llamativo es

---

<sup>657</sup> El relato “La casa, la calle y el camino” de Azorín presenta una imagen utópica de la ciudad del futuro caracterizada por la supresión de las lacras sociales y políticas y de la fealdad urbana del momento de su gestación (1904), por lo que se puede entender este relato como un antecedente de la posterior visión que va a desarrollar Unamuno en *Mecanópolis*.

<sup>658</sup> El análisis de *Mecanópolis* se ha llevado a cabo a partir de la edición del cuento recogida en la Antología de Nil Santiáñez-Tió.

<sup>659</sup> *Mecanópolis* supone la respuesta negativa al fenómeno del desarrollo urbano en relación con el progreso tecnológico. Así, Ricardo Mella en *La Nueva Utopía* resalta el proceso de mecanización como un elemento clave y fundamental para el desarrollo de un modelo de trabajo que permita al trabajador más confort y más seguridad para la desaparición de las clases y de las desigualdades sociales y para la dotación del espacio urbano de mayor higiene y facilidad en cuanto a medios de comunicación se refiere. En cambio, Unamuno presenta el efecto de esa comunicación: un espacio urbano frío donde no hay sentimientos ni contactos con otros seres humanos. El hombre se convertirá en un ser solitario que deambula por la ciudad, cuyos espacios exteriores se han convertido en un *no lugar* (Augé), configurándose como un antecedente de personajes de la narrativa más actual como la protagonista de *La trabajadora* de Elvira Navarro.

que incluso son capaces de sentir y de expresar sentimientos y emociones con respecto al forastero que llega y se siente solo. Así se presenta Mekanópolis ante el viajero:

Renuncio a describirte la ciudad. No podemos ni soñar todo lo que la magnificencia, de suntuosidad, de comodidad y de higiene estaba allí acumulado. Por cierto que no me daba cuenta para qué todo aquel aparato de higiene, pues no se veía ser vivo alguno. Ni hombres ni animales. Ni un perro cruzaba la calle; ni una golondrina el cielo. [...] Después de haber comido salí a la calle. Cruzábanla tranvías y automóviles, todos vacíos. No había sino acercarse, hacerles una seña y paraban. [...] Por una explicación que leí en un cartel de la entrada vi que en Mekanópolis se consideraba al Museo de Pintura como parte del Museo Paleontológico. Era para estudiar los productos de la raza humana que había poblado aquella tierra antes que las máquinas la suplantarán. Parte de la cultura paleontológica de los mekanopolitas - ¿quiénes?- eran también la sala de música y las más de las bibliotecas, de que estaba llena la ciudad.<sup>660</sup>

Lo verdaderamente importante del planteamiento de Unamuno en el relato es ¿qué diferencia entonces a las perfectas máquinas del siglo XX del hombre? Scharm explica esta cuestión basándose en la clásica dicotomía  *cuerpo vs alma*. En este caso, las máquinas poseen alma igual que el hombre, por tanto, es una cuestión puramente biológica y corporal. La ciudad que percibe el viajero a su llegada es una entidad utópica: un paraíso urbano que refleja el progreso llevado a la más alta perfección.<sup>661</sup> Sin embargo, cuando el visitante no percibe contacto físico con ningún ser humano comienza a experimentar la soledad y la necesidad de encontrarse físicamente con algún ser de su misma especie. Es en este momento cuando la perfecta utopía se transforma en una horrible distopía que lleva al protagonista a encontrarse al borde de la locura, tal y como se puede observar en el siguiente pasaje:

Mis días, en efecto, empezaron a hacerme torturantes. Y es que empecé a poblar mi soledad de fantasmas. Es lo más terrible de la soledad, que se puebla al punto. Di en creer que todas aquellas fábricas, aquellos artefactos, eran regidos por almas invisibles, intangibles y silenciosas. Di en creer que aquella gran ciudad estaba poblada de hombres como yo, pero que iban y venían sin que los viese ni los oyese ni tropezara con ellos. [...] Empecé a dar voces, a

---

<sup>660</sup> Unamuno: 370-371.

<sup>661</sup> Cf. Villar Ezcurra, Alicia y Mario Ramos Vera; “*Mekanópolis*: una distopía de Miguel de Unamuno”, *Pensamiento: Revista de Investigación e Información filosófica*, vol.75, 283 (2019), pp.321-343.

increpar a las máquinas, a suplicarlas. Llegué hasta a caer de rodillas delante de un automóvil implorando de él misericordia. Estuve a punto de arrojarme en una caldera de acero hirviente de una magnífica fundición de hierro.<sup>662</sup>

Este relato unamuniano marca un punto de inflexión, no solo en la concepción urbana de la ciudad mecanizada, sino en la forma de evaluar la integridad biológica de la especie humana, tema que será retomado a principios del siglo XXI, precisamente en un momento en el que la tecnología genética está en pleno auge. El planteamiento de Unamuno no será único ni en el siglo XIX ni en el XXI. Aparece constantemente sobre todo en momentos de crisis y de transformaciones sociales, tecnológicas o políticas. La ciencia ficción recurre entonces al hipotético enfrentamiento entre el hombre y la máquina para reflexionar sobre lo que es el ser humano como especie, qué lo diferencia con respecto a una máquina o a una inteligencia artificial, tal y como se observará en *Cero absoluto* de Javier Fernández.

## **19.6. DE MECANÓPOLIS A NUEVA YORK. LA DESHUMANIZACIÓN DEL ESPACIO URBANO**

A partir de la publicación en 1916 de *Diario de un poeta recién casado*, la ciudad de Nueva York se convierte para los poetas españoles en el espacio urbano moderno y cosmopolita por excelencia. Tal y como aparece ya en el poemario de Juan Ramón Jiménez, la electricidad, la tecnología y los rápidos medios de transporte son parte esencial en la vida de un neoyorquino. Estos avances se verán intensificados durante los felices años 20 y serán los que sorprendan de forma positiva a Julio Camba durante uno de sus viajes a la ciudad que recoge en *La ciudad automática*. Esta obra está incluida dentro de las utopías, pues fundamentalmente, el autor presenta este moderno espacio urbano como ejemplo de ciudad ideal. Sin embargo, hay ciertos pasajes que incluyen rasgos de la ciencia ficción y que sirven como contrapunto de lo que expone Unamuno en su relato *Mecanópolis*.

*Mecanópolis* se publica en 1913,<sup>663</sup> precisamente en el momento en el que España está tomando contacto con parte de las innovaciones y avances tecnológicos

---

<sup>662</sup> Unamuno: 372.

<sup>663</sup> Tres años antes de la publicación del relato, Gómez de la Serna da a conocer en España una traducción de "Proclama futurista a los españoles" de Marinetti, por lo que el rechazo de Unamuno también podría verse condicionado por la naciente influencia de la vanguardia futurista.

que Juan Ramón Jiménez verá totalmente adaptados al espacio urbano durante su viaje americano poco tiempo después. Unamuno ofrece una visión negativa y sobrecogedora de los efectos que puede producir la mecanización de la ciudad. Casi veinte años después, Julio Camba ofrece, valiéndose de la imagen de Nueva York, las ventajas, a veces también desventajas, de vivir en una sociedad mecanizada, coincidiendo la publicación de sus artículos con la segunda etapa de influencia del futurismo de Marinetti en España.<sup>664</sup> Esto lleva a que en menos de veinte años, la concepción del espacio urbano mecanizado cambie por completo. Del miedo y de la angustia unamuniana ante la pérdida de sentimiento humano pasamos a la total adaptación del hombre a la moderna vida urbana. Así resume Camba de forma irónica la vida americana:

Por mi parte tengo interés en consignar que al hablar, como hago tan a menudo, del carácter mecánico que tiene la vida en América no quiero decir, precisamente, que aquí haya muchas máquinas o que se haga todo a máquina. Esto sería lo de menos. Lo que quiere decir es que toda América es una gran maquinaria, donde el movimiento de cada persona está siempre determinado por el movimiento de otra, donde todo funciona o se para a la vez, y donde hasta el mismo acto de comer tiene un carácter así como si fuese una toma de combustible.<sup>665</sup>

Como se puede observar, el hombre es capaz de vivir inmerso en una especie de Mecanópolis hecha realidad. A pesar de que Camba al comienzo de *La ciudad automática* parece resistirse a los encantos de la moderna ciudad, termina inmerso en ella y comprendiendo que tanto las máquinas como la nueva tecnología forman parte inherente de la vida americana. El hombre ya no puede vivir sin estos nuevos avances, llegando incluso a confundirse en ciertos aspectos de la vida, tal y como se puede observar en el siguiente fragmento:

Se hacen, por lo tanto, máquinas cada vez más inteligentes y se fundan Universidades cuya misión principal consiste en rebajar la inteligencia de los hombres. Máquinas humanas y ciudadanos mecanizados. *Robots* que parecen personas y personas que parecen *Robots*. Y esto no es nada todavía. Dentro de

---

<sup>664</sup> Para las etapas de desarrollo del futurismo literario en España véase Lentzen, Manfred; "Marinetti y el futurismo en España", *NEUMEISTER S. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Centro Virtual Cervantes, vol. 309, Madrid (1986).

<sup>665</sup> Camba: 202.

poco empezarán a manifestarse las generaciones de serie, producto de la eugenesia; [...] la eugenesia es algo así como el fordismo aplicado a la reproducción de la especie. Es, como si dijéramos, la reproducción en masa. Su objeto principal en América consiste en estandarizar la Humanidad supeditando la Naturaleza a los intereses del Estado, y es indudable que no tardará mucho tiempo en conseguirlo.<sup>666</sup>

La comparación de algunos fragmentos de los artículos de Camba y el relato de Unamuno permiten observar no solo el asentamiento y la aceptación de la tecnología en la sociedad española, sino también el cambio de visión que se produce en la ciencia ficción, pasando de la inicial crítica y reticencia a su aceptación para mostrar, tal y como hace Camba, una sociedad real en la que conviven máquinas y seres humanos de carne y hueso. En este sentido, el mundo posible al que nos trasladaban Nilo María Fabra y Unamuno deja paso al mundo real americano de la mano de Camba.

---

<sup>666</sup> Camba: 204.



**BLOQUE 6:**

**CIUDAD Y**

**POSMODERNIDAD.**

**HACIA LA CIUDAD DEL**

**SIGLO XXI**



## CAPÍTULO 20: “REALISMO DE SHOCK”. LAS RUINAS DE LA CIUDAD TRAS LA GUERRA CIVIL. EL CASO DE BARCELONA Y NADA

Los protagonistas urbanos planteados por José Díaz Fernández en *La Venus mecánica* sirven como elemento de base para la literatura social de los años 30, tanto desde el punto de vista estético como social. La novela social se potencia a partir de las rebeliones anarquistas de 1.933, de la revolución del 34 y, fundamentalmente, durante el bienio del gobierno de la CEDA. Su finalidad es poner de manifiesto los abusos contra los presos revolucionarios y los malos tratos sufridos en las cárceles. Este tipo de novela-crónica se potenciará durante la Guerra Civil y se unirá también a ella la crónica autobiográfica. Así, podemos encontrar diversas formas de representación del espacio urbano asolado por el conflicto bélico que vive España.<sup>667</sup>

En las novelas de Ramón J. Sender, la ciudad aparece representada según las vivencias de un personaje, mientras que en los relatos de *Valor y miedo* de Arturo Barea,<sup>668</sup> el narrador focaliza sobre unidades espaciales menores (calles, casas,...) para, a través de las imágenes generadas, expresar una interpretación subjetiva de la realidad, presentada mediante un mensaje donde se mezclan la ideología, la historia y la ficción. Por otra parte, resulta interesante el tratamiento de la ciudad de Madrid como un personaje-protagonista colectivo en la novela de Agustín de Foxá *Madrid de corte a checa*. Independientemente de su ideología y defensa a ultranza de la doctrina falangista, tema sobre la que versa la trama, lo realmente interesante es el tratamiento de las descripciones urbanas que nos permiten presentarla como un nexo entre las descripciones barojianas de *La lucha por la vida* y la novela social de posguerra.

En cuanto al espacio urbano, es importante destacar la convivencia de los burgueses con los intelectuales pequeño-burgueses y los obreros que constantemente realizan huelgas y protestas, tal y como se observaba en *La Venus mecánica*. Sin embargo, como aparece en la novela de Foxá, en los barrios periféricos hay una potente concienciación política muy influenciada por la revolución del 34. A este respecto, cabe destacar los estereotipos urbanos que presentan Ramón J. Sender y Arturo Barea, creando tipos de ciudadanos valientes y valerosos que luchan en defensa

---

<sup>667</sup> Véase Gil Casado, Pablo; *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

<sup>668</sup> La importancia del objetivismo y de la minuciosidad con la que trata la clase media es posible vincularla al neorrealismo de posguerra y el postismo de los 50, tal y como aprecia Ricci (op.cit.).

de la ciudad, una imagen que pervive hasta la actualidad. Ambos autores ponen de manifiesto dos tipos de espacios urbanos: el Madrid que se rinde ante el brutal ataque fascista y el Madrid proletario impulsado por los milicianos y caracterizado por el valor y la esperanza utópica de lograr la sociedad justa e igualitaria plateada en las novelas finiseculares *La horda* de Blasco Ibáñez y *Aurora roja* de Pío Baroja.

Durante la contienda, tal y como refleja Barea en sus textos, el lujo del centro y, más concretamente, de la Gran Vía que se observa en *La Venus mecánica*, se transforma en comedores sociales, hospitales de campaña y en montones de escombros rodeados de humo, sirenas, disparos y bombardeos. Los rascacielos y altos edificios de la novela de Díaz Fernández se convierten en puntos de observación para los francotiradores que defienden la ciudad. La calidez, la música jazz y la alegría de las salas de fiesta y cabarets se convierten en edificios vacíos, fríos y muertos. Ahora la lujosa ciudad se transforma en unas ruinas metafóricas que potencian la visión apocalíptica de la misma, ya que los restos de los edificios simbolizan la destrucción del pasado de los ciudadanos que la habitaban. Los fascistas han conquistado el centro e infunden terror a la población civil.<sup>669</sup>

Los mayores ataques se producen, como refleja Séndler en *Contraataque*, en los barrios periféricos y se focalizan sobre mujeres y niños. Ante tal horror, la ciudad se personifica para pedir clemencia para una población indefensa, a la vez que advierte de su propósito de resistir y defenderse. Se presentan las periferias como zonas defendidas con enorme coraje y con muy pocas armas y medios. Los barrios y zonas emblemáticas se convierten en auténticas trincheras, destacando Carabanchel, la ribera del Manzanares o la Casa de Campo.<sup>670</sup> Las imágenes de los barrios periféricos y el valor que adquieren en narraciones como “Proeza”, relato V de *Valor y miedo*, de Arturo Barea se pueden considerar como un claro antecedente de los barrios obreros de la época del desarrollismo franquista. Se destaca el hecho de que han sido construidos por emigrantes que llegan del campo en busca de un futuro mejor. Vallecas (“Proeza” de Barea), Cuatro Caminos (*Contraataque* de Séndler) y Carabanchel (relato VI:

---

<sup>669</sup> Junto a la represión durante la contienda, suele mencionarse el hecho de que los niños son prácticamente los únicos ciudadanos que gozan de total libertad. No acuden al colegio y se dedican a recoger restos de granadas, trozos de metralletas, casquillos y demás restos de guerra para venderlos como chatarra.

<sup>670</sup> Barea y Séndler, a través de sus descripciones paisajísticas, recuperan la figura de Goya y su serie de grabados “Los desastres de la Guerra”. Goya resalta el valor de los madrileños ante las tropas napoleónicas de la misma forma que ahora los madrileños resisten para evitar que la ciudad caiga en manos de los fascistas. Esta imagen será recuperada durante los años 60 por Max Aub en *Campo del moro* y llevada al cine en 1998 por Antonio Mercero en *La hora de los valientes*.

“Carabanchel” de *Valor y miedo* de Barea) se convierten en los barrios obreros<sup>671</sup> más importantes y significativos de la narrativa de los 60 y reflejan la pobreza, las pésimas condiciones de la clase trabajadora y la lucha obrera clandestina para convertirse durante la movida en centros de narcotráfico. Durante la Guerra Civil, estos barrios se transforman en prototipos de la lucha obrera que resiste, vence y expulsa a los fascistas.

En la novela de Foxá, el centro Madrid se convierte en el protagonista que representa a todos aquellos grupos sociales que no aceptan o deciden mantenerse neutrales ante la II República. Para el autor, la periferia, por contraposición con Barea y Sénder, representa la suciedad urbana y los trabajadores que la habitan, una masa de fracasados sucios que son alentados por burgueses e intelectuales insensatos. Se muestra muy crítico ante la clase aristocrática por su dejadez e impasividad ante la llegada de la República, aun sintiéndose totalmente aislados. Presenta una clase social decadente que sufre el desmoronamiento de sus valores fundamentales: la familia tradicional, la iglesia, el ejército y la monarquía. Por ello, Foxá propone el modelo fascista como un proyecto de modernización y de regeneración basado en las clases sociales, el orden y la obediencia hacia el grupo que sea capaz de proporcionar estabilidad.

El narrador deshumaniza y animaliza constantemente a la clase proletaria, concluyendo que estas tendencias bárbaras llevan a las calles comportamientos instintivos como el deseo sexual o el odio, suponiendo una contraposición con el arquetipo de hombre moderno fascista defensor del orden y del progreso a través de estrictas normas morales. Tanto el protagonista como el narrador sienten miedo y malestar ante el hecho de que los obreros no solo han conseguido cruzar la frontera que separa el centro de la periferia, sino que lo han conquistado con afán revanchista, sintiéndose alegres tanto de la conquista como del terror y la represión contra aristócratas y burgueses. El Madrid aristocrático y preciosista que representa el centro ahora pertenece al pueblo y, más concretamente, a los trabajadores. El odio contra las clases altas, tal y como concluye el protagonista, no es tal, ni siquiera venganza, sino únicamente la envidia y las ansias de los trabajadores de convertirse en aristócratas.

---

<sup>671</sup> En estos barrios se instalaban los traperos que, posteriormente, se trasladan al centro para recoger los desperdicios de la moderna y cosmopolita ciudad, un oficio que ha sido tratado por los autores costumbristas, como Mesonero Romanos, en *La horda* de Blasco Ibáñez y con una enorme carga simbólica por Pío Baroja en *La lucha por la vida*.

El terror que siente el Madrid aristocrático hace que sirvientas y mayordomos intercedan por sus señores para evitar que los milicianos les den “el paseo”, una escena que se ha convertido en cotidiana. Los milicianos han asesinado, metafóricamente, el Madrid cortesano y sus tradiciones y han proletarizado la ciudad, convirtiéndola, a juicio del narrador, en una pequeña Rusia. Por tanto, el protagonista, evocando su infancia en la Casa de Campo, decide marcharse. Sin embargo, al final de la novela, se une a las tropas franquistas para reconquistarla, salvarla y reestablecer el orden conservador canovista de la Restauración frente al caos revolucionario que trajo la República. Por contraposición a esta imagen urbana, la presentada por Séndler y Barea se convierte en un mito que ha llegado a nuestros días a través de películas, como *Las trece rosas* de Emilio Martínez-Lázaro, y novelas, como *La voz dormida* de Dulce Chacón o la serie *Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes, recreando una y otra vez la resistencia y el coraje de los madrileños que luchan por la libertad al grito de “¡No pasarán!”.

Hasta la muerte de Franco, únicamente se impone un modelo urbano de supervivencia o resistencia, tal y como se presenta en dos novelas clave de la narrativa de posguerra: *La colmena* y *Tiempo de silencio*. Los horrores de la Guerra convierten Madrid en “una ciudad con más de un millón de cadáveres”, parafraseando el poema “Insomnio” de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso (1940). Ahora, Madrid se caracteriza por los burgueses y pequeño-burgueses que han vuelto a recuperar el centro como su espacio vital y se mueven constantemente por él. Sus calles funcionan como escenario del estraperlo, del hambre y de la pobreza de un pueblo degradado, pasivo, resignado y sumiso a la férrea autoridad de un dictador, como se refleja en las novelas de Cela y Martín Santos, citadas anteriormente.

## **20.1. LA CIUDAD DE BARCELONA EN LA NOVELA CONTEMPORÁNEA**

La imposición de la imaginería rural en la literatura catalana hace que el tratamiento de los espacios urbanos se retrase con respecto a otras ciudades como Madrid, a pesar de que Cataluña fue una de las comunidades pioneras en la industrialización. Esto se debe a que los espacios rurales fueron concebidos como lugares que preservan y defienden la cultura y la sociedad ancestral, un fenómeno conocido como el *pairalisme*, que influye directamente sobre el catalanismo político. Hasta finales del siglo XIX, no empieza a tratarse positivamente la imagen de la ciudad

de Barcelona, aunque estas manifestaciones todavía continúan siendo marginales, hasta la llegada del siglo XX y el espíritu moderno y cosmopolita con el que comenzaron a identificarse los autores *noucentistes*, impulsado por la Exposición Internacional de Barcelona en 1929.

No será hasta después de la Guerra Civil cuando se comience a profundizar sobre los espacios urbanos de Barcelona dotándolos de una enorme entidad narrativa, tanto en catalán como en castellano. Cabe destacar las figuras de Mercè Rodoreda (*La plaça del Diamant*), Ignasi Agustí con la saga sobre la burguesía catalana (*La ceniza fue árbol*), Carmen Laforet (*Nada*), Juan Marsé (*Últimas tardes con Teresa*), Juan Goytisolo a través de sus memorias, Manuel Vázquez Montalbán mediante sus novelas negras, Montserrat Roig (*El temps de les cireres*) o Eduardo Mendoza (*La ciudad de los prodigios*), entre otros.<sup>672</sup>

La imagen de la ciudad de Barcelona que podemos encontrar en la narrativa de posguerra gira en torno a dos ejes: “la ciudad roja” y la ciudad cosmopolita. La primera destaca por ser el escenario de revoluciones obreras de carácter anarquista, como se observa ya en *Aurora roja* de Pío Baroja y como recogen autores más contemporáneos, caso de Montserrat Roig que centra el desarrollo de la trama de *El temps de les cireres* en los días previos a la ejecución de Salvador Puig Antich. En cuanto a la segunda imagen, se ofrece una ciudad cosmopolita, de belleza histórica y clima mediterráneo, en la que juega un papel fundamental el mar, una percepción que entronca con la creación de la imagen de la ciudad de vacaciones que se observará en *Últimas tardes con Teresa*.

Por su parte, Carmen Laforet presenta una interesante visión de la ciudad de Barcelona tras la Guerra Civil, entendida como una ruina moral, pero también material, estableciendo una conexión directa entre los personajes y el espacio urbano. La desesperación y el pesimismo de los personajes entre la dureza y la represión de los primeros años de la dictadura se refleja a través del universo urbano descubierto por su joven protagonista y que es una representación de la sociedad media barcelonesa. Así mismo, tal y como afirma García Viñó,<sup>673</sup> la joven Andrea descubre el mundo desde su perspectiva adolescente, un universo lleno de misterios que comienza a investigar para llegar a comprender su lado más desconocido. De ahí que sus observaciones resulten

---

<sup>672</sup> Véase Carreras i Verdaguer, Carlos; “La ciudad de Barcelona en la literatura catalana”, *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, 15 (1995), pp.221-233.

<sup>673</sup> García Viñó: 45ss.

deformadas y, en algunos casos, desrealizadas, lo que lleva a la creación de una psicología de choque, inconformismo y rebeldía contra el universo que tanto la casa de Aribau como la ciudad de Barcelona le muestran.

## **20.2. “REALISMO DE SHOCK”. LA RUINA DE LA CIUDAD DE BARCELONA TRAS LA GUERRA CIVIL A TRAVÉS DE NADA DE CARMEN LAFORET**

El mismo escenario urbano de supervivencia o resistencia que observamos en el Madrid tremendista<sup>674</sup> de Cela aparece reflejado en la Barcelona de *Nada* de Carmen Laforet. La división urbana centro/periferia se mantiene, reservándose el centro para las clases sociales más acomodadas y la periferia para las más bajas, funcionando estas como un doble escenario que muestra la cara más amarga, degradada, dura y cruel del régimen (estraperlo, prostitución, hambre,...). Una realidad observada y presentada por una joven que descubre la verdadera cara de la España de la posguerra durante su estancia en Barcelona en su primer año de universidad.

La imagen urbana que presenta Laforet a través de Andrea, la protagonista, recupera la deshumanización que ya se percibía en textos vanguardistas como forma de representación de la agresividad que ejerce el moderno espacio urbano sobre sus habitantes (*La Venus mecánica* o *La ciudad automática*). Laforet representa esa fuerza como un férreo control disimulado al que la protagonista se somete. Andrea lo percibe mediante la constante sensación de asfixia que experimenta, pero sin saber exactamente de dónde procede. Al principio, cree que es su tía Angustias quien ejerce esa fuerza represiva sobre ella. Sin embargo, tras su marcha, descubre que la misma presión ejercida por su tía la sufrirá a través del conglomerado laberíntico de calles y viviendas de Barcelona, tanto del centro como de la periferia.

---

<sup>674</sup> La novela ha sido introducida tradicionalmente dentro del tremendismo basándose en la sensación de extrañeza y enajenamiento de Andrea, similar a la de Pascual Duarte. Sin embargo, desde el punto de vista de la teoría de género, siguiendo el estudio de Carmen Martín Gaité *Desde la ventana*, la actitud de Andrea debe entenderse como un rasgo de rebeldía e inconformismo ante una situación de férreo control que resulta inaceptable para ella. Andrea busca constantemente romper con un espacio al que no puede adaptarse, estableciendo una dicotomía interior/exterior, entendida únicamente desde un planteamiento de género y en relación con una posición casi idéntica manifestada por otros personajes como Tali (*Entre visillos*) o Colometa (*La plaza del Diamante*).

### 20.3. DEL *FLÂNEUR* A LA *FLÂNEUSE*. LA FIGURA DE ANDREA, LA NARRADORA

El personaje de Andrea funciona como un narrador testigo que reconstruye cómo fue su primer año de universidad en la Barcelona de posguerra. Lo verdaderamente importante de su configuración son los huecos de indeterminación en su testimonio. Andrea no cuestiona lo que sucede a su alrededor, ni tampoco persuade al lector para que rellene los huecos de indeterminación y les dé un sentido concreto. Son sus continuos paseos por el espacio urbano y los efectos que la casa de la calle de Aribau y Barcelona producen sobre ella los que transmite al lector, es decir, crea una metáfora urbana que hace posible la comprensión de la denuncia social silenciada y enmascarada a través de los huecos de indeterminación. Así mismo, juega con las perspectivas temporales y la idea de construcción del recuerdo o la memoria a través de tres tiempos: el momento en el que escribe, el recuerdo de la ciudad durante su infancia antes de la Guerra y la posguerra descrita a través de la calle de Aribau y la destrucción de algunas partes de Barcelona. En este cruce temporal, la protagonista profundiza sobre los espacios externos e internos a través de sus emociones para dar sentido a su estancia en la ciudad y presentarla como un aprendizaje vital.

Los continuos paseos de Andrea nos llevan a relacionar su situación con la del *flâneur* decimonónico en una versión femenina. El *flâneur* fue definido por Baudelaire en *Le Peintre de la vie moderne* como un observador que contempla el desarrollo de la ciudad moderna sin participar directamente en ella, es decir, sin interactuar con el resto de ciudadanos. Walter Benjamin enfatiza, precisamente, en su falta total de interacción con la multitud urbana y lo sitúa como un observador desde el interior, convirtiéndolo en un observador fijo, para eliminar su constante movimiento en favor de la acción que observa. Sin embargo, en ningún momento se plantea el hecho de que la existencia de una *flâneuse*.<sup>675</sup>

Ante la aparición de personajes que pudiesen adoptar esta denominación, la crítica literaria no ha llegado a un acuerdo para considerar la existencia de tal personaje. Como explica Giulia Antinori, el aislamiento y la falta de libertad de la mujer impiden que pueda experimentar la misma libertad que el *flâneur* en los espacios públicos, regresando a la tradicional dicotomía de espacios urbanos repartidos

---

<sup>675</sup> Benjamin (op.cit.) comenta la existencia de mujeres que transitan por los espacios públicos y que se benefician del anonimato de las modernas urbes. En concreto, se refiere a las prostitutas.

genéricamente: interior-mujer/ exterior-hombre. Sin embargo, en la narrativa española de posguerra se observan numerosos casos en los que sí se pueden establecer imágenes de la *flâneuse*, entendidas como una readaptación del término en relación con los espacios urbanos y la mujer.

La modificación se realiza en cuanto al criterio de observación adoptado a través del cual se establece un análisis urbano más complejo donde tiene especial relevancia lo emotivo y las relaciones que establece la mujer con la ciudad. Se presenta una imagen urbana subjetiva entendida como un elemento esencial para la constitución de la identidad del personaje, como se observa a través de protagonistas como la propia Andrea de *Nada*, Tali en *Entre visillos* o Colometa en *La plaza del Diamante*. La ciudad ahora se entiende como un espacio simbólico donde la *flâneuse* deja emerger su intimidad y evoca a través del espacio físico urbano recuerdos y emociones. Las mujeres caminan por sus calles y viven diversas experiencias que les permiten relacionarse directamente con la ciudad, un elemento de vital importancia para constituir su propia personalidad o identidad por contraposición con su identidad social, concebida a partir de su relación exclusiva con los espacios interiores, como se observaba en la novela de Carmen Martín Gaité.

#### **20.4. “REALISMO DE SHOCK”. LAS CONSECUENCIAS DE LA GUERRA CIVIL A TRAVÉS DE LA CASA FAMILIAR**

El desorden y el amontonamiento que caracterizan la casa de la calle de Aribau junto con las relaciones entre los miembros de la familia impiden que sus habitantes vivan en paz y armonía. Los familiares están en permanente conflicto y la vida de Andrea está rodeada de agresiones, peleas, gritos, amenazas,... pudiendo observarse comportamientos instintivos y con tendencias animalizadoras, como la incontrolable agresividad de Juan. Todas estas acciones se justifican, al igual que la decadencia de la casa, la falta de higiene o el hambre, con los efectos que ha provocado la Guerra Civil, una sombra que planea continuamente en el texto. Las propias modificaciones o destrucciones urbanas también se justifican como una consecuencia más de la contienda: “yo vi, al pie de la escalinata, apretándose contra ella, un conjunto de casas viejas que la guerra había convertido en ruinas, iluminadas por faroles. –Todo esto desaparecerá. Por aquí pasará una gran avenida y habrá espacio y amplitud para ver la Catedral” (Laforet: 123).



Tanto Juan como Román, cuyas actitudes sorprenden a Andrea, han luchado en la Guerra del lado republicano, a pesar de las dudas en torno a Román y su posible relación con el espionaje. La violencia que vivieron en primera persona les traumatizó de tal forma que parece que son incapaces de controlar sus impulsos agresivos y su crueldad, sobre todo focalizados en Gloria, la mujer de Juan. Este desorden psicológico impregna la casa y salpica al resto de habitantes que, a modo de ejemplo, representan el infierno del que hablaba Angustias como consecuencia de una cruel guerra. Andrea no es capaz de adaptarse a vivir entre tanta violencia, por ello, adopta un papel muy similar al de Amparo en *La tribuna* de Emilia Pardo Bazán. Necesita abandonar la casa de la calle de Aribau, salir a la calle y pasear constantemente por el centro urbano.

La casa familiar es de vital importancia para la protagonista, ya que a través de las imágenes que percibe en las habitaciones y demás muebles amontonados empieza a entender las personalidades e ideologías de sus familiares. Poco a poco va a ir descubriendo sus secretos y desvelándonoslos sin darse cuenta. La primera impresión de la casa viene de la descripción de la fachada tras su llegada y el estrepitoso ruido al cerrar la puerta, muy similar al de una prisión:

Levanté la cabeza hacia la casa frente a la cual estábamos. Filas de balcones se sucedían iguales con su hierro oscuro, guardando el secreto de las viviendas. Los miré y no pude adivinar cuáles serían aquellos a los que en adelante yo me asomaría. Con la mano un poco temblorosa di unas monedas al vigilante y cuando él cerró el portal detrás de mí, con gran temblor de hierro y cristales, comencé a subir muy despacio la escalera, cargada con mi maleta. Todo empezaba a ser extraño a mi imaginación; los estrechos y desgastados escalones de mosaico, iluminados por la luz eléctrica, no tenían cabida en mi recuerdo.<sup>676</sup>

Estos elementos anuncian el encierro, la oscuridad y el silencio a los que debe adaptarse en su nueva vida urbana.<sup>677</sup> Destaca el hecho de que los balcones de los pisos se muestran ante la joven como una cárcel que guarda los secretos del interior, una contraposición con la aparente libertad que pretendía encontrar en Barcelona. Esta metáfora puede hacerse extensible a la imagen del país que se ofrecerá a través de sus paseos por la ciudad. Todas las sensaciones que transmite tras su primer contacto con

---

<sup>676</sup> Laforet: 19.

<sup>677</sup> Véase Marco, Valeria de; "El mundo doméstico como perspectiva de análisis de la sociedad española en la novela de posguerra", *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Eds. Florencio Sevilla y Carlos Alvar), IV (1998), pp.154-161.

su familia se incrementan paulatinamente durante la Primera Parte, donde la joven solo encuentra ruina y desolación a su alrededor. En este sentido, las sensaciones de miedo y espanto que experimenta Andrea se pueden relacionar con la concepción que Bachelard tiene del hogar: un espacio de protección para el individuo<sup>678</sup> o, en este caso, de cárcel para sus habitantes que terminan por sentirse atemorizados. Teniendo en cuenta este aspecto, cabe destacar el hecho de que la casa puede entenderse como un microcosmos que representa las ruinas de una España destruida por la Guerra Civil y donde los supervivientes luchan por sobrevivir al hambre y por ascender en la escala social de poder.

Este microcosmos (Bachelard: 34) fue reformado tras la muerte del abuelo. La abuela decide quedarse únicamente con la mitad de la que antes había sido su casa. Este hecho produce el amontonamiento de muebles y la aglomeración desordenada y caótica de objetos inservibles, una característica que la narradora destaca constantemente, junto con la oscuridad y el olor repugnante de excrementos de gato que provocan en ella una sensación de ahogamiento y asfixia, sensaciones incrementadas mediante la hipérbole realizada con términos del campo léxico de la muerte.<sup>679</sup> Mediante estas imágenes tan impactantes, el lector recibirá el mismo shock que experimenta la protagonista padeciendo terror, asfixia y ansiedad, como se observa en el siguiente fragmento:

Parecía la buhardilla de un palacio abandonado, y era, según supe, el salón de la casa. En el centro, como un túmulo funerario rodeado por dolientes seres-aquella doble fila de sillones destripados-, una cama turca, cubierta por una manta negra, donde yo debía dormir. Sobre el piano habían colocado una vela, porque la gran lámpara del techo no tenía bombillas. [...] Aquel iluminado palpar de las estrellas me trajo en un tropel toda mi ilusión a través de Barcelona, hasta el momento de entrar en este ambiente de gentes y muebles endiablados. Tenía miedo de meterme en aquella cama parecida a un ataúd. Creo que estuve temblando de indefinibles terrores cuando apagué la vela.<sup>680</sup>

---

<sup>678</sup> “En esas condiciones, si nos preguntaran cuál es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa no permite soñar en paz. [...] la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre” (Bachelard: 36). El mismo proceso psicológico lo sufrirá Andrea durante su estancia en la casa de la calle de Aribau.

<sup>679</sup> La utilización de metáforas correspondiente al campo léxico de lo fúnebre y la muerte para representar la presión social a la que se someten las mujeres se puede observar en *La casa de Bernarda Alba* de Lorca o en *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité, así como en numerosas películas de los años 60 como *La niña de luto*.

<sup>680</sup> Laforet: 23-24.

Estas sensaciones chocan directamente con la imagen de la habitación de Angustias, un cosmos apartado del caótico microcosmos de la casa. Esta es la única estancia extremadamente limpia y ordenada, en consonancia con el carácter y la ideología del personaje, representante de los valores femeninos del Régimen. Por ello, su espacio vital está marcado por el orden, la pulcritud y la religiosidad extrema, observada a través del olor a incienso:

Sin consultarlo a nadie trasladé mis ropas a aquella cama, no sin cierta inquietud, pues todo el cuarto estaba impregnado del olor a naftalina e incienso que su dueña despedía, y el orden de las tímidas sillas parecía obedecer aún a su voz. Aquel cuarto era duro como el cuerpo de Angustias, pero más limpio y más independiente que ninguno en la casa. Me repelía instintivamente y a la vez atraía mi deseo de comodidad.<sup>681</sup>

Como se puede observar mediante las imágenes interiores tan impactantes, Andrea presenta al lector el espacio doméstico como un lugar de anulación física y psicológica. Fundamentalmente durante la Primera Parte, se ve engullida por la casa. Mediante la descripción, potencia la imagen de una casa terrorífica, para terminar presentándola como una prisión de la que debe huir. La entrada en este microcosmos refleja la cerrazón y la dificultad que supondrá para ella salir de él, puesto que la entrada y el recibidor, los únicos enlaces con el exterior, están situados en un lugar estratégico constantemente vigilado por Angustias que pretende continuar con el orden que ella ha establecido. De hecho, Andrea se refiere al cuarto de Angustias como “la oreja de la casa” que es capaz de captar todo lo que entra y sale del domicilio evitando así situaciones incómodas para su moral. La casa cumple, con respecto a Andrea, una función imprescindible, pues es el entorno que la impulsa a buscar la libertad a través del espacio urbano y a transgredir las normas morales del momento, puesto que una “mujer decente” no puede caminar sola por el opresivo espacio urbano.

---

<sup>681</sup> Laforet: 88.

## 20.5. BARCELONA Y ANDREA. LA REPRESENTACIÓN URBANA

Barcelona, a pesar de ser entendida por Andrea como sinónimo de libertad, también domina a todos los personajes que se mueven por ella en forma de represión o de sometimiento para evitar que rompan el orden y el control que se ejerce sobre ellos.<sup>682</sup> La visión que ofrece de ella la protagonista representa una realidad compleja. No solo sirve como telón de fondo sobre el que sucede la trama, sino que progresivamente adquiere un rol protagonista por contraposición con el piso de la calle de Aribau, un microcosmos que en realidad se presenta como una extensión interna de la propia ciudad. Literariamente, Barcelona funciona como una presencia constante, transmitida a través de las vivencias de la protagonista, sin las pormenorizadas descripciones decimonónicas.<sup>683</sup>

Tradicionalmente, el espacio urbano exterior era un lugar de dominación masculina prohibido para las mujeres consideradas respetables o “decentes”, siendo la actividad femenina relegada a los espacios interiores y convirtiendo a las mujeres en verdaderos ángeles del hogar. Esta vertiente fue muy potenciada por la Sección Femenina,<sup>684</sup> representada en la novela por el personaje de Angustias. Presenta la ciudad a su sobrina, como un verdadero infierno, un lugar de perversión que no debe ser frecuentado jamás por una chica decente. La contraposición entre el carácter de Andrea y de Angustias queda explicitado en el siguiente fragmento, en el que Angustias muestra a la joven los peligros de los espacios exteriores, una idea que repetirá constantemente a lo largo de la Primera Parte coartando la libertad de la protagonista:

-La ciudad, hija mía, es un infierno. Y en toda España no hay una ciudad que se parezca más al infierno que Barcelona... Estoy preocupada con que anoche vinieras sola desde la estación. Te podía haber pasado algo. Aquí vive la gente aglomerada, en acecho unos contra otros. Toda prudencia en la conducta es poca, pues el diablo revista tentadoras formas... Una joven en Barcelona debe ser como una fortaleza. ¿Me entiendes?

---

<sup>682</sup> Véase Higuero, Francisco Javier; “Rudimentos urbanos y proyecto de ciudad en *Nada*”, *Revista de Estudios Hispánicos*, XXXIII, 2 (2006), pp.89-102.

<sup>683</sup> La misma perspectiva y el mismo método de narrar (los interiores entendidos como jaulas y la calle como sinónimo de libertad) aparecen en *La plaza del Diamante* de Mercè Rodoreda a través de las sensaciones transmitidas por Natalia-Colometa.

<sup>684</sup> Cf. Gallego Méndez, María Teresa; *Mujer, Falange y franquismo*, Madrid, Taurus, 1983.

- No, tía.<sup>685</sup>

Precisamente Angustias será quien destruya la idea de libertad en relación con la gran ciudad que traía Andrea a su llegada. Con la desaparición de escena de la tía, la protagonista parece que va a alcanzar su deseo de ser libre, sin embargo, a medida que avanza la trama, descubrirá que la ciudad también ejerce una fuerte dominación sobre ella. A este respecto, resulta reveladora su llegada a Barcelona en el Capítulo I. La joven al bajarse del tren<sup>686</sup> siente sobre ella el rumbo de una masa informe que se mueve de un lado a otro y sus primeras impresiones hacen que se desvanezca la imagen preconcebida y estereotipada que tenía de ella. Esta primera impresión tomará fuerza con el temor y la desolación que siente al llegar a la calle de Aribau y observar la fachada de su casa:

Corrí aquella noche en el desvencijado vehículo, por anchas calles vacías y atravesé el corazón de la ciudad lleno de luz a toda hora, como yo quería que estuviese, en un viaje que me pareció corto y que para mí se cargaba de belleza. El coche dio la vuelta a la plaza de la Universidad y recuerdo que el bello edificio me conmovió como un grave saludo de bienvenida.<sup>687</sup>

Así, la ciudad debe entenderse como una contraposición de la casa familiar. Andrea se encuentra con dos dinámicas sociales a las que debe adaptarse desde su llegada. Procede de un entorno rural, por lo que sus primeras impresiones nada más llegar son muy interesantes por cómo se muestra Barcelona ante la protagonista: grupos de personas que cruzan de un lado a otro, retraso de trenes, la luz, la circulación constante de vehículos y tranvías, el ruido,... en definitiva, la dinámica urbana. El exterior, a medida que lo va conociendo y contrariamente a la presión de Angustias, se le presenta como un espacio de movimiento y progreso, frente al inmovilismo de la casa y su versión más cruel del franquismo vista a través del maltrato hacia Gloria.

El proceso de aprendizaje de la protagonista consiste en descubrir la relación entre la casa y la calle, es decir, la realidad de la posguerra española: la calle no es

---

<sup>685</sup> Laforet: 30.

<sup>686</sup> La estación es entendida como la puerta de la ciudad. La llegada de Andrea es similar a las observadas en las lecturas de la ciudad provinciana, fundamentalmente, en *Entre visillos* de la mano de Pablo Klein. De hecho, la llegada en tren es uno de los rasgos caracterizadores de la entrada en una ciudad provinciana como se observa ya desde *Doña Perfecta* de Benito Pérez Galdós.

<sup>687</sup> Laforet: 18

sinónimo de libertad, sino una extensión de la propia casa.<sup>688</sup> Destaca a este respecto la ausencia de escenas universitarias. Apenas sabemos nada sobre la facultad o las asignaturas que cursa Andrea, solo que estudia Filosofía y Letras. Esto evidencia la total destrucción de los espacios públicos de reunión. A medida que se adentra en las calles barcelonesas descubre también la misma violencia silenciada y la misma asfixia social.<sup>689</sup>

A partir de este descubrimiento, percibe que está sola, haciendo extensible su soledad a los vagabundos que frecuentan las calle. La lección aprendida durante su estancia consiste en reconocer que la casa y la calle son espacios falsos en cuanto a sentimientos amorosos, paz y libertad. Ambas caras sociales son dos facetas del infierno al que aludía Angustias al comienzo de la novela. De ahí su necesidad constante de huir; primero de la casa a la calle y posteriormente de Barcelona:

Sentí al mismo tiempo que le decía esto a Pons como un anhelo y un deseo rabioso de despreocupación. De poder libertarme. De aceptar su invitación y poder tumbarme en las playas que él me ofrecía sintiendo pasar las horas como en un cuento de niños, fugada de aquel mundo abrumador que me rodeaba.<sup>690</sup>

Las exploraciones urbanas que realiza se dan en forma circular, es decir, sale de la casa, recorre la ciudad y regresa al hogar. De esta forma, puede establecer comparaciones y oposiciones entre lo conocido (casa) y lo desconocido (calle). Este hecho explica el porqué de la focalización sobre la casa durante toda la primera parte y su mera observación del espacio urbano desde el piso. Andrea necesita conocer el microcosmos antes de enfrentarse, por oposición a él, al enorme universo exterior barcelonés. Las imágenes que percibimos de Barcelona siguen la misma construcción que las de la casa, siendo las emociones que experimenta con ella lo transmitido al lector. La ciudad comienza a adquirir consistencia tras la marcha de Angustias al finalizar la Primera Parte. Andrea ahora es libre y puede salir a recorrer las calles.

---

<sup>688</sup> Véase Minardi, Adriana; “Trayectos urbanos. Paisajes de la postguerra en *Nada*, de Carmen Laforet. El viaje de aprendizaje como estrategia narrativa”, *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, 30 (2005), <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero30/laforet.html>

<sup>689</sup> “Y aquel día yo había sentido como un presentimiento de otros horizontes. Algo de la ansiedad terrible que a veces me coge en la estación al oír el silbido del tren que arranca o cuando paseo por el puerto y me viene en una bocanada el olor a barcos” (Laforet: 221)

<sup>690</sup> Laforet: 209.

Durante sus paseos por la ciudad, percibe el espacio urbano como un conglomerado inerte e impenetrable, cuya percepción únicamente cambia según el estado de ánimo que manifiesta la protagonista, por ejemplo, si la acompaña Angustias, se transforma en una cárcel. Estas percepciones llevan a que poco a poco vaya percibiendo el espacio exterior como un lugar deshumanizado y despersonalizado formado por una masa de individuos diluidos en la masa informe que percibe a su llegada. De ahí que opte por no aludir prácticamente en ningún momento a las personas que se cruzan con ella, salvo su entrada en la periferia y su encuentro con los vagabundos. Parece que la ciudad está vacía y que la protagonista únicamente focaliza sobre los objetos y edificios que encuentra a su alrededor, destacando el sonido, el calor, la humedad, el olor y los contrastes de luces y sombras, como se observa en la descripción que realiza de la Vía Layetana:

No sabía si tenía necesidad de caminar entre las casas silenciosas de algún barrio adormecido, respirando el viento negro del mar o de sentir las oleadas de luces de los anuncios de colores que teñían con sus focos el ambiente del centro de la ciudad. Aún no estaba segura de lo que podría calmar mejor aquella casi angustiada sed de belleza que me había dejado escuchar la madre de Ena. La misma Vía Layetana, con su suave declive desde la plaza de Urquinaona, donde el cielo se deslustraba con el color rojo de la luz artificial, hasta el gran edificio de Correos y el puerto, bañados en sombras, argentados por la luz estelar sobre las llamas blancas de los faroles, aumentaba mi perplejidad.<sup>691</sup>

A partir de la Segunda Parte, sus recorridos se van volviendo cada vez más sofocantes como consecuencia del hambre, lo que produce que los olores de las tiendas y de los puestos de comida se conviertan en una tortura para ella. Esta tortura se incrementa con la aparición de los mendigos que le reclaman comida, algo que no puede negarles. Comienza a introducir algún personaje concreto como tipo caracterizador de los diferentes estratos sociales. Profundiza su conocimiento sobre las altas clases sociales a través de su amiga Ena, residente en la Vía Layetana, y establece constantes comparaciones entre las zonas de moderna construcción (más colorido y luminosidad) y el barrio viejo (rasgos góticos y oscuridad) que conforman el centro, configurando de esta forma una imagen completa del espacio urbano de posguerra:

---

<sup>691</sup> Laforet: 120.

El frío parecía más intenso encajonado en las calles torcidas. Y el firmamento se convertía en tiras brillantadas entre las azoteas casi juntas. Había una soledad impresionante, como si todos los habitantes de la ciudad hubiesen muerto. Algún quejido del aire en las puertas palpitaba allí. Nada más. Al llegar al ábside de la Catedral me fijé en el baile de luces que hacían los faroles contra sus mil rincones, volviéndose románticos y tenebrosos. Oí un áspero carraspeo, como si a alguien se le desgarrara el pecho entre la maraña de callejuelas.<sup>692</sup>

Tras su salida de la casa de Ena y su paseo por el barrio viejo hasta la catedral, Andrea ha transgredido todas las reglas y normas morales impuestas por Angustias y su pertenencia a la baja burguesía. Una transgresión que será culminada con sus irrupciones en la periferia. Durante este paseo nocturno y su encuentro con la catedral, se produce un episodio muy significativo para entender la relación de la protagonista con el espacio urbano. Como se puede observar, Andrea ha ido creando progresivamente una estrecha relación con la ciudad, anulándose la distancia exterior con respecto a la protagonista, lo que lleva a convertir la catedral<sup>693</sup> en una construcción metafórica que explica su estado de ánimo: la armonía que le produce ser libre y estar fuera de la casa de Aribau:

Una fuerza más grande que la que el vino y la música habían puesto en mí me vino al mirar el gran corro de sombras de piedra fervorosa. La Catedral se levantaba en una armonía severa, estilizada en formas casi vegetales, hasta la altura del limpio cielo mediterráneo. Una paz, una imponente claridad, se derramaba de la arquitectura maravillosa. En derredor de sus trazos oscuros resaltaba la noche brillante, rodeando lentamente al compás de las horas. Dejé que aquel profundo hechizo de las formas me penetrara durante unos minutos. Luego di la vuelta para marcharme.<sup>694</sup>

Cabe destacar que su armonía y libertad se romperá al aparecer Gerardo en escena, un hecho que convierte en reales las inquietudes previas a su encuentro con la catedral al ser consciente de que ocupa un lugar que moralmente no le corresponde.

---

<sup>692</sup> Laforet: 121.

<sup>693</sup> La importancia que adquiere la catedral en el personaje de Andrea es similar a la concepción del edificio en la ciudad provinciana: el eje que controla a todos los habitantes del espacio urbano. Sin embargo, en las novelas analizadas con respecto a la ciudad de Madrid ni siquiera aparece mencionada en la mayoría de los casos. Probablemente Laforet crea una metáfora para remarcar y dejar constancia de que parte de la asfixia que siente la protagonista procede de la religión y del enorme peso que adquiere durante el Régimen.

<sup>694</sup> Laforet: 122.



Gerardo al verla sola le reprocha su actitud y decide acompañarla a casa, remarcando nuevamente que el espacio que debe ocupar Andrea es el interior de su hogar. El hecho de que continúe saliendo a la calle y se emancipe de su familia le permite tomar conciencia del mundo real que la rodea, lo que provoca un abandono total de la construcción arquetéptica e imaginada previa a su llegada.

Junto con su tío Juan se adentra en el barrio Chino<sup>695</sup> en busca de Gloria. Aparece descrito como un lugar infernal y ofrece una imagen de los barrios periféricos más pobres de la Barcelona de posguerra. El contacto con este espacio potencia aún más su deseo de aventura y la necesidad de conocer más detenidamente el lugar, pues choca de lleno con la imagen que ella posee de la ciudad. La periferia queda conformada como un espacio sórdido, mísero, marginal, olvidado por las autoridades y habitado por personas marginadas socialmente como militantes de izquierdas, prostitutas y homosexuales. Ahora la protagonista descubre la realidad más cruda de la posguerra. Así mismo, experimenta un cambio al convertirse en sujeto activo de la acción y dejar la pasividad de simple observadora al ir a socorrer a Juan cuando está herido tras la pelea:

Juan entró por la calle del Conde de Asalto, hormigueante de gente y de luz a aquella hora. Me di cuenta de que esto era el principio del barrio chino. “El brillo del diablo”, de que me había hablado Angustias, aparecía empobrecido y chillón, en una gran abundancia de carteles con retratos de bailarinas y bailadores. Parecían las puertas de los cabarets con atracciones, barracas de feria. [...] Todo el mundo me parecía disfrazado con mal gusto y me rozaba el ruido y el olor a vino. [...] Juan reanudó la marcha, metiéndose -después de mirar para orientarse- en una de aquellas callejuelas oscuras y fétidas que abren allí sus bocas. [...] Perdí la cuenta de las calles por donde entrábamos. Las casas se apretaban, altas, rezumando humedad. Nos cruzamos con una pareja abrazada groseramente y metí el pie en un charco enlodado. Me parecía que algunas calles tenían, diluido en la oscuridad, un vaho rojizo. Otras, una luz azulina...<sup>696</sup>

---

<sup>695</sup> El barrio Chino es un espacio periférico que adquiere su identidad por su degradación en cuanto a actividades de ocio y contrabandismo por su cercanía con el puerto y su similitud con los chinatowns americanos. La imagen generada en cuanto a él de lugar prohibido para las clases altas y, a la vez, de misterio hizo que se convirtiese en uno de los espacios más utilizados en las novelas policiacas. Cf. Marín Vega, Celia; “La construcción de la imagen de los bajos fondos de Barcelona”, *La cultura y la ciudad* (coord. Juan Calatrava Escobar, Francisco García Pérez y Davis Arredondo Garrido), Granada, Universidad de Granada, 2016, pp.761-766.

<sup>696</sup> Laforet: 182-183.

A través de Gloria, conocemos más pormenorizadamente la vida periférica marcada por el estraperlo. En este espacio, la protagonista enfatiza en el hecho de que su tía no se dedica a la prostitución, sino a las apuestas, llenando una indeterminación que el lector podría haber malinterpretado desde el principio, instigado por Angustias y Román, como reacción a sus salidas nocturnas y las rupturas del orden moral establecido. Otro hecho que también potencia la narradora es la atmósfera de miedo y terror que padecen los prófugos, así como quienes les ayudan a esconderse. El barrio Chino funciona en la novela como la representación del misterio, lo prohibido, la suciedad y la miseria urbana:

Sé que volvimos a pasar otra vez por la misma calle de la pelea, envuelta ya en silencio. Allí Juan olfateó como un perro en busca del rastro. Como uno de los perros sarnosos que encontrábamos a veces husmeando en la inmundicia... Por encima de aquel cansancio y de aquella podredumbre se levantaba la luz de la luna. No había más que mirar el cielo para verla. Abajo, en los callejones, se olvidaba una de ella...<sup>697</sup>

La breve escena vivida por Juan, Gloria y Andrea presenta toques folletinescos, potenciando el aspecto literario de la misma. Por contraposición, Andrea subirá a los barrios más altos convertida en una especie de Cenicienta que no encaja en el ambiente de lujo y ostentación de la alta burguesía barcelonesa. De esta forma nos presenta las dos caras más extremas de la realidad. En palabras de Rosa Navarro Durán: “[...] es un apunte sociológico aunque se haga desde géneros literarios: un folletín con final feliz y un cuento de hadas deshecho en la nada” (Navarro Durán: 22).

La misma sensación de extrañeza que experimenta en la periferia la siente al desplazarse a la zona de las clases sociales más altas: Bonanova y la calle Muntaner. En la Bonanova, vuelve a sentirse en conexión directa con el espacio al encontrarse con una especie de *locus amoenus*, un lugar idílico, lleno de luz y que contrasta directamente con el barrio Chino a través de los olores, totalmente opuestos. Sin embargo, a pesar de su bienestar inicial, enseguida se da cuenta de que no pertenece a él y sale corriendo. Estas tomas de conciencia espaciales hacen que Andrea observe la ciudad como un espacio repartido en zonas en las que se crean fronteras sociales incapaces de ser traspasadas.

---

<sup>697</sup> Laforet: 186.

Esta circunstancia vuelve a plantearse durante la fiesta en casa de Pons. Mientras Andrea camina hacia la calle Muntaner siente la misma sensación de felicidad que cuando se encontraba en Bonanova. Sabe que va a encontrarse en un lugar alegre, pero apunta el hecho de que es el dinero el que sostiene esa alegría, lo que lleva a pensar que sus expectativas iniciales serán defraudadas. Nuevamente, la protagonista abandona la casa al sentirse fuera de lugar socialmente y la ciudad se le presenta como un espacio triste debido a un repentino cambio atmosférico, una conexión directa con el estado de ánimo de la protagonista. Este paseo hasta su casa se convierte en una reflexión sobre su propia condición, tanto humana como social, en relación con la ciudad. Se siente como una simple espectadora cuyo único papel es el de deambular sola de un lado a otro:

Pons vivía en una casa espléndida al final de la calle Muntaner. Delante de la verja del jardín -tan ciudadano que las flores olían a cera y a cemento- vi una larga hilera de coches. El corazón me empezó a latir de una manera casi dolorosa. Sabía que unos minutos después habría de verme dentro de un mundo que giraba sobre el sólido pedestal del dinero y de cuya optimista mirada me habían dado alguna idea las conversaciones de mis amigos. [...] Me sentí muy tímida entre ellas. Casi tenía ganas de llorar, pues en nada se parecía este sentimiento a la radiante sensación que yo había esperado. Ganas de llorar de impaciencia y de rabia... [...] Yo no supe qué decir en todo aquel rato. No me divertía nada. Me vi en un espejo blanca y gris, deslucida entre los alegres trajes de verano que me rodeaban. Absolutamente seria entre la animación de todos y me sentí un poco ridícula.<sup>698</sup>

En la Tercera Parte, a las percepciones de la narradora se suman las de otros personajes (Gloria, Margarita (la madre de Ena) y Ena) que con sus vivencias reconstruyen la imagen de la Barcelona de preguerra, junto con los recuerdos de su infancia mencionados por la protagonista en la Primera Parte. A través de Margarita, la ciudad antes de la Guerra se muestra mediante las percepciones sensoriales que la fisonomía urbana le produce durante su romance con Román, un procedimiento idéntico al de la protagonista:

---

<sup>698</sup> Laforet: 224-225.

Yo me acuerdo bien de aquella vuelta mía a Barcelona. Del lánguido cansancio del tren -no se puede usted imaginar la cantidad de mantas, de sombrereras, de guantes y velos que entonces necesitábamos para un viaje de cuatro horas-. Me acuerdo del gran automóvil de mi padre que nos esperaba en la estación, cuyos asientos saltaban haciéndonos chocar envueltas en nuestros peludos abrigos y nos ensordecía con el ruido del motor. Había pasado un año entero sin oír el nombre de Román y entonces cada árbol, cada gota de luz -de esa barroca, inconfundible luz de Barcelona- me traía su olor, hasta dilatarme las narices presintiéndolo...<sup>699</sup>

En esta parte, Andrea presenta la visión más lúgubre de Barcelona. Tras la marcha de Ena y el suicidio de Román, la protagonista únicamente puede percibir imágenes de duelo y muerte, a través de metáforas realizadas con el tiempo atmosférico, transmitiendo su pesadumbre y agobio, así como la necesidad de huir. Los lugares recorridos en las partes anteriores son ahora nuevamente descritos, aunque con distintas percepciones. Barcelona se ha vaciado por completo con la ausencia de Ena y de Román. Estos sentimientos conectan a la protagonista con la imagen de la periferia como una extensión de su estado de ánimo. De hecho, su última vivencia en Barcelona se desarrolla en este espacio con la observación de una imagen fantasmal a través de una sábana tendida:

Para ahuyentar a los fantasmas, salía mucho a la calle. Corría por la ciudad debilitándome inútilmente. Iba vestida con mi traje negro encogido por el tinte y que cada vez se me quedaba más ancho. Corría instintivamente, con el pudor de mi atavío demasiado miserable, huyendo de los barrios lujosos y bien tenidos de la ciudad. Conocí los suburbios con su tristeza de cosa mal acabada y polvorienta. Me atraían más las calles viejas. [...] Era como si estuviese oliendo un aroma de muerte y me pareciera bueno por primera vez, después de haberme causado terror... Cuando se levantó una fuerte ráfaga de brisa, yo estaba aún allí, apoyada contra una pared, entonces y medio estática. Del viejo balcón de una casa ruinoso salió una sábana tendida, que al agitarse me sacó de mi marasmo. Yo no tenía la cabeza buena aquel día. La tela blanca me pareció un gran sudario y eché a correr... Llegué a la calle de Aribau medio loca.<sup>700</sup>

---

<sup>699</sup> Laforet: 241

<sup>700</sup> Laforet: 293.

La propuesta de Ena y su marcha a Madrid suponen un aliciente para la joven, hundida en un entorno totalmente asfixiante y marcado por el luto por Román, lo que implica que la vivienda debe estar totalmente cerrada y a oscuras. Andrea entiende que esta nueva oportunidad supone que volverá a ser libre y a sentir la independencia que experimentó durante las primeras semanas de la marcha de su tía. Sin embargo, el fragmento que transcribe de la carta de Ena, nos indica que en Madrid deberá vivir bajo el orden burgués y las normas de la casa de Ena, por lo que su faceta de *flâneuse* desaparecerá. Durante su marcha, resalta la fusión, ahora total y explícita de la casa de la calle de Aribau y de Barcelona como un único elemento de presión social que ahora quedan atrás en la vida de la protagonista.

En definitiva, la ciudad no funciona como un simple decorado o telón de fondo, sino como una imagen que se va introduciendo paulatina y sugerentemente a través de las sensaciones que experimenta Andrea. Desde su llegada comienza a empaparse de los espacios y ambientes con los que había soñado. Si eliminásemos las breves referencias del espacio urbano y únicamente dejásemos los sentimientos o las emociones de la protagonista, estas no tendrían ningún sentido y la estructura de la novela desaparecería. Andrea necesita que Barcelona esté constantemente a su alrededor, que forme parte de su existencia, a pesar de que el balance de esta experiencia ante los ojos de la muchacha sea, precisamente, “nada”:

Bajé las escaleras, despacio. Sentía una viva emoción. Recordaba la terrible esperanza, el anhelo de vida con que las había subido por primera vez. Me marchaba ahora sin haber conocido nada de lo que confusamente esperaba: la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor. De la casa de la calle de Aribau no me llevaba nada. Al menos, así creía yo entonces.<sup>701</sup>

El logro literario urbano de Carmen Laforet es describir Barcelona de forma subjetiva a través de pequeñas imágenes con las que el lector reconstruye el espacio de la novela. La ciudad interactúa con la protagonista, exteriorizando sus emociones y reflexionando sobre la cruda realidad social de la posguerra. Asistimos a su aprendizaje vital y a su maduración como persona adulta, en gran medida, impulsados por la ciudad.

---

<sup>701</sup> Laforet: 301.

## **CAPÍTULO 21: DESARROLLISMO, REALISMO SOCIAL Y ESPACIO URBANO. EL XARNEGO Y LA LUCHA UNIVERSITARIA EN BUSCA DE LA LIBERTAD EN *ÚLTIMAS TARDES CON TERESA***

### **21.1. CIUDAD Y REALISMO SOCIAL. LA ESPAÑA DEL DESARROLLISMO**

Cronológicamente, el movimiento literario denominado *realismo social* se desarrolla durante la década de los 50 coincidiendo con la publicación de *La colmena* de Camilo José Cela o *El camino* de Miguel Delibes, entre otras. El desarrollo de la narrativa social de los años 50 está determinada por el abandono de la autarquía y la reconversión política y económica llevadas a cabo por el Régimen con la finalidad de situar el país a la altura de Europa. Así mismo, cabe destacar los enormes movimientos migratorios producidos hacia ciudades industrializadas como consecuencia del abandono económico del campo, las crecientes y cada vez más radicales desigualdades sociales en las ciudades,<sup>702</sup> el acceso a la universidad de jóvenes que ni siquiera habían vivido la Guerra y el contacto con el exterior que propician el surgimiento de una literatura de carácter realista que pone de manifiesto las reconfiguraciones del país, a la vez que se abandona progresivamente la literatura relacionada con lo fantástico.

Por otro lado, la reorganización económica y social del país trajo consigo la pérdida de poder del sector más tradicional de la Falange, siendo sustituida por un “falangismo liberal”, más aperturista y democrata. Esta pérdida de poder lleva a la aceptación cautelosa de cierta cultura republicana, liberal y burguesa como eco de un movimiento progresista, evitando de esta forma una alternativa de base obrera potente y revolucionaria que manifestase de forma contundente su descontento ante las enormes desigualdades sociales del proletariado urbano. El aperturismo se refleja también en el ámbito universitario, un espacio al que comienzan a llegar nuevas generaciones para las que la Guerra y su posterior represión ya no suponen un factor de

---

<sup>702</sup> El éxodo rural trajo como consecuencia la ampliación de las ciudades y la formación de periferias que albergasen a los emigrantes. La situación de extrema pobreza a la que se veían sometidas en las ciudades las familias que llegaban del campo fue llevada al cine en 1951 a través de la película *Surcos*, dirigida por José Antonio Nieves Conde, escrita por Gonzalo Torrente Ballester, Natividad Zaro y Eugenio Montes y protagonizada por Luis Peña, María Asquerino, Marisa Ledeza y Félix Dafauce, entre otros.

control y de temor. Ahora la burguesía se distancia del Régimen y no acepta su violento sistema de represión.

Este distanciamiento, unido a la capacidad de los universitarios de acceder a una cultura diferente a la postulada por el franquismo, se cristaliza en la formación de un grupo minoritario que va a enfrentarse a la dictadura desde un punto de vista crítico que coincide con las exigencias de trabajo, estabilidad y confort de una sociedad hambrienta. Esta nueva conciencia transformadora se traduce en la formación de un movimiento universitario que lucha por la reconstrucción de un movimiento obrero a través de la introducción del marxismo como una filosofía teórica que podría ser llevada a la práctica. En este sentido, la novela de Marsé *Últimas tardes con Teresa* representa, a través de Teresa y Manolo, la conciencia de cambio gestada en la universidad y la pasividad de la clase obrera que únicamente lucha para sobrevivir sin presentar ningún tipo de oposición.

Paralelamente, el Régimen va a poner en marcha la construcción de la denominada *clase media*, basada en el consumismo obrero.<sup>703</sup> El trabajador, por primera vez, se convierte en propietario de una vivienda, de electrodomésticos o automóviles y puede disfrutar de unas vacaciones, lujos que hasta este momento no estaban a su alcance. Con esta imagen, el Régimen podía afirmar que la clase trabajadora había salido de la precariedad y de la pobreza y que ahora gozaba de bienestar y futuro, a la vez que remarca los derechos sociales conseguidos y el crecimiento económico experimentado. Este espejismo<sup>704</sup> trae consigo el silencio de la clase obrera y el olvido progresivo en el que caen las periferias urbanas, quedando el movimiento obrero marxista y revolucionario únicamente en manos de los jóvenes burgueses universitarios, defensores de la revolución desde la teoría filosófica, pero carentes de acción:

---

<sup>703</sup> “[...] a finales de los años cincuenta se desarrollan las bases de lo que será la sociedad de consumo y empiezan a introducirse una serie de elementos desvirtuadores del mercado pop tradicional, de cara al pleno consumo de los sesenta y setenta y a la dificultad consiguiente de distinguir lo sentimentalmente necesario de lo impuesto por la presión del mercado” (Vázquez Montalbán: 84).

<sup>704</sup> Se trata de una política motivada por el control de los medios de comunicación, sobre todo a finales de los 50, principios de los 60. Tal y como se observa en la novela de Marsé, el Régimen ofrecía diversión y descanso a la clase obrera a través de las fiestas populares y los bailes. A estas prácticas hay que añadir los programas de radio, la televisión y el cine que eran utilizados como elementos educadores que pretendían crear una conciencia colectiva que no derivase en caminos contrarios a las normas impuestas. De ahí que la literatura de los 50 y 60 quedase reducida a grupos universitarios muy minoritarios que tarde o temprano terminarían volviendo a su posición inicial pasiva, abandonando cualquier proclama revolucionaria, como le sucede a Teresa, la protagonista de la obra de Marsé.

[...] por lo que respecta al nivel político, hemos planteado la sustitución del fascismo integral por una “autoritaria dictadura de derechas” de nuevo esa resbaladiza terminología, tan conflictiva, incluso, para los propios historiadores y sociólogos del franquismo que a nada conduce sino se expone un detallado balance de las fuerzas ideológicas (la aparición de una pujante clase media, el éxodo a la ciudad, como consecuencia de la descapitalización del campo y la apuesta total por la industria, con la proletarización de grandes masas urbanas y el inicio de cierta conflictividad, esto es, algunos de los grandes temas de la novela social) que comienzan a entrar en juego [...] <sup>705</sup>

Este proceso, iniciado en los años 50, llega a su máximo esplendor en la década de los 60. El crecimiento industrial fue desigual y controlado por el Estado a través de los Planes de Desarrollo Económico y Social, lo que trajo consigo la concentración económica en ciertas áreas y la monopolización industrial, reducida a unas pocas familias, <sup>706</sup> con el consiguiente abuso de poder y la especulación de terrenos urbanos. La concentración industrial en ciertas áreas trae consigo la formación de una nueva periferia conformada por emigrantes del campo que luchan por sobrevivir en las grandes ciudades. Los emigrantes rurales, como se observa a través del protagonista de la novela de Marsé, se instalan en chabolas, potenciando una imagen degradada y problemática para el Régimen, pues pretendía situar el país a la altura de Europa. Durante los años 60 se produce la transición de una economía y sociedad agraria hacia una realidad urbana que derivará durante la Transición en la ciudad posmoderna:

Ha hecho falta el desarrollismo económico de los años sesenta, la consolidación de la ciudad como el centro determinante de la vida española, arrebatando pautas de conducta, de comportamiento, de moralidad y de creencia, a la España agraria, determinante antes de la guerra civil, empantanada en el caciquismo y en la represión, deshabitada de jóvenes que huían a las ciudades industriales de España o Europa. <sup>707</sup>

Con el afán de corregir esta imagen, el gobierno pone en marcha, en 1954, un proyecto de urgencia para frenar el crecimiento descontrolado de estos barrios a través de la concesión de subvenciones y ayudas para construir viviendas y realojar a los

---

<sup>705</sup> Álamo: 40-41.

<sup>706</sup> Esto trajo consigo que durante los 60 se asentase una nueva élite social muy vinculada a las finanzas y a los bancos, por lo que no solo controlaban las empresas, sino también los créditos y las subvenciones que se podían otorgar y que les permitían un mayor crecimiento económico e industrial.

<sup>707</sup> Vázquez Montalbán: 95.



campesinos. La realidad fue que se trataba de créditos ventajosos mediante los que se enriquecían las élites. A partir de aquí, se generará un plan de reorganización urbana que terminará con la creación del Ministerio de la Vivienda en 1.959 que solventará el problema de la creación de viviendas. Sin embargo, se genera una nueva dificultad: el acceso al centro urbano. Por lo tanto, la periferia quedará conformada como un reducto aislado y carente de infraestructuras como la luz, el agua o la pavimentación, imagen que se puede observar en el siguiente fragmento de *Últimas tardes con Teresa*:

Acaba de salir de su casa, que forma parte de un enjambre de barracas situadas bajo la última revuelta, en una plataforma colgada sobre la ciudad: desde la carretera, al acercarse, la sensación de caminar hacia el abismo dura lo que tarda la mirada en descubrir las casitas de ladrillo. Sus techos de uralita empastados de alquitrán están sembrados de piedras. Pintadas con tiernos colores, su altura sobrepasa apenas la cabeza de un hombre y están dispuestas en hilera que apuntan hacia el mar, formando callecitas de tierra limpia, barrida y regada. Algunas tienen pequeños patios donde crece una parra.<sup>708</sup>

Las nuevas viviendas periféricas, junto con los polígonos obreros de construcción privada, suponen la antesala de los barrios obreros desarrollados durante la década de los 60. Este urbanismo de base obrera y marginal marca el nuevo límite en el espacio urbano y fomentará un nuevo modelo de ciudad, pues a partir de esta década, este será el nuevo espacio destinado a albergar la mano de obra que llegaba del campo y sobre la que se sustenta el modelo económico franquista. A pesar de todo, el chabolismo no llega a desaparecer y esta zona se va a convertir en la cara negativa de la ciudad, pues sus condiciones de vida rompen con la imagen que el Régimen publicitaba. La tendencia fue a ocultarla, a silenciarla y a mantenerla aislada del espacio urbano, como así lo refleja Marsé a través de los personajes pertenecientes a la élite catalana.

No existía agua corriente, ni sistema de alcantarillado, ni pavimentación, por lo que sus habitantes debían recorrer enormes distancias si querían ir a buscar agua a las fuentes públicas. Tampoco había red de transporte público, pues las calles no eran transitables por automóviles. Precisamente, esta lejanía de la metrópolis hacía que se registrasen aquí los índices de analfabetismo más altos. Casi nunca solían ir a la ciudad y si lo hacían eran tratados despectivamente. Estas circunstancias fomentaron la

---

<sup>708</sup> Marsé: 41-42.

solidaridad vecinal, pese a que en algunas ocasiones existían conflictos entre las familias. Durante la década de los 70 y, fundamentalmente, de los 80 se potenció la creación de asociaciones vecinales que solventaron problemas como la red de alcantarillado o la pavimentación, a la vez que permitieron la entrada de las formas de vida del centro y del consumismo, haciendo que la periferia formase parte de la ciudad.

## **21.2. REPRESENTACIÓN DE LA SOCIEDAD BARCELONESA DE LOS AÑOS 50 A TRAVÉS DE LOS SÍMBOLOS DE CLASE**

La trama de *Últimas tardes con Teresa* está ligada directamente a la realidad de Barcelona en la época del desarrollismo y de los años previos. Toman especial relevancia las transformaciones urbanas que comienza a sufrir el espacio urbano como consecuencia del turismo y de la emigración rural, así como los movimientos de protesta universitarios. La marcada diferencia de clase aparece representada simbólicamente por los espacios urbanos a los que pertenecen los protagonistas y, por extensión, el resto de personajes que representan determinados grupos sociales. Las pulsiones entre estos aparecen reflejadas a través de los gestos, objetos y un determinado nivel léxico que, junto con los símbolos de clase, reflejan una férrea e impenetrable diferencia entre los poderosos (asimilados al centro) y los excluidos (periferia).<sup>709</sup> En este caso, se va a focalizar sobre todo, como se observará a lo largo del análisis, en la diferencia *xarnego/catalán*, como un reflejo de la transformación social llevada a cabo a través de la emigración hacia las zonas industrializadas.

A través de Manolo y Teresa, los protagonistas, aparece representada una sociedad marcada por la existencia de fronteras sociales infranqueables, poniéndose de manifiesto la falta de una verdadera ideología crítica que lucha por el cambio y la igualdad social mediante la configuración de dos enclaves urbanos: El Carmelo, como representante de la periferia obrera, y San Gervasio y Blanes, como reflejo de los barrios altos y de la alta burguesía catalana. Ni en un sector ni en el otro se lucha críticamente contra el régimen franquista. Manolo es totalmente pasivo, solo lucha para sobrevivir y su única ambición es ascender socialmente. Teresa, por el contrario, pretende descender socialmente jugando a ser revolucionaria, pero sin abandonar nunca su acomodada posición en la alta burguesía.

---

<sup>709</sup> Cf. Plaza, Nuria; “Consideraciones sobre el análisis de cuatro novelas contemporáneas. Propuesta práctica interdisciplinaria”, *ASELE. Actas VII* (1996), pp.555-561.

Los iconos sociales asociados a una clase determinada hacen que, en el momento en el que un personaje busca cruzar el límite establecido, caiga en el ridículo y se sienta, literalmente, fuera de lugar. Así, la ropa de Manolo no suele adaptarse nunca a los eventos organizados por Teresa y sus amigos, por lo que automáticamente ya es identificado como un *xarnego*. Maruja, la criada de Teresa, viste ropa que le regala su joven señora lo que hace que aparezca representada como un ser ridículo que llega incluso a caerse al no saber caminar con las sandalias, una caída metafórica que simboliza su correspondencia con una clase social más baja y que la lleva a la muerte:

Los dos [Luis y Teresa] vieron perfectamente la caída de la muchacha, una caída en verdad tonta -se le atravesó una de las sandalias y tropezó- y que de haberse producido en otro sitio menos peligroso, sobre las tablas del embarcadero, por ejemplo, habría provocado su risa. Bajaba corriendo, casi con desesperación -sin duda temía haberles hecho esperar demasiado-, y les saludaba con la mano en alto, en un gesto muy cursi (“¡Yuju, yuju!”, decía), cuando, de pronto, sus piernas y sus pies desnudos (las levísimas sandalias fue lo primero en salir disparado) se agitaron un momento en el aire, frenéticamente, como si pataleara, antes de oírse claramente el golpe de su cabeza en el último peldaño.<sup>710</sup>

Así mismo, resulta interesante destacar esta fuerte distinción social a través del nivel léxico. El *xarnego* utiliza un registro vulgar e incluso llega a confundir “linotipia”<sup>711</sup> con “lipotimia”<sup>712</sup> o “peces” con “pecés”, una clara referencia al Partido Comunista, al hacerse pasar por un obrero revolucionario para poder entrar dentro del círculo de amistades de Teresa. Esta confusión, no solo deja patente su pertenencia a un estrato social más bajo, sino también la falta de conciencia política de la clase trabajadora. Por contraposición al nivel léxico de Manolo, Teresa utiliza un nivel culto y académico, reflejado a través de su ideología política revolucionaria basada únicamente en el estudio de los teóricos y en la adquisición de un léxico abundante en tecnicismos político-filosóficos.

Junto a los marcadores léxicos se sitúan los sociales como el coche Floride, el maletín o el traje como símbolos burgueses, frente a la moto, los vaqueros o las

---

<sup>710</sup> Marsé: 160.

<sup>711</sup> Linotipia: máquina de componer, provista de matrices, de la cual sale la línea formando una sola pieza. Definición tomada del DRAE (<https://dle.rae.es/?id=NNb5AWv>)

<sup>712</sup> Lipotimia: pérdida súbita y pasajera del sentido y del movimiento. Definición tomada del DRAE (<https://dle.rae.es/?id=NOxbc5f>)

camisetas que pertenecen a la clase obrera. El léxico urbano también es fuertemente denotativo a este respecto. De esta forma, los espacios del centro aparecen configurados como parques, jardines, el casco antiguo y los edificios emblemáticos cargados de luz, sol e iluminación, frente al espacio suburbano o periférico caracterizado por el ladrillo, el barro,<sup>713</sup> la suciedad y la oscuridad. Junto a estos dos espacios, aparece un tercero en relación con la alta burguesía (Plaza: 559ss). Este nuevo lugar simbólico está caracterizado también mediante la luz, pero destacan la playa, las palmeras, la masía, el castillo,... configuradores de la futura ciudad de vacaciones<sup>714</sup> desarrollada en la narrativa, fundamentalmente, de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. La luz, el silencio, la tranquilidad y el confort de la alta burguesía trasladados a la playa hacen que el mar sea un espacio que solo será disfrutado por los habitantes del centro y los burgueses, configurando una característica reflejada en las ciudades de vacaciones: la división del espacio vacacional conforme al poder adquisitivo de los turistas.

### **21.3. CENTRO/PERIFERIA. LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO URBANO BARCELONÉS A TRAVÉS DE LA LUCHA DE CLASES**

En *Últimas tardes con Teresa*, Marsé refleja la reformulación de la lucha de clases tras la Guerra Civil en cuanto a la reorganización obrera se refiere y al peso que ocupa la burguesía industrial durante los años 50 con la reactivación económica. Si en la trilogía barojiana se observaba la organización y la acción de los trabajadores, ahora su activismo es totalmente pasivo y la conciencia revolucionaria únicamente reside en los universitarios procedentes de la alta burguesía, lo que lleva a la continuidad de la misma situación dentro de la organización social, como así se observa al final de la novela.

---

<sup>713</sup> Domínguez Castro interpreta el barro y el fango, tan característicos de El Carmelo, como una metáfora que simboliza la opresión del Régimen y la degradación de una sociedad que permanece estancada esperando recibir órdenes que acatará sin pensar (Domínguez Castro: 71ss).

<sup>714</sup> Esta hipótesis se plantea a partir del ensayo de Manuel Vázquez Montalbán en el que afirma que España se abre al exterior porque el Régimen necesita inyecciones de capital para llevar a cabo el programa de desarrollo industrial que plantea en esta época. De ahí que durante los años 50 comience a fomentar el turismo, ya que necesita no solo inversión, sino infraestructuras que generen empleo para evitar la oleada masiva de emigrantes hacia Europa y para reducir el paro que generaba la mano de obra procedente del campo. Marsé refleja ese cambio de política económica que deriva progresivamente hacia la utopía vacacional, una deriva que se observa durante la juventud de Rubén Bertomeu, protagonista de *Crematorio* y muy similar a la imagen planteada en *Últimas tardes con Teresa*.

Para representar esta nueva organización social, Marsé utiliza tres espacios simbólicos: El Carmelo, constituido como un universo aparte inundado de emigrantes, San Gervasio y Blanes, la residencia de la burguesía que contrasta radicalmente con el anterior, y el centro, el lugar en el que convergen todas las clases sociales, pero dominado también por la burguesía. Para la descripción de los espacios utiliza imágenes arquetípicas como los descampados y la torre en la que vive el Cardenal, indicadores de la decadencia de un espacio abandonado desde el cual observa la ciudad dominante con el deseo de formar parte de ella, como se percibe en el siguiente fragmento:

Desde la cumbre del Monte Carmelo y al amanecer hay a veces ocasión de ver surgir una ciudad desconocida bajo la niebla, distante, casi como soñada: jirones de neblina y tardas sombras nocturnas flotan todavía sobre ella como el asqueroso polvo que nubla nuestra vista al despertar de los sueños, y sólo más tarde, solemnemente, como si en el cielo se descorriera una gran cortina, empieza a crecer en alguna parte una luz cruda que de pronto cae esquinada, rebota en el Mediterráneo y viene directamente a la falda de la colina para estrellarse en los cristales de las ventanas y centellear en las latas de las chabolas. La brisa del mar no puede llegar hasta aquí y mucho antes ya muere, ahogada y dispersa por el sucio vaho que se eleva sobre los barrios abigarrados del sector marítimo y del casco antiguo, entre el humo de las chimeneas de las fábricas.<sup>715</sup>

Por el contrario, los barrios altos y, sobre todo, la torre de la familia Serrat simbolizan la fortaleza y la imposibilidad de acceso para Manolo. El Pijoaparte, con mucho esfuerzo en su escalada, logra entrar en ellas, pero nunca poseerlas. A este respecto cabe señalar que, tal y como afirman Díaz de Castro y Quintana Peñuela, las casas de Teresa suelen mostrarse vacías ante Manolo, “esa ausencia es, justamente, la materialización en la novela de la abstracción del poder, o, dicho de otro modo, de que solo a nivel abstracto es como puede ser reconocido, aprehendido y explicado el dominio de clase” (Díaz de Castro: 50).

El centro aparece caracterizado fundamentalmente por parques y jardines. La frontera con la periferia la marca el Parque Güell, un espacio en el que predominan la luz, el silencio y el mar. Destacan los edificios antiguos que simbolizan el pasado y la historia. Al encontrarnos en un periodo de transformación urbana, el casco antiguo

---

<sup>715</sup> Marsé: 79.

adquiere un valor mítico y funciona como el refugio ante un futuro indeterminado y donde la Historia pierde su valor. Este periodo de transformación y asimilación se observa en el piso de los Bori, el matrimonio amigo de Teresa, situado precisamente allí:

Los Bori vivían en el barrio gótico, muy cerca de la Catedral (las agujas, emergiendo iluminadas en medio de la noche, se asomaban a la ventana como un decorado fantástico), en un ático confortable y lujoso, pero en cierto modo caótico; de un lado, cerámicas y pintura informalista, literatura *engagée*, reproducciones de Picasso (un gran *Guernica* presidía la cena) y grabados de la joven escuela realista española; de otro, una sorprendente profusión de folletos y catálogos de publicaciones sobre sistemas de venta y control administrativo, libros de consulta en las butacas (un volumen aprisionando unas gafas de miope: *Márketing: 40 casos prácticos*; otro junto a las tropicales rodillas de Teresa en el diván: *Los jóvenes ejecutivos*).<sup>716</sup>

Esta circunstancia viene explicada por Díaz de Castro,<sup>717</sup> siguiendo las teorías de Baudrillard, como una marca del personaje que voluntariamente se convierte en un desclasado y que busca signos emblemáticos anteriores a la transformación industrial. Estos símbolos, a su vez, son considerados como marcadores de clase por los estratos sociales inferiores, como así los interpreta el Pijoaparte ofreciendo la visión más interesante del centro. Desde su llegada, acepta que el poder y la fuerza de control de Barcelona sobre sus habitantes emana del centro, un espacio en el que constantemente quiere introducirse. De ahí que en casa de Teresa, interprete todos los elementos que hay a su alrededor como un microcosmos del centro urbano<sup>718</sup> que controla la riqueza y el poder de la ciudad, función compartida por la fortaleza de Blanes:

De pie, inmóvil, en medio del espectáculo de aquellos grandes espacios iluminados, superficies lisas y muebles que no estorbaban ni parecían dispuestos a envejecer, captó la prolongación de un tiempo acumulado que allí flotaba como dentro de una campana de cristal, y que nada tenía que ver con el de su casa o de su barrio, acostumbrado a tocar diariamente las cosas y a

---

<sup>716</sup> Marsé: 427.

<sup>717</sup> Díaz de Castro: 54ss.

<sup>718</sup> Díaz de Castro incluso lleva más allá la metáfora del centro al situarla dentro del ámbito sexual y relacionarla con la vagina de las mujeres conquistadas por el Pijoaparte: Maruja y Teresa. “La conquista de Teresa, su acoplamiento, el abrazo nupcial que los envuelve le permitirán el acceso al centro y, por tanto, al poder y a la riqueza. Por eso “la realidad era un feto en el vientre de la doncella”. La ausencia de un verdadero centro, concreto y localizable, es reemplazada por una imagen vaginal femenina, del mismo” (Díaz de Castro: 55)

dejarlas degradadas y viejas de repente, sino más bien con un pasado vivido no sabía cuándo ni dónde, como si ya en el vientre de su madre, en el palacio de los Salvatierra de Ronda, hubiera recorrido cientos de veces estos mismos salones y dependencias.<sup>719</sup>

Por contraposición con el centro, como se puede observar en el fragmento citado, la periferia es representada negativamente. Aparece definida como una zona de exclusión social y de degradación que parece no formar parte de la ciudad, a la vez que carece de todas las comodidades y el confort del centro. Es un espacio que surge como acomodamiento provisional de los emigrantes del campo que llegan a la ciudad. Por contraposición con los materiales nobles que forman la arquitectura del centro, la periferia se constituye a base de ladrillo, un material que se convertirá en un símbolo obrero. Su imagen refleja, al igual que en la trilogía barojiana, la degradación de las clases populares.

A través de la contraposición centro/periferia percibido mediante las perspectivas adoptadas por Manolo y Teresa, se observa que la constitución de la imagen urbana percibida por el lector se genera mediante polarizaciones, es decir, partiendo de una imagen positiva, la negación de la misma nace en uno de sus polos, constituyendo el carácter de la otra y viceversa. Se trata de presentar una división urbana marcada por el poder, el prestigio, la riqueza y el confort propios del centro urbano y la exclusión, la pobreza y la decadencia propias de las zonas periféricas.

A este respecto, resulta interesante la presentación, mencionada anteriormente, de ciertos espacios (playa, bosque, fiestas populares,...) caracterizados como utopías que evocan un lugar apacible y metafórico que se presenta como lejano a través del sueño del protagonista, marcado por la miseria y la imposibilidad de ascenso social. Mediante la construcción de un espacio mítico y paralelo, el protagonista experimenta una disolución de las clases y las barreras sociales, situándose más cerca de su propósito:

La colección particular de satinados cromos se abrió en su mano como un rutilante abanico: él y ella perdidos en la dorada isla tropical, solos, hermosos, libres, venturosos supervivientes de una espantosa guerra nuclear (en la que desde luego y justamente hemos muerto todos, lector, esto no podía durar), construyen una cabaña como un nido, corren por la infinita playa, comen

---

<sup>719</sup> Marsé: 139.

cocos, pescan perlas y coral, contemplan atardeceres de fuego y de esmeralda, duermen juntos en lechos de flores y se acarician y aprenden a hacer el amor sin metafísicas angustias posesivas mientras la porquería de la vida prosigue en otra parte, lejos, más allá de esta desvaída soltura de miembros bronceados (Teresa seguía avanzando perezosamente sobre la arena, hacia él) que ahora se arrastra con un ligero retraso respecto a la visión, con una languidez abdominal que se queda atrás: la sugestión de no avanzar en medio de un aire caliginoso, una dolorosa promesa que arranca de sus hombros y se enrosca en sus caderas y se prolonga cimbreada a lo largo de sus piernas para fluir, liberada, derramándose como la luz, por sus pies, hasta el último latido de cada pisada.<sup>720</sup>

En relación con la construcción del espacio paralelo, se encuentra la configuración de la ciudad de vacaciones, desarrollada fundamentalmente durante los primeros años de la Transición y en las primeras décadas del siglo XXI. En este caso, el espacio vacacional queda constituido como un lugar de ocio para turistas con cierto nivel económico, por lo que la observación de Barcelona como una ciudad de vacaciones desde la perspectiva de Manolo supone un rasgo más a incluir dentro del estrato social al que tanto ansía llegar. Así, el espíritu libre y desenfadado que se observa en la ciudad de vacaciones junto con la aparente ruptura del orden social clasista suponen una antesala para la imagen que se va a desarrollar en décadas posteriores, como se observa en las novelas de Chirbes y, más pormenorizadamente, de Cantavella. En el caso de Chirbes, la imagen que presenta de Misent como el paraíso turístico y el proceso mediante el cual fue construida coinciden temporalmente con la década en la que Marsé también observó esta transformación en Barcelona:

[...] una especie de invasión de termitas coloradas que salen de hoteles y residencias con los hombros despellejados y el corazón tropical, y llenan las salas de fiestas, los bailes y las terrazas. Pese a la velocidad, distingue a los indígenas, les reconoce por su mirada: oscuramente agraviados, pero dignos, cruzan la calzada con las manos en los bolsillos, mirándole por encima del hombro con arrogancia mientras la motocicleta se les echa encima [...] Pero lo que más abunda son turistas: éstos son los ricos que se ven, piensa él, los que a veces incluso pueden tocarse, aquellos acerca de los cuales podemos decir, cuando menos, que existen [...] <sup>721</sup>

---

<sup>720</sup> Marsé: 296.

<sup>721</sup> Marsé: 147.



Por tanto, la imagen que ofrece Marsé choca de lleno con la observada en la periferia, por lo que esto me hace pensar que la ciudad de vacaciones aquí funciona como un elemento positivo sobre el que va a polarizar la cara negativa. Si en el centro hay confort y belleza, la ciudad de vacaciones es la representación suprema de ese ideal al que cualquier habitante de El Carmelo querría llegar. Por tanto, la ciudad de vacaciones, junto con el bosque o la playa que a mi entender forman parte del imaginario vacacional, supone un ideal utópico porque Manolo lo considera como un paraíso inalcanzable, mientras que el centro urbano y la vida cotidiana de la burguesía se consideran una realidad palpable y alcanzable porque el Pijoaparte puede acceder y tomar parte de ella a través de su unión con Teresa, cuestión que se volverá un imposible con el regreso de las clases y su encarcelamiento.

A este respecto, cabe señalar que la relación entre ambos tuvo lugar durante el verano,<sup>722</sup> momento en el que todos quedan liberados de sus tareas cotidianas y esa libertad permite transigir ciertas normas sociales. Por este motivo, Manolo puede circular por el centro urbano con total libertad como si lo hiciese en un espacio casi mítico e ideal. Sin embargo, en el momento en el que rompe con Teresa, este espacio se vuelve inhóspito porque sin la compañía y el beneplácito de ella no tiene cabida en él. El lugar natural de Manolo es la periferia, un espacio excluido de la ciudad y reservado para los emigrantes. Por el contrario, Teresa pertenece al centro y establece una relación íntima y armónica con él. Pertenece a este lugar por nacimiento y sus valores sociales, bienes y riquezas permanecen sin ningún tipo de cambio a lo largo del tiempo. Por el contrario, el narrador deja muy claro que la periferia, representada a través de El Carmelo, es una construcción temporal que únicamente responde al mercado y a la ley de oferta y demanda. Por este motivo, Manolo no puede irrumpir<sup>723</sup> tan fácilmente en el centro.

Esta situación urbana observada a lo largo de la novela es un reflejo del contexto social español en los años 50. En esta década comienza un periodo de

---

<sup>722</sup> Cabe destacar que en *Entre visillos*, la llegada de Pablo Klein y los continuos cambios en la vida de sus habitantes, como la estancia de Marisol, tienen lugar durante el verano, haciendo que todo vuelva a la normalidad con el comienzo de las clases y la llegada del otoño.

<sup>723</sup> La necesidad constante de Manolo de irrumpir y tomar el centro, un espacio que considera suyo desde su infancia, hace que inconscientemente busque conquistar a una burguesa para acceder a este estatus social. Primero lo intenta con Maruja, a quien falsamente considera hija de la señora Serrat y posteriormente con Teresa. Así mismo, busca en casa de los Serrat objetos que su imaginario ha asociado con la burguesía desde su infancia en casa del marqués de Salvatierra, de quien se considera hijo ilegítimo, circunstancia que le hace ansiar más esta conquista. Estos objetos aparecen representados por el olor a cera y los sofás, en los que busca, a escondidas, acomodarse en Blanes.

modernización de las estructuras capitalistas e industriales que se refleja en la concentración económica e industrial en territorios muy concretos como Barcelona o Bilbao. Este hecho trae consigo la readaptación del espacio urbano para acoger las nuevas demandas, produciendo un crecimiento desmesurado del mismo. Fomentado por el Régimen, el suelo urbano comienza a ser territorio de la especulación, como se observa en *Crematorio* de Rafael Chirbes. Se busca que España ocupe una situación similar a la de otros países capitalistas, por lo que el proceso se acelera dando lugar a un espacio urbano fragmentario y fuertemente segregado socialmente, rompiendo el modelo de unidad urbana anterior y alejando aún más si cabe las periferias. En *Últimas tardes con Teresa*, incluso se llega a comparar El Carmelo con el Congo.

Como se ha observado en la novela, la periferia carece de todo equipamiento y confort y sus habitantes, fundamentalmente obreros recién llegados (*xarnegos*), están obligados a sobrevivir en un espacio totalmente degradado. A este respecto, cabe destacar la neutralidad de la clase trabajadora manifestada en el texto y que era muy reivindicativa en la novela de preguerra, como se refleja tanto en la trilogía barojiana como en *La Venus mecánica* de José Díaz Fernández. Este hecho se explica por la nueva organización urbana, perfectamente trazada por Marsé, a través de la cual se tiende a aislar a los ciudadanos en espacios fragmentarios que funcionan como puntos de encuentro en los que se realizan eventos, como las constantes fiestas populares, para dar la sensación de unidad. Estos ficticios puntos de encuentro, junto con los cines<sup>724</sup> y diversas actividades de ocio, son un mecanismo utilizado por el Régimen para evitar las revoluciones sociales y “anestesiarse” a la clase obrera ofreciéndole lujos que anteriormente eran propios de la burguesía,<sup>725</sup> como se observa desde el comienzo de la novela y se repite en numerosas ocasiones, lo que nos permite pensar que el ocio, concretamente las fiestas populares, se relaciona directamente con el significado simbólico que posee el verano entendido como un momento de relajación en las costumbres y de mayor libertad:

---

<sup>724</sup> “A veces, el frío o la lluvia les empujaba hacia pequeños y espesos cines de barrio o apretujados bailes de domingo, olorosos y cálidos como un armario [...]” (Marsé: 111)

<sup>725</sup> En el momento en el que se desarrolla la trama de la novela, la clase obrera no solo goza de las fiestas populares o del cine, sino que está comenzando a adquirir electrodomésticos que puede pagar a plazos o incluso automóviles, muy popularizados durante la década de los 60. Posteriormente, se les ofrece la oportunidad de irrumpir en la ciudad de vacaciones, convirtiendo la clase obrera en clase media que, como recompensa a su esfuerzo y sacrificio, puede gozar de las comodidades que anteriormente le fueron negadas. Como reflejo de esta situación, aparece en 1962 en la gran pantalla *La gran familia*, una película que funciona, precisamente, como un modelo propagandístico de la nueva familia trabajadora en la España del desarrollismo.

Camina lentamente sobre un lecho de confeti y serpentinas en la noche estrellada de septiembre y a lo largo de la desierta calle adornada con un techo de guirnaldas, papeles de colores y farolillos rotos: última noche de Fiesta Mayor (el confeti del adiós, el vals de las velas) en un barrio popular y suburbano, las cuatro de la madrugada, todo ha terminado. [...] En la calle queda la desolación que sucede a las verbenas celebradas en garajes o en terrados: otro quehacer, otros tráfigos cotidianos y puntuales, el miserable trato de las manos con el hierro y la madera y el ladrillo reaparece y acecha en portales y ventanas, agazapado en espera del amanecer.<sup>726</sup>

A este respecto, se puede concluir que la imagen del centro se caracteriza por conformar un espacio de ensueño que oculta bajo los periodos vacacionales y festivos la cruda realidad social del desarrollismo, generando una falsa visión que lleva a la confusión y a la pérdida de identidad de los ciudadanos, caso de Manolo. El centro se constituye como una fortaleza unitaria contrapuesta a las alejadas y fragmentadas periferias. Este alejamiento se explica para evitar que la unidad lleve a la revolución, a la vez que se fomenta el falso encuentro en fiestas, bares, entornos vacacionales,... El ciudadano se siente perdido y abrumado ante tal cantidad de señales, tal y como se observa en el siguiente fragmento del episodio en el que Manolo busca a Teresa tras su abandono y el centro se vuelve hostil ante un personaje que no debe transitarlo:

Además, qué locura los relojes, cómo pasan las horas, los días, qué soledad amenazante en esta ciudad que volvía a llenarse rápidamente de catalanes activos y raudos como automóviles mientras se vaciaba día a día de bellos, risueños y floridos turistas. No, imposible esperar, y atiende a la advertencia (“¡Eh, usted, ¿no mira por dónde anda?!”) del urbano o acabarás bajo las ruedas de un coche, espabila, Manolo, espabila...<sup>727</sup>

La importancia del espacio urbano viene dada por el simbolismo espacial que se convierte en explícito para el lector al interpretarlo, sin necesidad de que el narrador lo describa minuciosamente. La oposición radical entre los grupos sociales de los protagonistas lleva al equívoco y a la falsedad, unida a la simulación, dos recursos sobre los que se estructura no solo la trama de la novela, sino también el contenido social, representado a través de las relaciones entre Manolo y Teresa. Marsé representa una relación no conflictiva entre obreros y burgueses, como se puede observar en la

---

<sup>726</sup> Marsé: 17.

<sup>727</sup> Marsé: 450-451.

narrativa de preguerra. El narrador crea un silencio en torno a la clase obrera y a su lucha como alternativa a la dictadura. El aparente cambio pasa únicamente por los jóvenes burgueses universitarios que juegan a hacer la revolución, cuestión ya planteada por Carmen Laforet en relación con los amigos universitarios de Andrea.

Sin embargo, esta ironía que observaremos a la hora de caracterizar a los personajes no se percibe en la percepción del espacio urbano, puesto que el narrador busca representarlo lo más exacto y parecido a la realidad, a la vez que limita y conforma las zonas por las que cada personaje puede o debe moverse según el estrato social al que pertenezca. La relación entre el espacio urbano y los personajes es directa y fundamental para el desarrollo de la trama, pues esta gira no tanto alrededor del triángulo amoroso Manolo-Teresa-Maruja, sino en cuanto a las relaciones que estos personajes establecen con el espacio urbano al entrecruzar y relacionar espacios que *a priori* están prohibidos para ellos.

#### **21.4. LA RELACIÓN DE LOS PERSONAJES CON EL ESPACIO URBANO**

Los personajes y, fundamentalmente, los protagonistas se caracterizan por los barrios en los que viven, dos ambientes opuestos que se entrecruzan constantemente. Así, tal y como se observa en el apartado anterior, la periferia es representada a través de El Carmelo y presentada como un espacio mítico que se convierte en uno de los protagonistas clave de la novela por su influencia constante y determinante sobre Manolo y, progresivamente, sobre Maruja y Teresa. Resulta interesante destacar que constantemente se alude a la posibilidad de observar la ciudad desde lo alto del barrio, lo que permite a quien observa conocer una realidad opuesta, casi soñada e imposible de encontrar en su entorno conocido. La imagen de El Carmelo supone, a través de sus descripciones más explícitas que las del centro, la afirmación de la realidad española:

El descubrimiento del Carmelo significó para la criada una esperanzadora afirmación de principios. La misma materia degradada y resignada de la cual estaba hecho su amor parecía haber conformado aquel barrio casi olvidado, aislándolo, confinándolo fuera de la ciudad, reduciendo todos sus sueños a uno solo: sobrevivir.<sup>728</sup>

---

<sup>728</sup> Marsé: 111

Por el contrario, para Teresa, la periferia no es sinónimo de supervivencia, sino de libertad. Sus visitas, junto con su romance con el Pijoaparte, suponen una ruptura a su monótona y anquilosada<sup>729</sup> vida dentro de los estrictos valores del Régimen. Sin embargo, al final de la novela, poco o nada queda de su ilusión inicial por los espacios suburbanos. Otra de las perspectivas con las que como lectores nos acercamos a este ámbito es la de la señora Serrat, la madre de Teresa. Presenta el barrio como un reducto de delincuentes, prostitutas y pobres de los que alguien de su posición social debe mantenerse alejado.<sup>730</sup> En definitiva, El Carmelo es un espacio ajeno a la ciudad, a pesar de formar parte de ella. La perspectiva adoptada por la madre de Teresa entronca directamente con las observadas en *Nada* de Carmen Laforet y *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité por Angustias y Mercedes, con respecto al barrio Chino:

Para la señora Serrat, el Monte Carmelo era algo así como el Congo, un país remoto e infrahumano, con sus leyes propias, distintas. Otro mundo. [...] Eran hijos de refugiados de la guerra, golfos armados con tiradores de goma y hondas de cuero, y rompían faroles y se colgaban detrás de los tranvías. Pensando en ello, ahora le dijo a su hija:  
- Tú ya no te acordarás, pero cuando eras niña, un salvaje del Carmelo estuvo a punto de matarte...<sup>731</sup>

Junto con estas perspectivas mencionadas, resultan de interés las ofrecidas por Manolo, Teresa y el narrador que presentan una visión de Barcelona totalmente opuesta. A través de los mismos se puede observar cómo actúa la ciudad sobre ellos y la visión crítica que se ofrece a través de la ironía y de la sátira como reflejo de sus comportamientos. Salvo Manolo y Teresa, el resto de personajes únicamente representan el grupo social al que pertenecen y su función consiste en que, como lectores, podamos establecer diferencias entre ambos: la clase obrera y la burguesa. Sin

---

<sup>729</sup> Estos valores vienen representados metafóricamente a través de la virginidad de la joven que constantemente pretende “desembarazarse” de ella como un acto de rebeldía contra los férreos valores tradicionales a los que se ven sometidas las jóvenes de la burguesía, un sometimiento similar al de Andrea, Tali o Julia, protagonistas de las novelas de Carmen Laforet y Carmen Martín Gaité. “Era una verdad tan clara y simple que Teresa sintió una indecible tristeza al descubrirla: Maruja nunca había ido a remolque de sus ideas de vanguardia, sino que había ido siempre por delante, a la chita callando y por su cuenta, sin necesidad de esgrimir teorías de ninguna clase, y resultaba evidente que le llevaba ya un buen trecho, por lo menos en cuanto a experiencias amorosas; quién sabe si no se había ya desembarazado de la maldita virginidad, pensó aquel día” (Marsé: 185)

<sup>730</sup> “Estos barrios... Ya te lo dije una vez. Son calles oscuras, las chicas decentes no pueden salir solas de noche. A mi cuñada también le pasó, una noche volvió a casa llorando... ¿Te ha hecho algo?” “No, no... ¿Es un chico del barrio? Parece que le conoces.” “Le hubiese matado, mira. No era malo...[...]” (Marsé: 392)

<sup>731</sup> Marsé: 206-207.

embargo, los protagonistas están desclasados. Manolo pertenece a la clase obrera, pero se aleja de su forma de comportarse y del trabajo, lo que le lleva a sobrevivir robando. Por su parte, Teresa pertenece a la alta burguesía que, junto con un grupo de universitarios, juega a desclasarse y a intentar introducirse dentro del universo obrero de la periferia. Solo al final de la novela, descubrimos que las intenciones de Teresa y de sus amigos son un pasatiempo para buscar una vía de escape a su monótona vida.

A este respecto, cabe destacar que solo los burgueses pueden ocupar todos los espacios urbanos, los suyos propios (centro) y el de los trabajadores (periferia) en sus ratos de ocio. Por el contrario, los trabajadores viven y disfrutan de sus ratos libres (fiestas populares) sin poder salir de sus barrios. Este continuo ir y venir de Teresa y de sus amigos por los barrios periféricos simboliza la superioridad territorial y urbana de las clases altas que dominan toda la ciudad. En el caso de Teresa, sus excursiones a las zonas suburbanas con Manolo siempre están protagonizadas por el Floride blanco, un símbolo de poder económico que domina el espacio y marca una diferencia de clase por mucho que Teresa pretenda difuminar esa barrera:

Luego, gracias al Floride y al sopor de aquellas tardes estivales, que ya llevaban por otra parte el germen de una ceniza aventada (el círculo se borraría con los primeros vientos nocturnos de septiembre), abarcaron en sucesivas tardes toda la ciudad y su extrarradio, desde bares y cafeterías de moda en el centro hasta insospechadas tabernas, chiringuitos y humildes terrazas en las afueras, con la constante presencia del automóvil (una tranquilizadora promesa de retorno) [...] <sup>732</sup>

Cabe destacar el hecho de que los encuentros entre Manolo y Teresa se producen en zonas neutrales, como la clínica, el parque del centro o los espacios utópicos, mencionados anteriormente, cuya imagen se extrapola de la propia mente de los protagonistas. Aquí se sienten a gusto porque están alejados de las barreras sociales que les imponen los otros lugares. Esto lleva a que como lectores percibamos un espacio urbano muy limitado socialmente y dominado por grupos de personajes arquetípicos. El narrador no profundiza psicológicamente sobre ellos, sino que busca mostrar la realidad social a través de sus comportamientos y de las relaciones que se establecen entre ellos:

---

<sup>732</sup> Marsé: 275-276.

[...] es evidente que se trata de una narración apasionada en la que se deja ver la desesperanza del autor respecto del cambio cualitativo de la sociedad española. Así, Teresa y Manolo, en un segundo plano el Cardenal (se trata solo de un apodo), Hortensia, la madre de Teresa o Maruja, actúan linealmente, sin otra posibilidad que la que el autor marca desde el principio de la novela, en las dos páginas primeras que son, más que un indicio, el aviso de que tras la niebla de confeti, el viento del amanecer dejará atrás la fiesta mayor y descubrirá la sórdida realidad cotidiana.<sup>733</sup>

Los protagonistas buscan transformar la realidad, pero por una vía equivocada. De hecho, el único que logra sus objetivos es el Cardenal<sup>734</sup> que con sus modos y formas de comportamiento refleja la ideología dominante sobre los habitantes de El Carmelo y hace y deshace a su antojo. Por tanto, representa la forma en la que el poder se extiende por todas las partes de la ciudad, evitando que se difundan las ideas críticas y revolucionarias, sobre todo, en los barrios obreros de la periferia.

Manolo intenta constantemente ocultar su condición social a través de su forma de vestir e incluso de su lenguaje, mediante la utilización de un léxico y una sintaxis impostados que busca imitar el registro culto propio de las altas esferas y que modifica en su código natural nada más llegar al barrio bajo. De hecho, su decadencia comienza cuando finge ser un obrero comprometido. Las satisfacciones y las vivencias positivas experimentadas vienen de su experiencia en los espacios ricos o en los lugares ideales creados a través de sus ensoñaciones junto a Teresa, que le muestra una nueva visión de la ciudad que combina con sus experiencias periféricas.

Durante su romance cambia incluso la perspectiva de observación, abandonando las motos robadas por sus paseos en el Floride blanco de Teresa, al que convertirá en el símbolo del status social que desea alcanzar. Será de la mano de la propia Teresa de la que conozca la cara “buena” de Barcelona, introduciéndose en el centro. Sin embargo, debemos tener en cuenta que sus impresiones son producto de una ensoñación, de un ideal utópico que pretende alcanzar. El centro se convierte en ese lugar simbólico que desea poseer a través de ella. Su objetivo no es tanto

---

<sup>733</sup> Díaz de Castro: 37.

<sup>734</sup> El personaje del Cardenal resulta interesante en cuanto a la posición social que representa. Está arruinado y agoniza porque representa el final del control de la pequeño-burguesía, una acción sustituida ahora por la televisión, el cine y el turismo de masas, como modelos socio-económicos del desarrollismo. Marsé representa este periodo de transición hacia el consumismo y la posmodernidad a través de este personaje y de la ciudad de Barcelona en su faceta de ciudad de vacaciones. El Cardenal y la nueva Barcelona que está surgiendo simbólicamente representan el pasado y el futuro.

conquistarla o poseerla en un sentido sexual, como utilizarla como medio de acceso a su clase social.

A través de su romance, Manolo comienza a organizar su vida en torno a los valores espaciales que ha ido adquiriendo junto a ella, predominando la velocidad en sus movimientos, una característica fundamental del espacio urbano del siglo XX, ya observada en la narrativa finisecular. Cuando Teresa rompe su relación y se marcha a Blanes, Manolo se hunde definitivamente en su escalada social. A partir de este momento, la ciudad, más concretamente el centro, se le presentan como una locura y un “laberinto urbano” (Marsé: 476). La velocidad y sus paseos por los lugares idílicos frecuentados junto a Teresa son para él caos y confusión porque se encuentra en un lugar que no le pertenece y experimenta en su propia persona las consecuencias de ser un desclasado.

Por el contrario, Teresa y el resto de personajes<sup>735</sup> pertenecientes a la burguesía aparecen presentados con frialdad, como un arquetipo sin apenas sentimientos, mientras que Manolo y Maruja despiertan compasión en el lector y, como veremos a continuación, el Pijoaparte es presentado con una mayor profundidad psicológica. Teresa es una joven aburrída de su vida burguesa que se fija en el *xarnego* al sentir envidia de la criada y al comprobar que su novio burgués, universitario y progre es impotente. Durante sus primeros contactos con Manolo, focaliza su interés por el conocimiento del mundo suburbano, un universo extraño y totalmente nuevo para ella. La periferia supone conocer de primera mano el mundo obrero que lee en sus libros de socialismo, a la vez que crea una falsa imagen de la misma de acuerdo con la teoría política e ideológica por la que se siente fascinada y que la obliga a alejarse de la realidad llegando incluso a decirle a Manolo que le encanta su barrio:

(“La vida de un *pecé*, de todos modos, ha de ser estupenda e incluso divertida en tu barrio, las noches del verano, con los compañeros, las discusiones en el café...”)<sup>736</sup> merecían por confusas, una inmediata y rotunda negativa del murciano. (“¡Qué peces de colores ni qué noches de verano, si en mi barrio sólo hay aburrimiento y miseria!”)<sup>736</sup>

---

<sup>735</sup> Los personajes secundarios conforman personajes colectivos que representan estereotipos de clase, como los viejos en el bar Delicias o los jóvenes burgueses jugando a la revolución en las tabernas obreras. Nunca traspasan las barreras sociales y presentan comportamientos prototípicos que refuerzan la imagen realista de Barcelona.

<sup>736</sup> Marsé: 238.



Sin embargo, a pesar de los intentos, nunca llega a introducirse totalmente en él. Teresa sufre una confusión entre lo leído, lo observado y lo experimentado en El Carmelo junto a Manolo, estableciendo una lucha constante entre sus sentimientos y la razón obligada por unos ideales. A través de esta pugna psicológica, el narrador nos conduce a una dura crítica social de la clase universitaria de finales de los 50, como ejemplo de la contradicción social en la que viven. En definitiva y por influencia del espacio, Manolo se convierte para Teresa en el símbolo de un ideal y de una clase social a la que quiere pertenecer, una situación que ya observamos en el caso de Manolo con respecto a Teresa.

Teresa intenta constantemente integrar a Manolo en su grupo de amistades y falla al descubrir la verdadera identidad del joven y la farsa de obrero comprometido que Manolo ha ido trazando para conquistar a la muchacha. Es entonces cuando intenta conseguirle un trabajo y adaptarlo a la élite. Su padre lo rechaza y Teresa desaparece misteriosamente de la trama volviendo a ocupar su espacio vital inicial, lo mismo que hará Manolo tras salir de la cárcel. Teresa abandona la política y va a casarse con un joven de su misma condición social, mientras Manolo debe sobrevivir como al inicio de la trama. Estos acontecimientos dotan la novela de una estructura circular que comienza con una situación inicial, modificada tras la festividad de San Juan y el inicio del verano con las licencias que trae consigo, y finaliza con la misma situación inicial y el mismo orden urbano.

Además, Manolo “el Pijoaparte” plantea la cuestión de la identidad en Cataluña en los años 50 y refleja los movimientos migratorios de la España del desarrollismo. Dicho éxodo rural se llevó a cabo, fundamentalmente, en Madrid, Cataluña y País Vasco. La aparición del emigrante, en este caso del *xarnego*, provoca una crisis de identidad cultural entre los valores tradicionales y las tendencias modernizadoras. Estas complejas relaciones identitarias fueron reflejadas en la narrativa de Francisco Candel,<sup>737</sup> concretamente en *Donde la ciudad cambia su nombre* (1957), cuya trama se desarrolla en la periferia barcelonesa, en Las Casas Baratas (Zona Franca) entre Montjuïc y el puerto. Teniendo en cuenta la obra de Candel, se puede pensar que el Pijoaparte en el momento de su aparición es un personaje que refleja la realidad social

---

<sup>737</sup> Para el análisis pormenorizado de las novelas de Candel como antecedente de la construcción del personaje del *xarnego* véase Scarpetta, Raúl Óscar; “La cuestión del *xarnego* en la literatura de Juan Marsé: identidad cultural y conflicto social”, *Actas I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas* (2008), <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar> (último acceso: 22/12/2018)

de la clase trabajadora del desarrollismo y la conformación de un nuevo espacio urbano en el que influirá notablemente la emigración.

Como afirma Scarpetta, el *xarnego* se relaciona directamente con la tradición del pícaro y, más extensamente, con la del golfo decimonónico. Al igual que ellos, su centro de operaciones es la periferia urbana, es decir, el mundo del hampa:

En principio, habría que decir que se trata de personajes que carecen de un linaje o mejor, que descienden de un pasado “oscuro” y de dudosa tradición familiar como el Lazarillo o El Buscón. Así es el caso de Manolo Reyes – el “Pijoaparte” – que en el circuito de las anécdotas del origen familiar se tejen las más sorprendentes historias.<sup>738</sup>

Al igual que el pícaro, Manolo lucha por introducirse en las altas esferas y formar parte de la burguesía catalana. Todos los conflictos generados en la novela reflejan la lucha por parte de la burguesía para mantener el control y los valores tradicionales ante la aparición de un nuevo fenómeno social que afecta no solo al orden urbano catalán, sino a su propia identidad. Teresa y Manolo conforman las dos caras de una misma realidad social: la desigualdad social de la España del desarrollismo y la forma en la que el proceso urbano de Barcelona trajo consigo nuevas formas de relación social que chocaban de lleno con la moral y las costumbres tradicionales burguesas.

Devesa-Gómez, basándose en las teorías de Augé sobre la supermodernidad y los no lugares y las teorías de Certeau, afirma que los espacios urbanos de la novela se presentan como construcciones antropológicas y estáticas que únicamente adquieren significación en contacto con el Pijoaparte. Salvo él que abandona su lugar de origen con la intención de instalarse en otro espacio y formar parte de él, el resto de personajes únicamente se desplaza de forma ocasional y transitoria buscando diversión, frente a la materialidad que busca Manolo. El Carmelo es el refugio de los emigrantes y el espacio sobre el que se lleva a cabo el proceso expansionista del desarrollismo. Los barrios de Teresa se configuran en torno al proceso ilusorio que el Pijoaparte crea sobre la burguesía catalana, incluso la vivienda de la familia Serrat llega a adquirir la significación de paraíso perdido para Manolo, simbolizando a través

---

<sup>738</sup> Scarpetta: 2.

de las verjas y cercamientos que es imposible su acceso, por mucho que él constantemente las atraviere con dificultad.

Por otro lado y en relación con la condición del pícaro, cabe destacar el hecho de que Manolo es un viandante que está constantemente en movimiento por los espacios de la ciudad, configurándose como un moderno *flâneur*. Esto lleva a que se establezca una relación directa y necesaria entre el espacio urbano transitado y el protagonista. Manolo necesita la ciudad para conseguir materializar su deseo de ascenso social y la ciudad necesita ser descubierta por el Pijoaparte para ser mostrada al lector en todas sus facetas. Este proceso de proyección identitaria puede hacerse extensible al resto de personajes, por lo que se establece una unidad compacta e indisoluble, a la vez que necesaria para dotar a la trama de identidad social.<sup>739</sup>

Por otra parte, el personaje del Pijoaparte conecta, no solo con la caracterización del pícaro o del golfo barojiano que sobrevive en el suburbio, sino también supone un antecedente de personajes tan característicos del cine quinquí<sup>740</sup> de los 80 como *El Lute*, *El Vaquilla* o *El Torete*. Sin embargo, en el caso de la literatura, apenas se encuentran manifestaciones similares a las del cine, salvo la obra teatral *Los quinquis de Madriz* de José María Rodríguez Méndez. Este hecho nos lleva a relacionar el auge de la novela negra y su adscripción a los espacios periféricos como el género literario que recoge el realismo con el que se presentan las periferias en el cine.

## 21.5. CRUCE DE ESPACIOS URBANOS Y REALISMO SOCIAL

Tal y como se ha podido observar anteriormente a través del análisis de la novela, adquieren verdadera relevancia para la conformación de la trama los sentimientos, las reacciones y las formas de vivir y de pensar de cada personaje, representando así la ciudad de Barcelona durante el desarrollismo como un espacio repartido entre desclasados que sobreviven delinquiendo y en condiciones de máxima

---

<sup>739</sup> Devesa-Gómez incluso habla de la creación de una identidad paralela y supermoderna basada en los no lugares y realizada por Manolo en contraposición a la miseria real que sufre. Así explica los continuos viajes del protagonista y su gusto por la carretera y las sensaciones que experimenta.

<sup>740</sup> Podría incluirse también el cine neoquinqui, un género que se distribuye fundamentalmente en la red de la mano de productores independientes como Carlos Salado (*Criando ratas* y *Mala ruina*). Este nuevo género, inaugurado con *Criando ratas* (2016), muestra la vida actual en barrios periféricos como Vallecas, retomando la forma del cine quinquí de los 80 y presentando trabajos que gozan de gran acogida en la red y que se presentan como una crítica social que incide en las devastadoras consecuencias de la crisis del año 2008 en las periferias.

pobreza y jóvenes intelectuales que juegan a ser revolucionarios. Junto a la burguesía comienza a prefijarse la imagen de la ciudad de vacaciones en la que se convertirá el Mediterráneo y que retratará pormenorizadamente el joven Bertomeu en *Crematorio*. La innovación narrativa, en cuanto al tratamiento del espacio urbano se refiere, consiste en entrecruzar centro y periferia a través de los protagonistas desde un punto de vista social, demostrando que nunca podrán unirse y conformar un espacio de igualdad social, mensaje simbolizado a través de la imposibilidad de Teresa para mantener un encuentro sexual con Manolo. Tal y como el propio narrador refleja en la novela,

Pues en verdad que si el paso del tiempo no hubiese depositado a Manolo en este dormitorio en un estado tal de esperanzada efervescencia, convertido en un crédulo, miedoso y decoroso pretendiente, en una triste y estremecida sombra de lo que fue, ni a Teresa, por otra parte, la experiencia amorosa de este verano la hubiese convertido en una universitaria realista, consciente de la situación social y sexual de ambos, si nada de eso hubiera ocurrido, tal vez en efecto algo parecido a una escena de vodevil habría podido tener lugar en esta alcoba, y por cierto con gran contento y regocijo de los demonios.<sup>741</sup>

A pesar del cruce y del contacto del centro y de la periferia, el espacio urbano continuará dividido de la misma forma que observa Andrea en *Nada*, creando unas fronteras sociales imposibles de cruzar. La diferencia entre Andrea y Teresa es la ruptura moral que busca Teresa con el orden burgués y que le permite conducir y estar constantemente en espacios exteriores. De hecho, goza de mayor libertad que Andrea, recluida en espacios interiores, concretamente al piso en la calle de Aribau que funciona como una cárcel. Esta libertad de la que goza Teresa viene proporcionada por el aperturismo franquista en la década de los 60.<sup>742</sup>

Al final de la novela, se produce a ojos de Manolo y del lector el desenmascaramiento de la falsa sociedad que continuará con la diferencia de mundos prefijada en las páginas iniciales y cargadas de falsos sentimientos e ideales. Manolo pretende convertirse en un burgués a través de Teresa y Teresa romper falsamente con los convencionalismos burgueses a través de una falsa concepción del amor, entendido

---

<sup>741</sup> Marsé: 482-483

<sup>742</sup> Asistimos a una modificación en el planteamiento del personaje de la *flâneuse* que adquiere una mayor libertad de movimiento porque puede conducir y tiene acceso a un vehículo propio. Ahora la *flâneuse* introducirá en sus paseos los medios de transporte que le permitirán recorrer mayores distancias y a gran velocidad. La velocidad funciona como una metáfora que representa la libertad.

de una forma superficial y sin sentimientos, apoyándose en las teorías de Simone de Beauvoir y Karl Marx. Teresa utiliza a Manolo únicamente para perder su virginidad, algo que no consigue con él, pero sí con un primo suyo que pertenece a su misma clase social después del matrimonio. Teresa ha utilizado a Manolo y al no conseguir el fin que pretendía lo ha abandonado a su suerte, mientras bromea y ríe de su romance con sus compañeros y amigos intelectuales.

Esta relación, forjada mediante el ansia de ascenso social del *xarnego* y el deseo de descenso social de la joven burguesa llevan a que el narrador presente a ambos como personajes degradados que no van a cumplir sus deseos, puesto que no tienen una intención clara y consciente, sino que aparece mostrada a través de equívocos y trabas que les impiden llevar a cabo su objetivo social y, más extensamente, sexual. La ironía y el fuerte sarcasmo con el que el narrador presenta personajes y acontecimientos, no así el espacio urbano, supone el final del realismo social, a pesar de que se continuase escribiendo novelas de esta vertiente. Marsé no introduce novedades temáticas o estilísticas, sino que sigue una estructura tradicional, pero sí la ironía y la parodia reforzadas a través de las citas iniciales de cada capítulo.

En el caso, por ejemplo, de *Una chabola en Bilbao* de José María Martín Vigil, el autor presenta con un desgarrador realismo la situación de abandono y extrema pobreza en la que se ven sumidas las familias que emigran del campo a Bilbao en busca de una vida mejor en pleno desarrollismo.<sup>743</sup> La novela puede dividirse en dos partes en las que predomina el enfrentamiento del joven Ernesto contra la sociedad burguesa franquista y su falsa caridad, encarnada en los personajes de su madre doña Loreto, su profesor el padre Lanz y su compañero Ramón Echánove. En la segunda parte, el joven Ernesto ha roto por completo con su familia y con sus compañeros de colegio y regresa a España convertido en médico cuyo destino es Bilbao. Allí irrumpe de lleno en un poblado chabolista, Aretamendi, presentado de igual forma que El Monte Carmelo y comparándolo también con África por su aislamiento. Por Aretamendi, se mueven personajes muy característicos del suburbio y presentados por Baroja en la trilogía *La lucha por la vida* (jóvenes abocadas a la prostitución,

---

<sup>743</sup> “-¿No ve? ¡Equilibrada para ustedes, claro! Mas para ellos es un atropello, una humillación, un... Ellos salieron del pueblo para triunfar en la ciudad. El pueblo no los readmitiría sin escarnio, sin befa, sin desquite. La ciudad les ha inculcado su veneno. Ya no valen para volver al pueblo. Vendieron sus cuatro miserables tierras para venir. Es decir: quemaron sus naves. ¿Se da usted cuenta? ¡Qué sencillo! ¡El Ayuntamiento les paga el billete de vuelta! ¡Se espanta uno de tanta generosidad!” (Martín Vigil: 203)

prostitutas retiradas, golfos, los alcohólicos y la sucia taberna, un crimen pasional...), como se observa en el siguiente fragmento:

Siguieron camino arriba hasta entrar en el monte. Una revuelta cerrada les quitó de la vista a Bilbao. No tuvieron que andar mucho más para alcanzar la cantera abandonada, donde, en una especie de boca de galería, tenían ellos su cuartel general. La navaja de Rufo, las cerillas de Bailaor y los ágiles dedos de todos abrieron pronto paso a la sabrosa cuchipanda. Mientras hubo algo que masticar, el silencio fue respetado con religioso escrúpulo, atento cada uno a su personal y regocijada degustación. La charla se desató después, cuando Rufo sacó los pitillos, cuando se recostó cada cual a su comodidad, cuidando de soltar el cinto para mayor holgura de la grata digestión.<sup>744</sup>

Sin embargo, Martín Vigil focaliza sobre el abandono que sufren las gentes por parte de las instituciones y, fundamentalmente, de la iglesia. La novela fue publicada durante la década de los 60, precisamente en el momento en el que el Vaticano se oponía a la existencia de los sacerdotes obreros y a su implicación social en barrios periféricos. De ahí, los continuos choques entre Ernesto y Ramón, convertido ahora en sacerdote que busca evangelizar Aretamendi y termina instalándose en una chabola para ayudar a Ernesto en su trabajo. A través de Ernesto, conocemos como lectores, la otra cara de la realidad de la España del desarrollismo.

Ernesto, de ideas progresistas igual que Teresa, encuentra en Aretamendi no un paraíso utópico en el que poner en práctica sus ideales políticos, sino un espacio de pobreza, degradación y abandono, al mismo tiempo que contrapone la moral cristiana y la caridad que se practica desde el centro de Bilbao con la dejadez administrativa, fundamentalmente, de la Seguridad Social que apenas se preocupa de prestar servicios en el barrio e incluso se registran diversas negligencias médicas a lo largo de la trama cuya finalidad es el ahorro. Ernesto no solo presta servicios médicos e incluso corre con diversos gastos que no cubre la Seguridad Social, sino que enseña a leer a Raúl y a su hermano o acoge en su casa a mujeres y niños afectados por una riada.

Por contraposición con *Últimas tardes con Teresa*, Martín Vigil no solo se mantiene fiel al realismo social, sino que ofrece una visión tremendista de la periferia que choca de lleno con la vida del centro y de la burguesía. *Una chabola en Bilbao* profundiza sobre el espacio periférico, no tanto por contraposición con el centro, sino a

---

<sup>744</sup> Martín Vigil: 112.

través de los personajes que lo transitan y de los ciudadanos del centro que acuden a ella, desde Ernesto o Ramón, hasta los empleados del ayuntamiento, el anterior médico o los bomberos. Tanto Marsé como Martín Vigil, independientemente de su mayor o menor focalización sobre las periferias, ofrecen una descripción realista de las mismas basada en su oposición con el centro, ya sea representada mediante la fisonomía urbana o a través de sus habitantes. De esta forma, la actitud de la ciudad con respecto a sus barrios periféricos, en palabras de Martín Vigil, es la siguiente:

“¿Qué vienen a hacer aquí? ¿Es que en todas partes se tiene uno que topar con ellos? ¡Que me dejen en paz!” Sofoco interior. Tensión. Demasiado apasionado. “¿Por qué?” Como en el colegio. Suburbios. La palabra para consagrar a los buenecitos. La sabia píldora para tranquilizar: “Voy al suburbio.” ¡Fíjate! Pero el suburbio se queda donde está. ¿Qué le importa al suburbio que vengáis a él con vuestro traje de domingo y todo? Vales, primeras comuniones, estampitas, porlaseñal..., caramelo divino. ¿Qué buscan aquí? ¿Hacer méritos? ¿No pueden dejar a estas gentes en paz? No, si los estoy viendo: Ramoncitos Echánove, ya lo verás. Almas llenas de caridad, pero con una dura pelleja de elefante que les permite venir, domingo tras domingo, durante veinte años, sin que por ello se les atragante la comida de cuarenta duros el cubierto. Sí, “dejad que los niños se acerquen a mí”, ya sabré yo sacudírmelos a mi hora. ¡Nos ha fastidiado! O es que piensan que si esto da vuelta algún día se van a librar por aquello del catecismo...”<sup>745</sup>

## **21.6. OTRA FORMA DE REPRESENTACIÓN URBANA A TRAVÉS DE LA CIENCIA FICCIÓN: LA NAVE DE TOMÁS SALVADOR**

Durante la década de los 40-50, se potencia la novela de ciencia ficción en detrimento de la narrativa social y, fundamentalmente, de las utopías sociales. La ciencia ficción se asentará durante la década de los 60 como el género utópico por excelencia, paralelamente a los textos de naturaleza social analizados anteriormente (*Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé y *Una chabola en Bilbao* de José Luis Martín Vigil). En su asentamiento juegan un papel fundamental los bolsilibros y el conocimiento de la narrativa estadounidense de este género. El modelo que se impone

---

<sup>745</sup> Martín Vigil: 117.

es de la literatura comercial de masas procedente de los *pulps*.<sup>746</sup> El autor más destacado de este periodo es Tomás Salvador con su novela *La nave*, en la que construye un espacio urbano dentro de una nave espacial en la que se desarrollarán diferentes conflictos entre dos poblaciones.

El argumento se resume en el lanzamiento de una nave espacial en el año 2317<sup>747</sup> que se pierde y siete siglos más tarde continúa vagando por el espacio. Durante estos siete siglos se han ido sucediendo diversas generaciones que poco a poco han olvidado su origen y el fin de la expedición, junto con la Tierra y sus símbolos. La nave funciona, con respecto a sus habitantes, como una ciudad que se divide en dos reductos: los kros y los wit. La novela se centra en relatar el enfrentamiento entre ambas tribus, ya que los kros tienen el poder y poseen la luz, mientras los wit viven en una especie de cavernas primitivas sometidos por los anteriores y a oscuras hasta la llegada de Shim, un kros desterrado y castigado.

El texto se divide en tres partes, dos narrativas y un poema épico, presentando diversas voces y estilos literarios. En la primera, el narrador es Shim, el historiador kros, encargado de continuar la historia del libro y de interpretar los símbolos de los primeros habitantes (mar, fuente, montaña,...). Comienza a estudiar la parte prohibida y descubre que la tribu rival es un pueblo sometido a los kros. Ante su defensa es condenado al destierro y se le amputan las manos. La segunda parte destaca por el uso del narrador omnisciente que describe la zona de la nave dedicada a los wit, la adaptación de Shim y su nombramiento como Navarca tras darles la luz. Durante su mandato, Shim pretende unificar ambas tribus y concebir la nave como un único espacio cívico, eliminando las fronteras y terminando con los enfrentamientos. La tercera parte es cantada por Natto simulando un cantar de gesta cuya finalidad es referir la imposibilidad del proyecto unificador y pacifista de Shim y la muerte del Navarca.

En la primera parte de la novela, Shim describe el funcionamiento y la distribución social y urbanística de la nave desde la perspectiva de un kros, un ciudadano superior y remarcando el hecho de que los wit son una clase inferior que

---

<sup>746</sup> Para el desarrollo de la ciencia ficción y transformación durante el franquismo hasta su máximo esplendor en los años 80 véase VV.AA.; *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* (Ed. Teresa López-Pellisa), Madrid y Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2018.

<sup>747</sup> La proyección futura que realiza Tomás Salvador en realidad remite al presente. Escribe la novela en 1959 en un momento en el que la carrera espacial era una de las consecuencias de la Guerra Fría y se caracterizaba por el lanzamiento de misiles y sputniks, navegaciones por el espacio y una ferviente competición por la llegada a la luna.



vive en las cavernas y que cultiva sus plantaciones como esclavos. Esta división social es una norma constituida varias generaciones atrás, tras diversas revoluciones, donde se concluye que los wit son un pueblo bárbaro y por tanto deben vivir a oscuras sometidos a los kros, en la parte baja de la nave, las cavernas. Los kros, aparentemente, son una raza superior y más evolucionada. De ahí que Shim concluya que los kros han sido capaces de formar un espacio urbano habitable, mientras que los wit viven de forma salvaje y primitiva:

El Libro, sin duda, debe explicarlo todo; debe explicar por qué existe una diferencia entre kros y wit. Ciertamente, es posible que la selección de los mejores nos haya colocado a nosotros en los mejores puestos y relegado a los albinos a las oscuras cavernas del interior. Pero, ¿en qué punto se inició la selección? De ser cierta la tradición de que la Nave partió de un lugar ignorado, cabe suponer que existían ya nuestras diferencias de raza, si bien no acabo de comprender el porqué de una necesidad tan absoluta.<sup>748</sup>

Shim continúa reflexionando sobre los orígenes de la situación que se vive en la nave y llega a la conclusión de que, al menos en la vertiente kros, es una ciudad como las que habría en la tierra en el momento del lanzamiento. De hecho, los kros se reúnen en un espacio llamado Forum, entendido como un lugar público,<sup>749</sup> para tomar las decisiones concernientes al funcionamiento de la nave. Compara la estructura y la distribución que presenta con el Empire State y otros edificios valiéndose de la descripción de André Chacot, uno de los primeros historiadores. A pesar de que Shim no es capaz de interpretar todas las referencias urbanas, comprende que la nave se asemeja a los espacios poblados por los hombres, en este caso, a una ciudad paradigma de innovación tecnológica como es Nueva York:

La Nave es un monstruo de metales raros, acero y plásticos, de forma ovalada [...]; su eje longitudinal tiene dos kilómetros, y el transversal, uno y medio; su altura central -confluencia de los ejes- trescientos cincuenta metros, que descienden a doscientos en los bordes. El citado historiador André Chacot dice: *Se comprende nuestro orgullo. En "La Nave" caben: el Empire State Building, el edificio Chrysler y la Fundación Rockefeller... Y es tan compleja y laberíntica como el viejo Pentágono.* Cita que no puedo apostillar a qué puede

---

<sup>748</sup> Salvador: 49

<sup>749</sup> No se describe en ningún momento el aspecto que presenta el Forum, pero como lectores y teniendo en cuenta la información histórica y cultural que poseemos, nos imaginamos que es similar a una plaza pública perteneciente a la Antigüedad.

referirse mi antepasado, aunque deduzco se refiere a unos edificios donde vivían los hombres, suposición que abre ante mí un mundo de posibilidades.<sup>750</sup>

La actual distribución se corresponde con las necesidades que presentan los kros y las diversas máquinas que poseen y que les permiten respirar, alimentarse y seguir con vida. La nave, en su conjunto, se define como uno de los mayores logros del hombre, pues ha sido capaz de fusionar la máquina, la ciencia y la ciudad en un constructo habitable que siete siglos después continúa sirviendo como soporte de vida a sus moradores. Supone el mayor logro de la humanidad en cuanto que ha sido capaz de unir física, electrónica, cibernética, termodinámica y la propia naturaleza genética del hombre que ha ido evolucionando antropológicamente durante su estancia:

Una nave de estas dimensiones era algo impresionante, muestra indudable del maravilloso ingenio humano. Si nuestros antepasados fueron capaces de construir una cosa semejante, no me queda más que expresarles mi admiración sin límites. Porque tan enorme y costosa masa no tenía su mayor importancia en su volumen, con ser tan enorme, sino en la compleja estructura que la convertía en un mundo habitable, apto para cualquier contingencia: largo viaje, larga estancia y lenta aclimatación en otro mundo. La Nave no tenía esas dimensiones por puro capricho: debía alojar, alimentar y proteger a diez mil personas; a los cerebros electrónicos; a los aparatos del “Transitador”; a las factorías reversibles; a los jardines y granjas hidropónicas, y a los mil automatismos auxiliares que la convertían en un círculo de energía.<sup>751</sup>

En este sentido, se puede concluir que *La Nave* refleja lo que los narradores anteriores venían enunciando: la fusión científica y humana en un espacio similar al urbano, al ser este entendido como el más avanzado y propicio para llevar a cabo el experimento. Al igual que en cualquier ciudad o país terrícola, la nave se encuentra dividida en sectores sociales a través de fronteras que impiden el contacto entre las dos tribus. A este respecto, cabe destacar la reflexión que el propio Shim realiza sobre las mismas: las fronteras son una ficción inventada por la raza superior. Sin embargo, los wit nunca se han propuesto derribarlas, a pesar de que el tránsito de esclavos hacia las plantaciones kros es constante. De aquí concluye que las fronteras, además de tener un origen ficticio, se mantienen y respetan porque los pueblos separados tienen muchos prejuicios que no son capaces de erradicar. Una reflexión simbólica que permite

---

<sup>750</sup> Salvador: 67

<sup>751</sup> Salvador: 67.

adaptarla tanto a los países, como a las ciudades del momento, en las que la periferia se encuentra delimitada y separada del centro para evitar el contacto, más allá de lo estrictamente necesario, entre el trabajador y las altas clases sociales. De esta forma, se remarca el carácter social que adquiere la organización urbana ya sea en la nave o en la Tierra:

No obstante, ¡él sabía lo ficticio de todo el ensamblaje social que había partido la Nave en dos campos humanos! Lo sabía, aunque a veces se olvidaba. [...] De suponer era que los mayores tuvieran otras razones, otras mentiras que alimentar, de las cuales las alimentadas por Alan, Tomi y compañía no eran más que derivados simples. ¿Por qué pensaban así los wit, conociendo como conocían -por lo menos en parte- las costumbres y modo de vivir de los kros? Generaciones enteras de wit habían trabajado en las factorías, jardines y estanques de los pisos superiores; el trasiego había sido constante a través del tiempo, desde que la gran injusticia racial fue perpetrada. ¿Entonces...? [...] Existía una razón simple: los wit, teniendo la misma raíz humana, tenían los mismos prejuicios que los kros. ¿Acaso no pensaban los de “arriba” que los albinos tenían costumbres disolutas, animales, y que en sus cuevas vivían como una raza inferior?<sup>752</sup>

Cuando Shim se enfrenta a su jefe directamente para defender a los wit es desterrado tras amputársele ambas manos y, por tanto, es obligado a vivir con los wit. Durante la segunda parte de la novela, asistimos no solo a su adaptación a la tribu, sino también al descubrimiento de una sociedad más feliz y más libre que la kros. De hecho, los wit no controlan los periodos de fecundidad de las hembras ni las obligan a vivir en determinados compartimentos. Las hembras wit gozan de total libertad para escoger vivir donde quieran, así como para elegir a su pareja. Los wit se rigen por los sentimientos y no por la razón. De ahí que Shim comience a experimentar sensaciones que para él son inexplicables hasta su adaptación.

Durante los paseos de Shim por la zona wit, descubre su organización social. En este caso, no está ejercida por ningún tirano, sino que se asemeja a la de la antigua Roma. Son los padres de cada familia los encargados de tomar las decisiones más importantes de la comunidad. Shim, lejos de encontrarse con cavernas y con primitivos y salvajes habitantes, descubre una comunidad para él utópica, donde priman los sentimientos y la libertad del individuo. Sin embargo, no posee luz, cuestión que

---

<sup>752</sup> Salvador: 98-99.

impide que pueda adaptarse totalmente. Tras luchar, logra devolver la luz a los corredores oscuros como antes del dominio kros y ser nombrado Navarca, una especie de profeta. En definitiva, comienza a sentirse más humano:

Por segunda vez desde su estancia entre los wit, recorría sus pasillos y cámaras, sus rampas y escaleras. Era un mundo diverso y fascinante, un mundo que habría de explorar más despacio. Atravesaban zonas de luz y zonas oscuras, calles, incluso, con rieles como si en otro tiempo las hubieran atravesado vehículos, a las que se asomaban puertas entornadas, de las cuales se escapaba olor a comida, gritos y llantos, risas infantiles y parloteo incesante de las mujeres. [...] Nuevamente el ingenio libertinaje, el desenfreno verbal que tanto le repelía. El temor y la vergüenza acabaron con su curiosidad y terminó andando como un robot.<sup>753</sup>

Tras lograr devolver la luz a la tribu, Shim se vuelca en descubrir el secreto de los humanos en la nave para conocerla más en profundidad, cuestión prohibida en el lado kros. Comienza a abrir las cámaras cerradas creyendo poder desvelar el significado de los símbolos terrestres: fuente, mar, montaña,... Se encuentra con todo lo contrario, con un espacio lleno de máquinas que le producen un sentimiento de soledad, el mismo que experimentaba el protagonista de *Mecanópolis* al verse rodeado de máquinas en la ciudad y sin poder experimentar ningún tipo de contacto humano. El fragmento que refleja el descubrimiento y la soledad experimentada por Shim se corresponde con la tercera parte de la novela, un cantar de gesta:

El Navarca apenas habla, parece obsesionado.  
Atiende a los rumores y rompe las tinieblas.  
Hace abrir las cámaras cerradas. En muchas se ha podrido  
una oscura materia, en otras, la soledad las colma.  
Las máquinas enormes extienden sus murallas,  
sus nidos de metal y negra pesadumbre. Están mudas,  
apagadas, corrompidas. Son calles ellas mismas  
con sus propias paredes. El Navarca no quiere  
examinarlas y busca solamente las máquinas pequeñas.  
A la luz de los falux la escena es deprimente  
y cuando estalla la luz de los antiguos, la soledad  
espanta.<sup>754</sup>

---

<sup>753</sup> Salvador: 121

<sup>754</sup> Salvador: 212

Tal y como se observa a través del tratamiento de la estructura urbana de la obra, *La Nave* en su conjunto posee una enorme carga simbólica<sup>755</sup> de carácter político-social, destacando la importancia del lenguaje y de la tradición. Recrea una sociedad cargada de prejuicios y de miedos ante el cambio, lo que les impide conocer la realidad. Shim les ofrece a las tribus la verdad y la oportunidad de alcanzar una verdadera utopía al unificar ambos pueblos, un proyecto pacificador por el que terminará asesinado. Las dos ciudades enemigas son un reflejo de la historia del hombre, dominada por guerras, fronteras y pasiones. Se representa al hombre a punto de perecer, su regreso a las cavernas, el salvajismo, el instinto animal,... pero siempre encuentran una luz y una esperanza que le permiten seguir con vida.

El conjunto de las partes supone una reflexión en torno a la forma de organización social y urbana, de evolución y de transmisión de la cultura por parte del ser humano. La cultura de la nave está fuertemente influenciada por el racismo y la supremacía de la raza kros, lo que nos lleva a interpretarlo como un análisis sobre la construcción de los mitos y de la historia y la importancia de la educación y la sabiduría frente a la ignorancia, cuestión que le cuesta el destierro a Shim, la amputación de manos y, finalmente, la muerte.

---

<sup>755</sup> A parte de las numerosas referencias que se ofrecen en el texto como la anticipación de Wells, las de Gide, Malraux, Homero o Antonio Machado, en este sentido, destaca la de Huxley.

## **CAPÍTULO 22: LA CIUDAD EN LA TRANSICIÓN: LA MOVIDA Y LA BURBUJA DE LOS 90 A TRAVÉS DE LA CLASE MEDIA Y LA CIUDAD DE VACACIONES**

### **22.1. LOS ESPACIOS URBANOS EN LA TRASICIÓN**

El boom económico que trajo consigo el desarrollismo y el paso hacia una sociedad principalmente urbana llevan a que desde finales de los años 60 se gesten una serie de cambios que conducirán hacia lo que se experimentará durante la Transición. Se crea un nuevo tipo de ciudadano, heredero del prototipo presentado por Marsé a través de Teresa y de sus amigos, constituido por la generación de universitarios cuyos padres apoyaron al Régimen y que van a impulsar un giro aparentemente progresista y democrático. Sin embargo, el cambio que se va a comenzar a asentar en la sociedad es la introducción del neoliberalismo que llegará a su máximo exponente en las décadas de los 80 y 90. La nueva sociedad neoliberal de los 70 va a imponer las normas y los valores sociales sobre los que se cimentará la nueva ciudad democrática tras la muerte del dictador:

Todos los gérmenes de la modernidad están en la sociedad española en los años setenta, aunque entonces no éramos del todo conscientes desde el subjetivismo de posiciones vanguardistas, en política y cultura, que nos hacía creer que todo el monte era vanguardia y orégano. Pero la mayoría social determinante iba por una lógica de mercado, cultura, política, verdades de mercado decantaron la transición hacia lo inevitable y lo política y culturalmente correcto. Vivíamos esquizofrénicamente, hay que reconocerlo, en una ciudad a medio camino entre la ciudad franquista y una ciudad democrática total que nunca llegaría.<sup>756</sup>

El proceso pacífico de cambio que lleva hacia la construcción de la ciudad democrática es el que Vázquez Montalbán denomina “democracia formal” (Vázquez Montalbán: 107). En realidad, el cambio se asentó sobre la pequeña burguesía revolucionaria, defensora durante la dictadura de políticas socialistas, maoístas, marxistas e incluso castristas, que se terminará convirtiendo en la clase media sobre la que pivota el sistema neoliberal y, en cierto modo, la movida de los 80, tal y como se

---

<sup>756</sup> Vázquez Montalbán: 98

refleja en la novela de Andrés Trapiello *La malandanza*. El cambio social ya se ha dado en los 70, lo único que queda por hacer es esperar a que el dictador enfermo fallezca y Europa pueda observar que España se dirige hacia su proyecto comunitario y globalizador, que culminará en los 90. Lo que se ofrece a los españoles es la posibilidad de elegir a sus representantes políticos y poder criticarlos libremente. El resto de cambios serán dirigidos por la burguesía, tal y como sentencia Trapiello al final de *La malandanza*.

La imagen de la movida y, más concretamente, de la Transición experimentada a través de la ciudad de Madrid y de los personajes que recorren sus calles es la misma que se tradujo en el ámbito literario. En realidad, salvo por la enorme popularidad de la novela policiaca, no se produjo ninguna modificación con respecto a los movimientos anteriores. Se transmite el cansancio de los autores que intentaron durante la dictadura potenciar la novela social y concebirla como un instrumento de cambio y de lucha contra el Régimen y que continúa tras la muerte del dictador, reflejado a través de la representación de la memoria colectiva mediante el uso de la ironía y de la sátira (Vázquez Montalbán: 108ss). La llegada de la democracia se produce según el pacto establecido entre franquistas y antifranquistas durante los últimos años de vida del dictador. Una vez que se consigue situar el país a la altura del resto de democracias europeas y se permite votar, la Transición llega a su fin y ningún orden anterior sufrirá ninguna alteración. Como se observa en *La malandanza*, la clase trabajadora sigue sufriendo las mismas condiciones que durante el franquismo: miseria, hambre y miedo.

## **22.2. SEXO, DROGAS Y ROCK & ROLL. LA CIUDAD DE LA TRANSICIÓN Y DE LA MOVIDA EN LA MALANDANZA DE ANDRÉS TRAPIELLO**

La incertidumbre, el miedo y el desconocimiento de lo que vendrá después de la dictadura es el reflejo del Madrid de los primeros años de la movida. Esta imagen se muestra ya de antemano en el estilo desenfadado con el que el narrador omnisciente cuenta las vivencias de un grupo de antihéroes, concretamente de una prostituta (Vicky), enamorada de un exboxeador que ha llegado a lo más alto y ha tocado fondo (Amed Durán), de dos trabajadores del cine: un electricista y un ayudante de dirección (Melero y Varilla), de dos médicos comunistas (Luis y Esther) y de un grupo de extrema derecha encabezados por la joven Bego que campan a sus anchas por el centro urbano atemorizando a los recién legalizados partidos de izquierdas.

Madrid todavía está asimilando el cambio político y se debate entre volver a los años del Régimen o continuar por el camino que están abriendo los jóvenes: la movida. En su conjunto, se ofrece una imagen siniestra de la ciudad, donde todavía siguen reinando el miedo y la violencia. Asistimos en el centro urbano a la reorganización y reordenación de la arquitectura urbana y de las propiedades del Estado que, en numerosas ocasiones, fueron requisadas o expropiadas durante la Guerra Civil. Durante la dictadura, fue el espacio de la alta sociedad, como se observa en las novelas analizadas anteriormente. Sin embargo, con la entrada del desarrollismo y la afluencia de emigrantes rurales, los burgueses se desplazaron a otras zonas de la ciudad y abandonaron las cercanías de la Gran Vía, en el caso de Madrid.

Los edificios nobles abandonados y que todavía gestionan altos cargos del Régimen serán ocupados por los jóvenes de la movida, concretamente por los hijos de estos o por amigos o conocidos suyos. En el momento en el que se ambienta la obra, debemos entender la movida desde un punto de vista intelectual: interés por vanguardias artísticas, géneros fronterizos, filosofía francesa,..., entroncando con el personaje de Teresa y sus amigos, sobre todo los Bori, en *Últimas tardes con Teresa*. Se puede establecer una similitud entre el ambiente que presenta Trapiello y la visión de los universitarios revolucionarios de Marsé, considerando estos últimos como un antecedente, tanto social como literario, de los jóvenes retratados por Trapiello.

Esta visión choca con la ofrecida, sobre todo en el cine y la televisión, desde la perspectiva de las drogas y la fiesta continua, una imagen que muestra la periferia y en la que Trapiello a penas se detiene. Sí es cierto que esta representación prototípica de la movida se refleja en ciertos momentos de la obra a través de los primeros contactos de los jóvenes con la cocaína. La novela se centrará en los protagonistas de la movida, jóvenes progresistas pertenecientes a familias importantes del Régimen, tal y como se puede observar en el siguiente fragmento:

Como ayudante en funciones de realizador Varilla rodaba un día en un sitio y al siguiente, en otro. Unas veces le tocaba el turno a una galería, otros días se le hacía una entrevista a un cantante de rock, otros a un pintor famoso o a un filósofo, pero no eran gentes convencionales, porque lo habitual era que al cantante de rock le interesara también la filosofía (si era francesa de ese mismo año, mejor que mejor), al filósofo el arte, y al pintor, por ejemplo, el rock. (A



eso luego, cinco años después, se le llamó “la movida”; pero entonces no era nada más que eso).<sup>757</sup>

La separación centro/periferia, observada anteriormente, continúa vigente. La novedad que aporta *La malandanza* es la redistribución urbana en función de la ideología, manifestada por el personaje de Esther, la médica militante del PCE. Esther y Luis viven en la periferia, el espacio reservado para los obreros y donde, al igual que el protagonista de *El buque fantasma*, habían ido a hacer la revolución. Ahora Esther quiere volver al centro, al espacio que físicamente representa el pasado, pero que durante la Transición vuelve a ser habitado, en su mayoría, por la clase media-baja que no puede adquirir un piso en un barrio nuevo. La diferencia de estos barrios con respecto a la periferia se centra nuevamente en las comodidades y la seguridad de las que continúan careciendo estos espacios, todavía demasiado aislados del centro urbano y, por tanto, de la movida, en el sentido desarrollado por Trapiello:

Era verdad, había vivido toda la vida en el centro, en la calle Beneficencia, en un bajo modesto, hasta que conoció a Luis, terminó la carrera y se fueron a hacer la revolución a los barrios de la periferia. En una cooperativa. Quiero vivir de nuevo aquí. Estoy harta de pisos modernos, de gente moderna, estoy harta de pisitos obreros que querrían ser burgueses. Empecemos por ser burgueses, como los obreros. Así nos comprenderán mejor. Ya vendrá después lo de ser obrero, como tantos que tú y yo conocemos en el partido, todo el día hablando de revolución y por la noche guisando setas y bebiendo cava.<sup>758</sup>

La imagen de Madrid que se ofrece ante Esther (“ese Madrid nuevo que quería olvidar el Madrid viejo”, Trapiello (b): 117) se contrapone con la de Bego y sus camaradas, integrantes de la nueva extrema derecha española que, apoyados por sus familias, policías secretas y viejos altos cargos del Régimen, quieren recordar y resucitar “el Madrid viejo” del que habla Esther. La metáfora que conforma la visión que Bego tiene del centro de Madrid es reveladora a este respecto: las luces apagadas o fundidas y el aspecto viejo de las edificaciones simboliza que hay una nueva etapa a la que se debe dar paso. La dictadura o, mejor dicho, lo que queda de ella se está apagando y está dejando paso a la movida tal y como se muestra a través de la

---

<sup>757</sup> Trapiello (b): 126.

<sup>758</sup> Trapiello (b): 103.

siguiente metáfora conformada sobre el color negro, la vejez de los edificios, las luces apagadas y el polvo:

Todos guardaban silencio, absortos en la visión del Madrid que se veía desde allí, rumiando el día de una venganza que todavía no había llegado, aunque la venganza aún no cumplida les servía de alimento. Enfrente había una vieja casa, sólida, a la moda parisiense del fin de siglo, en uno de cuyos balcones se veía el gran letrero luminoso de una academia, letras muertas sin luz, negras de contaminación, sucias de lluvia, polvo y cuarenta años de tristes contadurías. En otro piso, el letrero deslucido y gris de una pensión recordaba que aún había en Madrid viejas pensiones donde languidecían vidas sombrías sin esperanza. [...] Bego respiró hondo. [...] Derramó su mirada por la parte de la ciudad que divisaba desde aquel sexto piso, como antes había derramado sus lágrimas: patria y vida era un mismo dolor. [...] pudo ver el letrero luminoso de la academia, que acababan prematuramente de encender cuando aún era de noche. Tenía dos letras fundidas. Encima, el de la pensión permanecía apagado. Tal vez jamás volviera a encenderse, porque llevaba años inservible, sin que nadie hubiera echado en falta la luz de modesto reclamo.<sup>759</sup>

Por otro lado, la periferia, configurada ya como un espacio obrero y marginal, es el lugar por el que se mueven Melero y Varilla dos trabajadores que se han criado en Cuatro Caminos. Este espacio está frecuentado por prostitutas y emigrantes del campo, pero también por extranjeros, el caso de Amed Durán, lo que supone una antesala del reflejo de la globalización en la narrativa de los 90. La breve historia que se cuenta de su novia Vicky es el ejemplo perfecto de la emigración del campo. Vicky, en realidad se llama Socorro, viene a Madrid en busca de un futuro mejor y termina cayendo en la prostitución, igual que Samanda, Jennifer, Chantal, Mónica,... y el resto de chicas del Niarco's. Algunas de ellas se está introduciendo en el reciente fenómeno del destape con la ilusión de salir de la prostitución, aunque sabe que no lo conseguirá. Vicky termina la novela prostituyéndose en la calle, aquejada de una enfermedad venérea y esperando a que su hijo salga de la cárcel, mientras el Niarco's se transforma en un prostíbulo de lujo. El final de Amed Durán es similar, espera un plato de comida en una iglesia. La historia de ambos puede ser la de cualquier emigrante.

El espacio urbano periférico y la población que alberga no conectan con el ambiente de la movida del centro. Conforman lo que Labrador Méndez denomina "sujeto de la democracia", es decir, la clase media. La clase media es, a pesar de la

---

<sup>759</sup> Trapiello (b): 153-154.

contradicción, un producto franquista que llegará a su culminación en los años de la Transición y será el símbolo de la modernidad y de la movida para los demócratas. Simboliza la industrialización, los procesos de emigración del campo a la ciudad y la transformación urbana, antesala de la burbuja de los 90. La clase media se asienta en este momento como grupo social porque se le ofrecen más cosas, se le ofrece un futuro, aparentemente mejor. De ahí que Varilla y, más concretamente, Melero se sientan más cómodos paseando por la periferia y acudiendo como siempre han hecho al Niarco's que en el centro, en una fiesta o en una orgía, espacios reservados para Pura y Luis, pertenecientes a las clases más acomodadas. Así lo manifiesta Melero al relacionar la vida de la periferia con la del centro, una comparación similar a la que desarrolla más extensamente Marsé en *Últimas tardes con Teresa*:

Después de cada cena el plan consistía en ir a una discoteca de Doctor Esquerdo, hasta las tres de la madrugada. Allí era más imposible aún hablar de nada, ni siquiera a gritos, porque las palabras quedaban todas sepultadas por cincuenta mil compactos decibelios. Melero detestaba el rock, de manera que a la tercera vez dijo, no vuelvo. Son un hato de gilipollas, Varilla, desengáñate, no son más que pijos progres, tú no tienes nada que ver con ellos. ¿Desde cuándo te ha gustado a ti el rock? Tú eres un currante, tío, un tío del barrio de Cuatro Caminos que trabajas desde que tienes catorce años, te has hecho la primera palomita a los siete años, has vivido y has visto más que todos ellos sin haber salido de Madrid, y harías bien si hicieses como yo, olvídate de ellos y volvamos a la vida de antes [...] <sup>760</sup>

La opinión vertida por Melero lleva a lo que Labrador Méndez denomina “desclasamiento”, ya que al identificarse, o tratar de hacerlo, con los valores y los hábitos impostados de la modernidad, se genera un “quijotismo mesocrático, la esquizofrenia de un país donde los trabajadores se conciben como propietarios pero donde sus hijos también son capaces de reclamar el cumplimiento literal del artículo 47 de su constitución” (Labrador: 38), caso de personajes como el propio Varilla o su amante Pura.

En un periodo cronológico muy breve, se observa cómo la ciudad pasa de ser el enemigo a batir, reflejo del franquismo y donde los jóvenes militan en la clandestinidad y viven con miedo, como se observa en la novela de Marsé o en *El buque fantasma* de Trapiello, para convertirse en el escenario de la movida y del fin de

---

<sup>760</sup> Trapiello (b): 132.

la lucha política. Al llegar 1976, el espacio público comienza a llenarse de lenguajes corporales obscenos, humorísticos, paródicos y deconstructivos. Nos encontramos con una parte de la sociedad que experimenta una ruptura total con el Régimen, no tanto como un hundimiento del país o de la propia dictadura, sino como el fracaso de las propuestas franquistas para perpetuarse, cuestión reflejada en la novela. Asistimos, por tanto, a un periodo marcado por la incertidumbre, representada por una extrema derecha que se niega a dar por finalizada la dictadura y lucha por perpetrarla, caso de Bego, y por una clase media que conforma el sujeto protagonista del cambio, como se observa a través de Varilla y Melero. Los antiguos militantes en la clandestinidad que luchaban por derrotar el Régimen o bien arrojan la toalla, como Esther, o viven aburguesados como Luis.

*La malandanza* ofrece una inmensa y compleja mirada tanto urbana como social al mostrar un universo subjetivo en formación y en lucha que nada tiene que ver con el vacío de la escena política y con la aceptación de un determinado aparato sociológico. Tal y como sostiene Labrador Méndez, en los 80, la democracia fue una “absurda derrota sin final” (Labrador: 44), detrás de la que se encuentran la represión, los golpes, el horror, la muerte,... pero sobre todo, el miedo a que esa violencia se repita, tal y como han vivido en sus propias personas Varilla y Melero al final de la novela. De ahí que se opte por la vía de Esther, apartarse de la lucha y comenzar a vivir de una forma individual, lo que traerá consigo, durante la década de los 80, el desarrollo más feroz de la movida que Varilla y Melero han definido: sexo, drogas y rock and roll, porque como afirma el narrador:

La movida era esa y no otra. La política ya la hacían los profesionales, y en España ya no estaba perseguido hacerla, de manera que la mayoría de ellos la encontraban pasada de moda. Pero lo lúdico no. ¡Ah, lo lúdico! Lo lúdico estaba todavía en manos de los artistas, los filósofos, los pintores, los roqueros.<sup>761</sup>

Por tanto, la ciudad deja de ser escenario o agente de la lucha política, para convertirse en un lugar de encuentro y de diversión para los jóvenes que deberán enfrentarse a una década de incertidumbre y de crisis que afectará de una forma brutal a la periferia, cuya única solución será la misma que se ofrece en *La malandanza*: pobreza y hambre.

---

<sup>761</sup> Trapiello (b): 234.

### **22.3. LA GLOBALIZACIÓN Y LA CIUDAD EN LOS 90. LA PERIFERIA MADRILEÑA A TRAVÉS DE *MANOLITO GAFOTAS* DE ELVIRA LINDO**

La conformación de los barrios periféricos y su estética, a pesar de haberse gestado durante la dictadura, continúan en una situación similar hasta la década de los 90. A finales de los 70 comenzaron a organizarse asociaciones vecinales que reclamaban al gobierno central solventar necesidades comunales como la red de alcantarillado, la pavimentación o la red de suministro eléctrico. Sus manifestaciones y peticiones no solo lograron que el gobierno paliase sus necesidades, sino también hacer una férrea oposición hacia el urbanismo concentrado en manos privadas que se enriquecían y especulaban con el terreno construyendo barrios caóticos y de planificación arbitraria sin control gubernamental, caso de Tres Cantos (Madrid).

El movimiento vecinal consigue durante la década de los 80 que los barrios periféricos dejen de considerarse unidades aisladas y ajenas al espacio urbano para formar parte del mismo. A medida que se fueron instalando las nuevas generaciones, la estética, las formas de vida y el consumismo del centro fueron entrando en los barrios periféricos. Durante los 80, los jóvenes rompieron con el ideario de lucha de sus padres y desarrollaron nuevas formas de contracultura que potenciarán a partir de la crisis del 82, momento crucial para la configuración de la imagen de las periferias que se proyectará prácticamente hasta la actualidad. Con la crisis, la tasa de desempleo aumenta de forma imparable y los jóvenes comienzan a sentirse abandonados por el sistema, sin expectativas laborales y excluidos socialmente. Por este motivo, la delincuencia y, fundamentalmente, la droga se convierten en las protagonistas de los barrios periféricos que dejan de ser lugares de encuentro para convertirse en espacios inseguros y frecuentados por delincuentes y drogadictos.

Durante la década de los 90 y el auge de la burbuja inmobiliaria, el barrio obrero simboliza la realidad social, presentando la imagen urbana tras la movida. Ahora la posmodernidad se refleja a través de la globalización y de diversos procesos urbanísticos que modifican la imagen que se tenía del espacio urbano y, sobre todo, la concepción de la dicotomía centro/periferia. Los barrios serán la imagen de la convivencia de razas, etnias y culturas diversas.<sup>762</sup> La emigración ya no procede

---

<sup>762</sup> Imagen ofrecida en la obra de teatro *Ahlàn* de Jerónimo López Mozo, Premio Nacional de Literatura Dramática en 1998, que muestra las dificultades de un joven marroquí para llegar a la Península y los problemas a los que debe enfrentarse, tanto laborales como de convivencia, al ser un emigrante ilegal,

únicamente del mundo rural, lo que conlleva una reorganización dentro de la propia periferia que relega a los emigrantes a ciertas zonas como Lavapiés. Por otro lado, el consumismo irrumpe de lleno con el asentamiento de centros comerciales y locales de ocio que reducen sus viajes al centro, un espacio que comenzará a ser concebido como mítico<sup>763</sup> y vacío, puesto que empieza a experimentarse la desaparición de los espacios exteriores.

La globalización trae consigo un cambio de identidad en el que se potencia la multiculturalidad y la diversidad étnica por encima de lo nacional. La nueva identidad urbana se dirige hacia la integración de todo aquello que es diferente a través de una categoría superior que neutraliza e integra la diversidad. De esta forma, se rompen los espacios identitarios que hasta el momento simbolizaban una comunidad:

Toda extensión, todo mestizaje, toda hibridación anuncia ya ese deseo de universalismo que posee los espíritus e imanta las conciencias y las imaginaciones de las élites europeas, primero en los años previos a la gran guerra civil europea, y luego, de manera ya más contundente, desde el final de ésta. Fuerza extraversiva que sacando las cosas de sus hábitats naturales y emplazamientos autárquicos los proyecta hacia la exterioridad, y que se constituye, incluso, en modelo tiránico propuesto a la experiencia, a la acción, al pensamiento también de las masas contemporáneas, las cuales siguen respecto a esta fuerza trópica liberada una suerte de ley de la “inercia polar”. Tan fascinadas resultan quedar por su influjo omnipotente.<sup>764</sup>

Es precisamente en este momento de cambio y reorganización urbana en el que Elvira Lindo publica una de sus novelas más conocidas *Manolito Gafotas* (1994), no solo introduciendo la corriente realista dentro la novela juvenil, sino mostrando la transición hacia el siglo XXI a través de un niño de Carabanchel Alto que vive el proceso globalizador. Mediante el narrador-protagonista Manolito Gafotas, un pícaro del siglo XX, el lector se introduce en el “universo Manolito”, compuesto por su familia, sus amigos, la *sita* Asunción,... y el barrio de Carabanchel. A pesar de la

---

situación que refleja el movimiento migratorio del momento y la necesidad de reconfigurar el espacio urbano para acoger esta nueva realidad social. De hecho, el emigrante va a continuar siendo el protagonista de los espacios periféricos, puesto que este será el espacio que ocupen los emigrantes, dándose nuevas situaciones de pobreza, sumadas a la restricción de los derechos de nacionalidad.

<sup>763</sup> El propio Manolito afirma que al llegar a la Gran Vía su abuelo y él vieron una manifestación que le causa una gran impresión porque “En mi barrio hay manifestaciones, pero no son tan bonitas como las que dan en la Gran Vía” (Lindo (b): 21). Incluso el abuelo le riñe por saltar en la acera: “No saltes, que en la Gran Vía no se puede saltar porque está debajo el metro y esto, por menos de nada, se viene abajo” (Lindo (b): 23)

<sup>764</sup> Rodríguez de la Flor: 114.

escasez de datos descriptivos que ofrece sobre el barrio, su presencia es constante y se proyecta sobre el protagonista y el resto de personajes de su universo. Tal y como Manolito deja entrever en la novela,<sup>765</sup> Carabanchel es un barrio de aluvión en el que emigrantes de las zonas rurales, la propia familia García Moreno, se han ido instalando para mejorar sus condiciones de vida, pero sin llegar a adaptarse por completo a la forma de vida urbana, ya que todavía se observan ciertas costumbres y tradiciones rurales.

La familia García Moreno forma parte de un imaginario perfectamente reconocido e identificado por los lectores: una familia trabajadora de clase media que se ha constituido como resultado de la Transición. Tal y como se refleja en el trabajo de Labrador Méndez, la Transición (1976-1982) se forjó sobre la idea de un conjunto de propietarios encaminados a conformar una hipotética, bien se podría decir utópica, sociedad de clases medias. Sin embargo, como se puede observar en la novela, la realidad social y el imaginario identitario de clase no se identifican, por lo que a través de Manolito asistimos al progreso de desclasamiento que se va a agudizar en la siguiente década, tal y como se muestra a través de la protagonista de *La trabajadora* de Elvira Navarro.

El “universo Manolito” supone la transición hacia la desaparición del espejismo sobre el que se sustentaba la clase media a través de su visión particular del barrio obrero periférico en plena globalización. Manolito presenta un espacio conflictivo y degradado mediante las sensaciones que percibe y los personajes con los que se va encontrando a lo largo de su trayectoria por Carabanchel, ya que la descripción explícita que ofrece del barrio es mínima y se refleja en este fragmento: “En mi barrio, que es Carabanchel, hay de todo, hay una cárcel, autobuses, niños, presos, madres, drogadictos y panaderías, pero no hay cuernos para las trencas, así que mi abuelo Nicolás y yo cogimos el metro para ir al centro” (Lindo (b): 19).

El humor y la ironía observados en este fragmento son constantes en toda la novela y esconden una fuerte crítica social que resalta el aislamiento que sufren los barrios periféricos con respecto al centro y los graves problemas que esto conlleva, como el abandono escolar, la drogadicción, la delincuencia y la peligrosidad de estos

---

<sup>765</sup> Como reflejo de este periodo de cambio social y urbano se ha seleccionado *Manolito Gafotas*, la primera novela de la serie por la influencia del barrio en los personajes. El resto de títulos que conforman la colección cambian elementos de la trama introduciendo nuevos personajes y nuevas aventuras del protagonista. Sin embargo, ni la caracterización del barrio ni del “universo Manolito” se modifica con respecto a la primera. Por este motivo, se va a centrar el análisis de Carabanchel y del resto de personajes en la primera entrega.

espacios como marca identitaria.<sup>766</sup> Junto a esta caracterización destacan los personajes de Yihad y de la *sita* Asunción. Yihad es el matón o “chulito del barrio”, un personaje muy característico de la periferia desde su conformación,<sup>767</sup> solo que ahora denota la influencia extranjera y globalizadora sobre el barrio, ya que como se puede observar la raíz léxica de su nombre es árabe.

En cuanto a la *sita* Asunción, cabe destacar el hecho de que constantemente se dirige a los niños remarcándoles que son todos unos delincuentes o que van a terminar en la cárcel, pronosticando el futuro al que están abocados prácticamente desde su nacimiento. Esta circunstancia aparece rebajada irónicamente desde la perspectiva del propio Manolito que no entiende las predicciones que la profesora convierte en afirmaciones, puesto que él no se considera diferente a los niños del centro. Esta naturalización de la delincuencia y del barrio en el protagonista lleva a que naturaliza que un “tío de tantos que se ven por mi barrio” (Lindo (b): 72) ataque al protagonista y al abuelo Nicolás de regreso a casa. Nuevamente, las drogas y sus consecuencias vuelven a reflejarse en el diálogo que mantienen los tres personajes:

Bueno, pues en este momento bastante poco crucial de nuestras vidas, viene un tío de tantos que se ven por mi barrio y le dice a mi abuelo que le dé doscientas pesetas. [...] Y va el tío y saca una navaja de grandes dimensiones y nos amenaza sin contemplaciones:

- Pues por el morro me vas a dar lo que lleves.

Y nos dijo que tenía el SIDA y que el SIDA iba en la navaja. [...] Y yo, por sacar un tema de conversación en aquel momento de alta tensión ambiental, dije:

- Esta navaja es del pueblo de mi abuelo.

[...] Su madre era Joaquina, alias *La Ceporra*; mi abuelo la conocía. El atracador le dijo que no se le ocurriera decirle a su madre que tenía el SIDA, porque se podía preocupar y porque además era una sucia mentira de atracador.<sup>768</sup>

---

<sup>766</sup> A este respecto, cabe destacar la importancia de los olores en las novelas de Elvira Lindo. Así, identifica con la periferia el olor a coliflor, como se observa en *El otro barrio* (1998). En el caso de *Manolito Gafotas*, destacan el olor a ajo de la Luisa y el de friega platos de limón que usa Catalina para mantener la casa constantemente limpia.

<sup>767</sup> Este personaje se puede observar en diversas películas como *No somos ni Romeo ni Julieta* (1969), una comedia escrita y dirigida por Alfonso Paso y desarrollada íntegramente en la periferia madrileña. Destaca, en este sentido, el personaje de Cayetano, interpretado por Manuel Tejada, el novio de Julia Caporeto, quien tiene atemorizado a todo el barrio y a quien debe enfrentarse Roberto Negresco para que permita que Julia y él sean felices.

<sup>768</sup> Lindo (b): 72, 73 y 74.



Esta escena, *a priori* violenta y que ofrece mucha tensión al lector por la vulnerabilidad de las víctimas (un anciano y un niño), poco a poco se va esperpentizando hasta llevar la anécdota a lo grotesco en el momento en el que Manolito observa que la navaja del atracador es un recuerdo del pueblo de su abuelo. El abuelo Nicolás incluso conoce a la madre del atracador y llega a amenazarlo con descubrir su vida en Madrid. La comicidad y lo grotesco del episodio hacen que Carmen Servén relacione el tratamiento de esta escena con otras ficciones que “se perciben en esta naturalización de la transgresión” (Servén: 357), conectando la novela con el cine, en concreto con las películas de Pedro Almodóvar.

Resulta de enorme interés la contraposición que se realiza con el centro a través del capítulo “El cuerno de Manolito” en el que Manolito acude con el abuelo a una tienda a comprar un cuerno para la trenca el día antes del inicio del curso escolar. El viaje en el metro les resulta largo y cansado, una marca de la lejanía<sup>769</sup> todavía existente entre el centro y la periferia. Por otro lado, Manolito observa no solo la diferencia entre los locales de Carabanchel y los de la Gran Vía, sino también el hecho de que se puede cruzar con gente famosa por la calle, como la presentadora del telediario. La comparación entre el Tropezón y quienes lo frecuentan y la cafetería en la que la presentadora se come un sándwich marcan la diferencia social, no explícita en el texto, entre ambos espacios. El anonimato que reclama la presentadora y que ni Manolito ni el abuelo Nicolás comprenden supone el comienzo de la desaparición del espíritu comunitario e identitario que todavía pervive en las periferias.

La noción de comunidad que permanece en el barrio lleva a que el propio espacio marque unas reglas de convivencia que todas las familias deben cumplir, así como la pérdida del anonimato del que se goza en el centro. Sin embargo, todos los vecinos del barrio son conocidos por un sobrenombre, una característica común en los espacios rurales, reflejo del éxodo rural que durante el desarrollismo conformó las periferias, tal y como el propio Manolito recalca al inicio de la novela:

Resumiendo, que si vas a Carabanchel y preguntas por Manolito, *El Nuevo Joselito*, tampoco te van a querer decir nada o a lo mejor te señalan la cárcel de mi barrio, por hacerse los graciosos, que es una costumbre que tiene la gente.

---

<sup>769</sup> “- Mire, vamos a Carabanchel Alto. ¿Usted cree que tenemos suficiente con seiscientas pesetas?  
Y el taxista contestó:  
- Pues no, eso está en el quinto pino.” Lindo (b): 30.

No sabrán quién es Manuel, ni Manolo, ni Manuel García Moreno, ni *El Nuevo Joselito*, pero todo el mundo te dará pelos y señales de Manolito, más conocido a este lado del río Manzanares como Gafotas, más conocido en su propia casa como: “Ya ves tú quién fue a hablar: el último mono.”<sup>770</sup>

El espíritu comunitario, muy característico de las zonas rurales, se manifiesta por primera vez cuando el abuelo y Manolito, cansados y abrumados tras su excursión al centro, se duermen en el metro y llegan a un descampado. Ante su tardanza, Catalina, la madre, es ayudada por sus vecinos para ir en su busca: “Cuando llegamos a casa todos los vecinos estaban en el portal consolando a mi madre por nuestra desaparición” (Lindo (b): 31).

Un punto de suma importancia es el parque del Ahorcado, el lugar de reunión comunitario, tanto de los niños como de los abuelos. A través del parque, Manolito muestra al lector la decadencia del barrio en cuanto a infraestructuras y el peligro que suponen las drogas para la comunidad. En un momento de la narración, el protagonista explica que Susana Bragas-Sucias no puede jugar en el parque porque un día se encontró con una jeringuilla en la calle y se la llevó a su madre, un episodio totalmente naturalizado por Manolito, ya que es habitual observar e incluso jugar con las jeringuillas. Así mismo, cabe destacar el final de la novela tras la celebración del cumpleaños del abuelo Nicolás. Como el propio Manolito remarca, el barrio se prepara para el verano y, como se puede observar en este fragmento, se incide en los hábitos de la comunidad y en las pésimas infraestructuras urbanas que poseen, mostrando una imagen prototípica de la periferia:

Llegarían los meses de verano y mi abuelo, el Imbécil y yo nos bajaríamos al parque hasta que se hiciera de noche, sin chaqueta, sin abrigo, sin nada. Las madres nos llamarían por las terrazas cuando las salchichas estuvieran hechas y todo el mundo en mi barrio se acostaría mucho más tarde. [...] Mi abuelo dice que el cielo es de los más bonitos del mundo, tan bonito como las pirámides de Egipto o los rascacielos de King Kong. Es la octava maravilla del mundo mundial.<sup>771</sup>

---

<sup>770</sup> Lindo (b): 16.

<sup>771</sup> Lindo: 187.

## 22.4. DEL VERANO EN CARABANCHEL A MARINA D'OR. LA CONSOLIDACIÓN DE LA CLASE MEDIA Y LA FORMACIÓN DE LA CIUDAD DE VACACIONES

Durante la década de los 40, apenas se desarrolló la utopía social debido a la fuerte acción que ejercía la censura del Régimen, por lo que los autores comenzaron a abandonar esta vertiente utópica en favor de la ciencia ficción. Dentro de la utopía social, cabe destacar las narraciones tardías de Agustín de Foxá. La desaparición de la utopía social en el panorama durante la década de los 50 vino impulsada por el dominio del realismo social. La vertiente realista fue acogida desde el propio Régimen como una forma de difundir su discurso, mientras que el Partido Comunista en el exilio fomentaba entre los intelectuales la necesidad de reflejar la realidad española sin revestimientos para criticar la situación de pobreza, miseria y represión de las clases más desfavorecidas. Por tanto, cualquier obra que presentase algún mecanismo relacionado con lo fantástico quedaba fuera de la demanda literaria impuesta, pues se entendía que era una creación evasiva y poco útil. La utopía social se convierte en realismo social, mientras que la ciencia ficción queda relegada a una periferia del sistema.<sup>772</sup>

Sin embargo, a pesar de que la utopía urbana de carácter social no se cultiva durante este periodo, las reformas sociales y urbanas llevadas a cabo durante el desarrollismo franquista suponen un caldo de cultivo perfecto para que durante la Transición se genere el concepto *ciudad de vacaciones* y alcance su máximo esplendor narrativo durante los primeros años del siglo XXI. Esta nueva creación urbanística se ha visto incrementada durante la explosión urbana de las últimas décadas y la acelerada dispersión del espacio urbano. Este proceso ha traído consigo la disolución del tradicional y compacto orden urbano y ha generado ciudades cada vez más dispersas y fragmentadas. En estrecha relación con la explosión urbana se encuentra el estallido de la burbuja inmobiliaria que ha generado la especulación con la vivienda y el suelo, a la vez que se fomentaron políticas capitalistas feroces que trajeron consigo toda clase de excesos y de corrupción.

A parte del fenómeno urbano, cabe destacar la aparición de la clase media durante la posguerra. En realidad, la denominación *clase media* no se refiere a ningún

---

<sup>772</sup> Véase VV.AA.; *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* (Ed. Teresa López-Pellisa), Madrid y Frankfurt, Iberoamerica Vervuert, 2018.

segmento social en concreto, ya que no llega a ser burguesía, pero tampoco pertenece a la clase trabajadora. Desde la Antigüedad, es un símbolo de los valores democráticos y el afán por incluirse en ella es el resultado del consumismo, el goce de ciertos privilegios y bienestar social y la seguridad de un futuro acomodado. La nueva clase media nace durante la posguerra a partir del consumismo obrero, es decir, la clase obrera se convierte en propietaria de una vivienda, de electrodomésticos, de un automóvil e incluso puede disfrutar de vacaciones en familia. Este bienestar propio de la década de los 60, en pleno auge del desarrollismo, parece indicar que la clase obrera ha salido de la precariedad de siglos anteriores y que ahora goza de estabilidad y de futuro.

Precisamente, es en este momento en el que surge la ciudad de vacaciones, un nuevo espacio urbano relacionado con un nuevo concepto del ocio, mucho más complejo y caracterizado por el sedentarismo. El turista ahora no va a ser el viajero que se mueve constantemente en busca de nuevas experiencias y aventuras, sino que será un ciudadano más de un nuevo espacio urbano. El asentamiento del turismo en un complejo fijo que ofrece todo lo necesario para el disfrute de las vacaciones tiene su antecedente en las periferias de las ciudades metropolitanas en las que se reservaban espacios de ocio y descanso para la población más selecta. Estos espacios se encuentran en relación con el primitivo suburbio estudiado por Mumford (a). Además, existían puntos concretos a los que se acudía con fines terapéuticos como los balnearios,<sup>773</sup> generando de esta forma el actual prototipo de turista.

Durante la década de los 60 y de los 70 el ocio deja de ser un privilegio de las clases sociales más elevadas y se convierte en una necesidad fundamental para la clase trabajadora, convertida ahora en clase media. Este hecho contribuye a la transformación del imaginario turístico en el prototipo que conocemos en la actualidad. El turismo se convierte en un objeto más de consumo, en un producto que se ofrece al ahora obrero consumista llegando a ser la expresión máxima del capitalismo al comercializar el tiempo libre del trabajador. De esta forma, determinados espacios se convierten en símbolos y en referencias culturales a través de mecanismos

---

<sup>773</sup> Véase a este respecto la novela *Un viaje de novios* de Emilia Pardo Bazán cuya trama se desarrolla en el balneario de Vichy y se observa la nueva forma de hacer turismo de la clase media-alta. De hecho, los protagonistas son una pareja de recién casados formada por un funcionario y una joven provinciana, pudiendo suponer la antesala del turismo durante la segunda mitad del siglo XX.

institucionales y sociales.<sup>774</sup> Una vez que se identifica el espacio, el turista debe ser capaz de localizarlo e informarse para poder anticipar y prefijar su experiencia. Este procedimiento implica una transformación de los recursos de la zona para ser adaptados al producto turístico, además de crear productos específicos para el consumo del turista como tiendas de *souvenirs*, cruceros, parques temáticos, observatorios,...<sup>775</sup>

Los espacios turísticos conformados durante este periodo son lugares jerarquizados en función de las clases y de los grupos sociales a los que se asocia la construcción de las nuevas edificaciones, puesto que su finalidad es la de ofrecer un producto al consumidor que sea capaz de adquirir durante un corto periodo de tiempo. La ciudad de vacaciones simboliza precisamente lo que el trabajador no puede tener durante el resto del año. De esta forma, se puede definir como una utopía, a pesar de que se ha materializado, porque es un espacio diseñado y configurado de forma totalmente opuesta a la ciudad cotidiana, es decir, el turista proyecta sobre este espacio físico fantasías y anhelos distintos a los habituales y desarrolla dentro de ella un comportamiento diferente al cotidiano. Aunque es un espacio utópico llevado a la práctica, no deja de ser un universo o espacio paralelo al habitual,<sup>776</sup> un sueño que se hace realidad durante un corto espacio de tiempo, en definitiva, una especie de Barataria quijotesca.

La ciudad de vacaciones creada a partir de la Segunda Guerra Mundial, durante las décadas de los 50-60, es un componente clave de la sociedad de consumo y un elemento diferenciador entre comunidades y grupos sociales más acomodados. No deja de ser una marca más de las grandes desigualdades sociales, no solo por el determinado poder adquisitivo del turista, sino por la organización de las mismas. La característica de todas ellas es la de diseñarse como un producto de ocio en base al sol y a la playa, elementos naturales que también pueden ser consumidos a través de las diferentes actividades. Al consumir y disfrutar dentro del espacio turístico, el turista se

---

<sup>774</sup> A este respecto, juega un papel destacado el cine de los años 60 y 70, fundamentalmente el landismo. A través de las películas protagonizadas por Alfredo Landa y por la campaña lanzada por el ministro Manuel Fraga cuyo eslogan era "Spain is different", el Mediterráneo español se convierte en el lugar prototípico de las vacaciones.

<sup>775</sup> Véase como ejemplo la película *¡Vivan los novios!* dirigida por Luis García Berlanga y protagonizada por José Luis López Vázquez y Laly Soldevilla. Leo (José Luis López Vázquez) viaja a Sitges con su madre para casarse con Loli (Laly Soldevilla). La familia de Loli representa la adaptación que sufre la región ante la oleada masiva de turistas europeos, transformando sus propiedades y su economía en negocios turísticos, en productos que ofrecen a los turistas centroeuropeos. La visión que ofrece la película de Sitges supone la antesala del auge de ciudades de vacaciones como Marina d'Or.

<sup>776</sup> "Lo cierto es que la bóveda del hall del Cinco debería haberme dado una pista, para qué engañarnos, si la realidad vuelve a superarme es porque sigo sin tener cojones a asumir que aquí estoy en otra dimensión". Cantavella: 112.

siente alejado de la cotidianidad laboral y goza de una vida y de un espacio urbano que anhela, a la vez que pretende demostrar que posee cierto status económico o un determinado gusto cultural (Antón Clavé: 20).

Es precisamente esta nueva utopía social del siglo XXI de la que se hacen eco Rafael Chirbes y Robert Juan-Cantavella en las novelas *Crematorio* y *El Dorado*, en las que las ciudades de vacaciones Misent y Marina d'Or respectivamente se convierten en un elemento fundamental de la trama. La actualidad turística observada en ambas debe ser interpretada en relación con las transformaciones sociales y económicas mencionadas durante el desarrollismo franquista. La más importante y decisiva es la modificación de las relaciones de poder entre las diferentes clases sociales y la configuración de la clase media, tal y como se observa a través del personaje de Rubén Bertomeu, protagonista de *Crematorio*. La actual ciudad turística entendida como un espacio de ocio rompe con la tradicional dicotomía centro-periferia. El espacio ahora es un todo unitario, entendido como un solo producto que el consumidor debe adquirir, tal y como observa Escargot, el protagonista de *El Dorado*:

El tema es que todos estos elementos [...], todo está articulado por un laberinto de pasillos empedrados que llevan de una pequeña plazoleta a otra y de ésta a un nuevo espacio de recreo y descanso con más sillas de plástico. Justo en el centro, de espaldas al mar, junto a una carpa puntiaguda de color naranja y perforado por nuevos surtidores de agua y hasta cataratas chisporroteantes, un macizo rocoso de fibra de vidrio al que no paran de encaramarse los paseantes en busca de una mejor vista y a la caza de esa experiencia exótica con la que tienen previsto pertrechar sus vacaciones.<sup>777</sup>

Así mismo, otra de las características principales de la ciudad de vacaciones es que no es un complejo residencial, es decir, el espacio urbano no está concebido para el asentamiento de una comunidad, solo para ofrecer actividades de ocio durante un periodo determinado. Si nos fijamos en sus estructuras urbanas, carecen de poderes institucionales o eclesiásticos. De hecho, en ningún momento se menciona la existencia de templos o de normas morales o sociales que los veraneantes deban cumplir; además de proporcionarles anonimato, lo que les permite moverse con mayor libertad. La organización social de las mismas únicamente responde al poder adquisitivo que posean y se distribuyen en zonas dependiendo de su capacidad para

---

<sup>777</sup> Cantavella: 18

adquirir un inmueble u otro. El resto del tiempo comparten los mismos espacios (playa, tiendas, resorts,...) y las mismas actividades (parques de atracciones, vela, surf,...) adquiriendo una forma de comportarse y de vestir muy diferente a la de su vida diaria, tal y como se puede observar en el siguiente fragmento de *Crematorio*:

Misent permite cierto anonimato, hay lugares en los que una mujer madura puede pasar desapercibida para los misentinos, sitios que nunca pisarán sus conocidas. Son las ventajas de vivir en una ciudad turística que diferencia sitios para los de dentro y para los de fuera; una ciudad también hendida por las clases, en la que hay lugares que la gente de cierta posición no pisa: son sitios para turistas y empleados.<sup>778</sup>

De hecho, Escargot, el protagonista de *El Dorado*, distingue a los turistas por las camisetas y los polos de marca Lacoste metidos por dentro de unas bermudas de color azul marino y unas sandalias con el velcro gastado. Todos ellos saben que cuando se terminen las vacaciones, se acabará esa forma de vida, ejemplificada a través de la opinión de Escargot sobre Marina d'Or, una ciudad solo habitada durante los periodos vacacionales:

11.14. La distribución soviética de estas moles, del espacio y de sus funciones, es perfectamente tolerable para estancias cortas en que el veraneante para poco por el apartamento, ocupado como está en disfrutar de los múltiples servicios del complejo, las duchas turcas y las bañeras con melocotones de plástico. Pero vivir aquí, habitar este lugar y no sólo veranearlo, debe de ser algo muy diferente...cuando no se trate de estar todo el día en la playa o paseando por los Jardines sino de buscar un mecánico para el coche al salir del trabajo, ir a la iglesia a que tome la comunión la chiquilla, comprar el pan o meterte en un bar tranquilo a tomar unas cañas...Hace rato que han empezado a llegar los primeros bañistas amantes del sol.<sup>779</sup>

A través de las novelas objeto de análisis, *Crematorio* y *El Dorado*, se muestra tanto la conversión de la costa mediterránea en una ciudad de vacaciones como la vida en la propia ciudad. Ambos textos reflejan, no solo la gestación de una nueva utopía impulsada durante el final del franquismo y la Transición, sino la conformación de la utopía social contemporánea, basada en el neoliberalismo, el consumismo y la

---

<sup>778</sup> Chirbes: 102.

<sup>779</sup> Cantavella: 117

formación de un nuevo espacio urbano acorde con la ley de la oferta y la demanda, cristalizada en la ciudad de vacaciones, el espacio que ofrece al trabajador de clase media los lujos y comodidades de los que carece en su vida diaria.

## **22.5. MISENT. LA TRANSFORMACIÓN DEL PAISAJE VALENCIANO EN UNA CIUDAD DE VACACIONES**

El sistema urbano mencionado anteriormente está basado en la recalificación y reclasificación del suelo rústico y no urbanizable por parte de las administraciones para incorporarlo a proyectos urbanos. De esta forma, políticos, empresarios, constructores, técnicos,... potencian un sistema corrupto, voraz y sin límites que busca el beneficio rápido que generan las promociones inmobiliarias dirigidas al turismo, sobre todo en la costa mediterránea. Este sistema de urbanización y corrupción es el que refleja la novela *Crematorio* de Rafael Chirbes a través de la figura de Rubén Bertomeu, un arquitecto que procede de una familia de terratenientes dedicados a la agricultura. Durante los años de la Transición, abandona tanto el diseño como el sector agrícola para dedicarse por entero a la construcción. A través de un proyecto inmobiliario pretende urbanizar y convertir su ciudad natal, Misent, en una ciudad de vacaciones. Es precisamente esta transformación urbana y social la que se refleja en la obra: el paso del campesinado a la clase media que ansía unos privilegios que hasta este momento no están a su alcance.<sup>780</sup>

En términos generales, se puede hablar de la transformación de la costa mediterránea<sup>781</sup> vista a través de Misent, la ciudad protagonista de una novela de la tierra valenciana. Misent, en sus orígenes, responde a la imagen ofrecida por Blasco Ibáñez en sus novelas de la tierra valenciana, por el pintor Joaquín Sorolla o por

---

<sup>780</sup> De hecho, el propio Rubén Bertomeu se considera como un “vendedor de sueños” que es capaz de poner al alcance del trabajador todos sus anhelos, independientemente de que tenga que valerse de tratos con la mafia rusa, de prevaricación o de corrupción urbana. A este respecto, destaca la serie *Crematorio* dirigida y escrita por Jorge Sánchez-Cabezudo, emitida en Canal+ y basada en la novela de Chirbes del mismo título. Tal y como el propio Chirbes reconoce en una entrevista, la serie de televisión se centra en los aspectos que la novela no recrea pero que deja entrever sobre la forma en la que la costa mediterránea se ha convertido en un paraíso dirigido al turismo, mientras que la novela profundiza en los sentimientos que provoca Misent en los personajes tras la muerte de Matías Bertomeu. Véase Hermoso, Borja; “Fuego real en el ‘crematorio’ de Chirbes”, *El País*, [https://elpais.com/diario/2011/03/07/cultura/1299452402\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/03/07/cultura/1299452402_850215.html)

<sup>781</sup> Para el impacto de la burbuja inmobiliaria sobre la costa mediterránea y el proceso de urbanización véase la comunicación de Beltrán Valcárcel, Francisco Fernando; “Paisaje en ruinas después de la explosión, con ciudad al fondo. Obsolescencia en los nuevos paisajes-residuo resultado de los procesos avanzados de dispersión y disolución de lo urbano en el territorio”, *CONAMA 2014. Congreso Nacional del Medio Ambiente*.



Gabriel Miró en sus estampas modernistas. Durante la época del desarrollismo ha sufrido las consecuencias de la burbuja inmobiliaria y se ha convertido en una paradisiaca ciudad de vacaciones. En este sentido, Chirbes profundiza en los aspectos distópicos de la nueva ciudad, es decir, en los turbios negocios de la economía capitalista y en el espejismo que supone la burbuja inmobiliaria, el falso esplendor económico que ofrecía la democracia basado en las recalificaciones y reclasificaciones urbanas:<sup>782</sup>

[Rubén] Le gusta hacer como si no hubiera construido más que la media docena de urbanizaciones de lujo en las que, como dice, tiene algunos amigos (esos tipos ricos y groseros con los que se junta), y oculta todo lo que hizo antes; oculta que, para llegar a eso que él considera sus joyas, tuvo que construir y vender centenares de bungalows prefabricados, edificados en terrenos dudosamente recalificados como residenciales, en ramblas, en barrancos, bungalows mal cimentados en los que sólo se puede vivir durante algunos meses al año, y eso gracias a la relativa benevolencia del clima de la comarca.<sup>783</sup>

## **22.6. EL CONSTRUCTOR Y EL ESPACIO URBANIZABLE: MISENT Y RUBÉN BERTOMEU**

Los dos protagonistas de la novela son la ciudad de Misent y su constructor: Rubén Bertomeu. Misent funciona como el prototipo de ciudad de vacaciones, así nos la presenta el narrador para profundizar en la ferocidad del capitalismo a la hora de convertirla en un paraíso utópico. Al igual que en su novela *La buena letra*, a través de las distintas voces narrativas, asistimos a las diferentes fases en la construcción de la nueva Misent, inmersa en un ambicioso proyecto inmobiliario. La primera fase comienza durante el periodo del desarrollismo con la llegada de turistas centroeuropeos para convertirse, a un ritmo vertiginoso, durante los años 80 y 90 en un complejo turístico. Es precisamente la violencia y la fuerza con las que se modifica el paisaje las que funcionan como eje central de la trama.

---

<sup>782</sup> La libertad de transformación urbanística y la facilidad con la que se reconvierten los terrenos rurales en suelo urbanizable encuentra su principal exponente en la década de los 60 y 70, durante el desarrollismo franquista. Estas operaciones se denominan “pelotazos inmobiliarios”. A pesar de que la política urbanística de la democracia hunde sus raíces directamente en los últimos años del franquismo, encontramos una alusión a esta clase de pelotazos en el cuento de Nilo María Fabra “El futuro ayuntamiento de Madrid” durante la construcción del Ensanche (Fabra: 152ss).

<sup>783</sup> Chirbes (b): 120-121.

Los espacios simbolizan la evolución de los personajes y de forma más extensiva de la España democrática a través de procedimientos narrativos como el uso de alegorías, metonimias o metáforas para concretar sentimientos abstractos como la muerte, la destrucción o la soledad. También dota la narración de cierto lirismo como una forma de representar la realidad que rodea a los personajes y de cargar de gran fuerza semántica los espacios, haciendo que los paisajes funcionen ampliando o mitigando la desesperanzadora realidad narrada. Así, alegóricamente, superpone a la realidad del personaje la actualidad del país, concretamente su devenir histórico, social y político. Un claro ejemplo de ello es el personaje de Rubén Bertomeu, un reflejo de la nueva clase social que ha sabido adaptarse a los nuevos tiempos y a las diversas realidades políticas para obtener beneficios económicos y poder en las altas esferas para así gozar de libertades administrativas que le permitan aumentar su riqueza.

El contenido urbano de la novela se muestra a través de un conjunto fragmentario de voces y reflexiones cuyo desencadenante es la muerte de Matías Bertomeu, el hermano pequeño de Rubén. Las diferentes perspectivas adoptadas enriquecen la visión de conjunto al entrecruzarse las voces de los distintos personajes que rodean a Rubén en su vida cotidiana: Collado, Mónica, Silvia, Juan, Brouard,... y las más importantes: el narrador omnisciente y el narrador en primera persona correspondiente a uno de los protagonistas: Rubén. El constructor encarna el típico hombre de negocios que se enriquece durante los años 70 y 80 mediante corrupción, violencia, tráfico de drogas, negocios con la mafia rusa... y que en los 90 se convierte en un poderoso constructor multimillonario a costa de destruir Misent. Esta imagen distópica del paraíso misentino es la ofrecida por Silvia, la hija de Rubén:

Misent está lejos de todo lo que una persona tiene que hacer de verdad en la vida. Una especie de inocuo parque temático, un estúpido lugar de vacación. Calidad de vida, solo relativa. [...] cada vez que tienes que hacer algo que se salga de lo corriente, coger un tren, un avión, moverte a alguna parte, la calidad de vida se viene abajo: resulta complicado salir de Misent, con unos accesos permanentemente embotellados; no hay tren, ni siquiera buen servicio de autobús, y agobia la propia ciudad en crecimiento incontrolado, por todas partes cosas a medio terminar y ya en funcionamiento, todo en obras, todo construido a un tamaño propio de una población que albergara a la mitad de

los habitantes que viven en ella durante la estación baja y a la cuarta parte de los que la llena en verano.<sup>784</sup>

Rubén aparece rodeado de personajes contradictorios y muy poco creíbles para el lector como Brouard, Silvia, Mónica o Juan. Silvia y Juan, hija y yerno de Bertomeu, denuncian los excesos de Rubén desde una rebeldía contenida, puesto que su vida privilegiada es un regalo del constructor. Por tanto, ambos son perfectamente conscientes de dónde ha salido el dinero que les permite gozar de ciertos privilegios y tampoco muestran ningún interés por abandonar su acomodada vida. Así, la corrupción es la idea sobre la que se basa la novela, pero entendiendo el término en todos sus sentidos: moral, urbanística, política,... y profundiza sobre la adaptación a la nueva sociedad capitalista durante los años del desarrollismo y la aparición de la clase media. En este sentido, cabe destacar que poco a poco, los personajes que acompañaron a Rubén durante los últimos años del franquismo van abandonando progresivamente sus ideales revolucionarios, incluidos Rubén y Matías.

Este progresivo abandono de ideales llega hasta Silvia y Juan a los que se les reprocha su izquierdismo light y su aparente lucha contra el constructor y los excesos urbanísticos pero desde una posición acomodada. La misma crítica salpica a Mónica, la veinteañera esposa de Rubén, que muestra una total pasividad y falta de implicación en la lucha ecologista, simbolizando los comportamientos de la actual generación. Mónica únicamente se mueve por dinero, lujo y ostentación. No le importan los negocios de su marido, ni la naturaleza arrasada de Misent, únicamente pretende conservar su estatus a costa de lo que sea, ideales no muy lejanos de la actual sociedad.

El hecho de que Rubén sea el personaje más profundo y más caracterizado, incluso se le dota de voz narrativa propia, está intrínsecamente relacionado con el espacio misentino. Su construcción psicológica se realiza a partir de la relación de dominio que ejerce sobre la ciudad a través de sus recuerdos de infancia y juventud en Benalda, símbolo del pasado, o desde la posesión material de Misent, símbolo del presente y del futuro. De hecho la evolución del personaje es paralela a la conversión de Misent en un paraíso turístico. A través de Bertomeu, se logra recrear el pasado y el presente de Misent, con cierta nostalgia e incluso visión apocalíptica sobre un paraíso perdido. Esta reconstrucción está motivada por los recuerdos que se agolpan tras el fallecimiento de su hermano Matías y el camino que recorre hasta el tanatorio,

---

<sup>784</sup> Chirbes (b): 90-91.

atravesando un Misent que choca de lleno con el de su infancia. Ahora es un espacio en el que destacan las grúas y la especulación:

Silvia: Lo que sabemos con certeza es lo que hemos perdido, una forma de vida que teníamos. Eso es lo que sabemos. Lo que nadie, ni el arte, ni la literatura, ni la historia, puede hacer que vuelva a ser. Cuando lo dice, nota que le adelgaza la voz: el Misent de su infancia, el de las playas casi desiertas en las que el mar dejaba conchas, estrellas de mar, hipocampos, esponjas secas, y que olía a hierbas marinas que se pudrían, a algas que se secaban al sol, a pescado en putrefacción; olor de yodo, de salitre; [...] ese Misent ya no existe; lo han sustituido todas estas casas en construcción, las plumas de las grúas cruzando el aire, las calles a medio asfaltar.<sup>785</sup>

El centro urbanizado de Misent destaca al igual que el resto de ciudades de vacaciones de la costa del Mediterráneo por su imagen paradisiaca en consonancia con las playas tropicales: palmeras, arenales repletos de bañistas, sol,... Mediante esta imagen Rubén recrea retazos de su infancia y del poco cariño recibido por sus padres. Estos recuerdos se presentan como una vida muy lejana, casi irreconocible y olvidada por la nueva, cargada de lujos y caracterizada por la compañía de Mónica. Si en su infancia destaca el Misent de la tierra valenciana decimonónica, ahora la ciudad está dominada por la nueva configuración urbana y la sobreexplotación del terreno. Benalda, la finca propiedad de los Bertomeu, simboliza tanto la evolución de uno de sus propietarios como de la ciudad que ahora le pertenece:

Ella decía que no quería saber nada del cemento, nada de convertir en rentables, de multiplicar de un solo golpe por diez, por cien, por mil, el valor de aquellos terrenos ruinosos que se han defendido en vano, porque, después de tanto esfuerzo, acabaron por ser yermos, extensiones cubiertas por árboles secos y hierbas, para, como no podía ser de otra manera, convertirse al final ellos también en solares, también ellos en bloques de apartamentos, en bungalows, en chalets; solares como los demás, urbanizables, edificables, en un momento en el que ya no quise comprar, porque ya no los necesitaba.<sup>786</sup>

Paralelamente a Benalda y Misent, se puede observar una evolución en el propio personaje de Rubén que abandona el diseño, el proyecto de desarrollo urbano

---

<sup>785</sup> Chirbes (b): 91-92.

<sup>786</sup> Chirbes (b): 392.

sostenible, para convertirse en un constructor que únicamente piensa en el dinero y al que no le importa destruir el medioambiente, tal y como él mismo reconoce en el siguiente fragmento:

[...] además, tuve la ventaja, o la suerte, o la perspicacia de darme cuenta de que un arquitecto no es un profeta, sino alguien que le resuelve los problemas de alojamiento a la gente; que convierte en materia la idea de bienestar que el cliente tiene. Algo que hoy en día cualquier estudiante tiene claro, pero que en aquellos tiempos muy pocos querían o eran capaces de entender. Ahora sé que el mejor arquitecto del mundo es el que consigue la mejor relación entre comodidad y economía del cliente. Aunque es verdad que, para llegar al convencimiento de algo tan elemental, resultó imprescindible acallar primero el ruido de dentro, el aleteo de los sueños de juventud. Pero eso es lo normal, el proceso normal de maduración. Darle una patada en el culo a Peter Pan.<sup>787</sup>

Los pasajes citados son un claro reflejo de las conversiones paralelas de Rubén y del espacio que domina, pasando de ser un joven revolucionario de izquierdas a convertirse en un feroz constructor neoliberal que deja su huella sobre la ciudad, tal y como ha podido apreciarse en los fragmentos citados anteriormente y que se corresponden con la visión distópica de Misent. Este cambio, como él mismo reconoce, se produce cuando se da cuenta de que un arquitecto no es un artista revolucionario o comprometido que lucha para dotar de mayor confort los barrios de pescadores o las viviendas sociales, sino un trabajador al servicio de la demanda de la recién creada clase media. Esta transformación no se data cronológicamente en la novela, pero parece que se produce durante los 70 con la llegada de turistas y se plasma durante la Transición, momento en el que Rubén construye su primer complejo turístico.<sup>788</sup>

Bertomeu explica la trama urbana y el poder que ejerce sobre Misent desde el nuevo discurso de las élites democráticas que imponen el neoliberalismo como única forma posible de modernización para España, basándose en la relación de los conceptos *progreso* y *libertad*, dejando de lado la situación social y apostando por el

---

<sup>787</sup> Chirbes (b): 376.

<sup>788</sup> A la par que Chirbes traza la historia de Misent, extensivamente, se escribe la de España: en los 60, durante el desarrollismo se lleva a cabo la primera urbanización de *bungalows* para acoger a los turistas, en los 80 tuvo lugar la entrada del capitalismo salvaje y en los 90 el afianzamiento de estas políticas. La explicación de los turbios mecanismos y la corrupción que acompañan a la obsesión por el progreso a costa de destruir incluso la historia se hacen palpables en el personaje de Collado, antigua mano derecha de Bertomeu, quien sufre en primera persona la destrucción que produce la obsesión por la acumulación de riqueza.

fenómeno del ladrillo y del hormigón como la única opción para alcanzar el tan ansiado y utópico estado del bienestar (Antón Clavé: 26).<sup>789</sup> Las nuevas construcciones y proyectos han desplazado los emblemas históricos de la ciudad y los han vaciado de importancia, contenido y significado al inscribirlos en un contexto nuevo que aparece definido por los ideales arquitectónicos de la sociedad de consumo, del nuevo orden social (clase media) y su aspiración a la homogeneización y neutralidad en forma de bloques de apartamentos, resorts, campos de golf... Misent pierde su casco histórico, su historia, para convertirse en un *no-lugar*, siguiendo la definición de Marc Augé. En este proceso algunas zonas se integran, pero otras se excluyen, como se observa en el siguiente fragmento:

Aparecían en la zona las brigadas de obreros que trabajaban para los arqueólogos y se pasaban meses enteros extrayendo y almacenando restos de vasijas, armas, monedas, y cuerpos de individuos que habían vivido mil, dos mil años antes. [...] al poco tiempo, ya estaban tirando hormigón por encima, levantando la estructura de nuevos edificios que, tan sólo unos meses más tarde, ocupaban vecinos procedentes de cualquier lugar de Europa. La ciudad, en ese nervioso descubrir y cubrir, parecía librarse precipitadamente de su pasado. Él [Collado], contemplando aquella excavación, también había tenido esa impresión de ordenar, clasificar y almacenar su pasado antes de librarse de él.<sup>790</sup>

De esta forma, Misent queda conformada como un *no-lugar* por contraposición al lugar antropológico, ya que el Misent de ahora no tiene restos identificatorios o históricos.<sup>791</sup> Únicamente está constituido conforme a unos fines concretos y a un modo de relación de individuos que destaca por la soledad y el anonimato, rasgos que definirán la distopía creada por Silvia y que sirven para remarcar el carácter corrupto de la nueva utopía vacacional en la que se ha convertido Misent. Si ha habido una reconversión del espacio y existe una diferenciación, también espacial, entre misentinos y turistas, ¿cómo han logrado adaptarse todos los personajes de *Crematorio* a esta nueva realidad?

---

<sup>789</sup> Cf. Lefebvre, Henri; *La producción del espacio* (Ed. Ion Martínez Lorea y Emilio Martínez Gutiérrez), Madrid, Capitán Swing, 2013.

<sup>790</sup> Chirbes (b): 49-50.

<sup>791</sup> Obsérvese esta misma situación en el caso de Marina d'Or. La historia de Oropesa y sus símbolos identitarios ha desaparecido para dejar paso a la "era Marina d'Or", la nueva datación que utiliza Escargot para referirse a las distintas fases de edificación: "Cuando se abastecieron los jardines de pececitos, allá por el año cero de la era Marina d'Or, los había de muchas especies, de muchos tamaños (ninguno tan grande), de muchos colores". (Cantavella: 75)

Lo han hecho, precisamente, por la redefinida relación que mantienen con ella, es decir, porque su presencia es pasajera y solamente transitan superficialmente por ella. No viven en Misent, sino a las afueras, por lo que no tienen la necesidad de asimilar ni la nueva morfología, ni las nuevas formas de comportamiento. De hecho, conocemos la ciudad a través de los viajes de Rubén y de Silvia de camino al tanatorio, atrapados en atascos veraniegos y en un caluroso día de verano, donde la estampa que se ofrece al cruzar la misma es la del sudoroso dominguero bronceado con la ventanilla abierta, el brazo fuera y luchando por alcanzar el centro. Este turismo de masas<sup>792</sup> hace de la ciudad un espacio de tránsito en verano y la convierte en una ciudad fantasmagórica y casi desierta en invierno, tal y como se recoge a modo de apéndice en la “Estampa invernal de Misent”.

En palabras de Aina Vidal, Misent responde a la imagen de “lugares que nos hacen pensar en cómo la sociedad de consumo desestabiliza al sujeto y lo fuerza a mantener presencias transitorias de entrada y salida, pero nunca de permanencia o pertenencia” (Vidal: 11). Una definición que se corresponde con el sentido de una ciudad de vacaciones y que es perfectamente aplicable al espacio que recorre Escargot inmerso en Marina d’Or. Un papel fundamental en su configuración es el de la publicidad, en este caso, la línea de costa que explota esta imagen para atraer capital. El publicista crea un espejismo a través del soporte publicitario ofreciendo una vista colorista en la que destacan colores vivos, el sol, la playa, los rascacielos,... potenciando el ocio y el cosmopolitismo del espacio urbano y creando una imagen ideal en forma de postal turística que el consumidor recibe como real y desliza hasta convertirla en un espacio material:

El *pack* de la felicidad. Las fotos de las promociones se parecen unas a otras como hermanos siameses, como *dollies* recién clonadas: palmeras, un campo de golf con unas figuritas blancas y lejanas aplastadas contra el césped, unos cuantos pinos de generosa copa, y, por detrás, el mar. Parece que la casa que vas a comprarle a él es la única, y que él ha conseguido que desaparezcan de

---

<sup>792</sup> “Cuando visitó el anfiteatro de Verona, Speer se dio cuenta de que, si en ese lugar se aglomerasen personas con opiniones diferentes, quedarían unificadas en una sola opinión, y que precisamente ése era el propósito del estadio, conseguir que desapareciera el individuo. Convertirlo en una masa. Hacer que no tuviera ninguna importancia lo que un pobre hombre pudiera pensar personalmente, porque lo que valía era una opinión distinta, que salía unánime de la multitud. Lo mismo puede decirse de toda esa arquitectura de casas iguales de la costa. Han creado un personaje colectivo, que no sé si llamarlo el jubilado, o el eterno veraneante, como el que quería ser Brassens en la playa de Sète: un ser fantasmal, único y vacío, intrascendente, que no aspira a nada, ni espera nada que no sea retrasar la muerte lo más posible”. Chirbes (b): 181.

repente las decenas de miles de microviviendas. [...] *Enjoy all the Mediterranean. Das ganze Mittelmeer liegt zu seinen Füßen. Entre tout le soleil et le bleu.* Bertomeu Top Hills: ponte el Mediterráneo a tus pies y disfruta del regalo del sol.<sup>793</sup>

Como se observa en la cita, la apariencia de Misent no deja de ser la de un espacio cursi e intrascendente para los individuos. La ciudad o utopía de vacaciones que refleja Chirbes es una representación teatral que produce inestabilidad e inadaptabilidad entre sus personajes, la misma sensación que percibe Escargot en *El Dorado*. Lo que sí se remarca es el hecho de que ningún espacio queda fuera de la política consumista de la ciudad de vacaciones ya sea de una forma o de otra, como actividad de ocio o como terreno inmobiliario.

---

<sup>793</sup> Chirbes (b): 118-119.



## **CAPÍTULO 23: DE MARINA D'OR A LA ISLA™. LA CIUDAD DEL SIGLO XXI: NEOLIBERALISMO, CONSUMISMO, ERA DIGITAL Y “NOVELAS DE LA CRISIS”**

### **23.1. LA CIUDAD NEOLIBERAL Y EL CONSUMISMO DEL SIGLO XXI A TRAVÉS DE LAS “NOVELAS DE LA CRISIS”. LA TRABAJADORA DE ELVIRA NAVARRO Y CICATRIZ DE SARA MESA**

El sistema económico y social implantado durante los años 70 sufre un enorme desajuste como consecuencia de la crisis económica de 2008. La ciudad es el escenario sobre el que se observa el asentamiento y la evolución del neoliberalismo, cuya influencia no solo ha llevado a la subsistencia de la clase trabajadora y, por tanto, a la desaparición de la clase media, sino también a la desaparición de los espacios exteriores. La ideología neoliberal se centra en el desarrollo de un mercado abierto y competitivo que no se someta al control del estado y que base su desarrollo económico en el consumo. A partir de la década de los 90, las ciudades se convierten en espacios atractivos en los que prima la estética y su arquitectura tiende a la fragmentación y dispersión de la población que suele concentrarse en zonas específicas dependiendo de su capacidad económica.

A este respecto cabe destacar la reconstrucción y recuperación del centro histórico con la finalidad de evocar un pasado cosmopolita. Las políticas neoliberales se vuelven más agresivas, pues entra en juego lo que Janoschka y Sequera han denominado *gentrificación*, un proceso que consiste en desplazar del centro a las clases más bajas para reconquistarlo para las más adineradas y recuperar el orden urbano anterior a la Revolución Industrial, momento en el que se crearon los suburbios. Este proceso trae consigo la creación de un mercado inmobiliario que revaloriza el precio de la vivienda en el centro, a la vez que aumenta el valor del patrimonio histórico.

Mediante esta acción se asiste a la exclusión y al desplazamiento total y definitivo de la clase trabajadora hacia las periferias. La pasividad de la población, muy similar a la que refleja Marsé en *Últimas tardes con Teresa*, se debe al atractivo discurso ofrecido por los organismos públicos que sostienen que es algo inevitable y necesario puesto que se mejorará la calidad de las viviendas con inyecciones de capital privado y se podrán rehabilitar áreas abandonadas que repercutirán en el bien de la

comunidad. Sin embargo, tal y como afirma Gramsci, se trata de una maniobra de control social encubierta que se impone, se acepta y se normaliza por parte de los ciudadanos para paliar los problemas de sectores vulnerables como la prostitución, la mendicidad o el tráfico de drogas que no son solventados por parte del estado. De esta forma, se desplazan a la periferia y se regenera el centro.

La regeneración urbana debe entenderse también desde el punto de vista cultural. Deja de ser una forma artística que debe preservarse para las futuras generaciones y se convierte en un producto. La cultura comienza a ser un activo económico con valor de mercado y, por tanto, un producto que debe venderse y ser consumido. Hasta los años 90, nadie se interesó por la mercantilización de un bien que pertenece a la comunidad y que genera grandes beneficios. Esto trae consigo el hecho de que la cultura se entienda como un producto destinado al comercio, por lo que se van a crear marcas urbanas que potencien el atractivo de los edificios históricos e infraestructuras que generen en el ciudadano-consumidor una imagen y un sentimiento positivos del lugar.

La gentrificación<sup>794</sup> no solo provoca la comercialización de la cultura y la segregación social al recuperar la tradicional división espacial centro/periferia, sino también lo que Bianchini denomina *dilemas espaciales*, *dilemas de desarrollo económico* y *dilemas sobre la financiación de la cultura* que explican las fuertes tensiones entre el centro y la periferia, el consumo y la sobreproducción y el apoyo a eventos e infraestructuras en lugar de solventar las carencias sociales del siglo XXI.<sup>795</sup> El problema principal reside en la concepción de la cultura como un producto que únicamente se encuentra al alcance de un sector social minoritario y que potencia la formación de una sociedad sectaria y elitista que impide que las clases sociales más bajas formen parte de ella o que se introduzcan en los barrios culturales de moda, dirigiéndolas hacia las zonas marginales o periféricas, el lugar en el que se sitúa la

---

<sup>794</sup> La gentrificación trae consigo nostalgia por la realidad que ahora se va a transformar. Este sentimiento queda definido por Rodríguez de la Flor como “[...] la llamada del espacio, la necesidad de repensar el lugar y de respetar y de recordar a quienes articularon su experiencia, ateniéndose sobre todo a la inspiración que les pudo llegar como un “don” del *genius loci*, del genio del lugar, de los dioses lares que hacen de cada lugar un universo propio, idiosincrásico. El cultivo de esta dimensión re proyecta el hecho de un vivir, asociándolo ahora, no sólo al *tiempo* de la experiencia, sino, acaso, y esto con más fuerza, vinculándolo al *lugar* de la misma” (Rodríguez de la Flor: 129-130). Este planteamiento de Rodríguez de la Flor se puede observar en la temporada 5 (2019) de la serie emitida por Atresmedia *Allí abajo*.

<sup>795</sup> A este respecto, Vázquez Montalbán, en el ensayo citado en la bibliografía, enuncia brevemente el camino que toma la ciudad tras el asentamiento de la democracia y habla de *ciudad mercado*, *ciudad espectáculo* y *ciudad simulacro* (Vázquez Montalbán: 113).

clase obrera. De esta forma se configura la imaginería urbana actual que, tal y como afirma Leandro Alzate, se sostiene en la representación del centro como el espacio identitario de la ciudad en el imaginario popular, mientras la periferia se concibe como un lugar habitable, difuminado y descompuesto, cuya imagen entronca con la violencia y la delincuencia.<sup>796</sup>

Con la crisis del neoliberalismo en el 2008, se produce un desajuste que genera todo un conglomerado de respuestas de todo tipo: sociales, económicas, políticas, culturales,... al mismo tiempo que se lleva a cabo un reajuste de las relaciones sociales.<sup>797</sup> Este reajuste, llevado al ámbito literario, no solo empuja la narrativa hacia una renovación discursiva alternativa a la canónica o su adaptación a los espacios de consumo diferentes, sino también potencia la construcción ficcional de una nueva realidad como reflejo de la sociedad en la que ya estamos inmersos y que es necesario manifestar, caso de novelas como *Cicatriz* de Sara Mesa o *La trabajadora* de Elvira Navarro, obras que se pueden entender dentro de lo que Valdivia ha denominado “novelas de la crisis” (Valdivia: 25).

Valdivia no solo asienta la denominación “novelas de crisis” como un membrete generacional, sino que ofrece una amplia modalidad temática sobre la asimilación de la crisis por parte de los narradores más actuales, abriendo una extensa vía de investigación. Así, diferencia narraciones distópicas, utópicas, novelas de resistencia, de ámbito rural,... en las que destacan autores como Rafael Chirbes, Eduardo Mendoza, Emilio Bueso, Isaac Rosa, Rosario Izquierdo, Pablo Gutiérrez o las ya mencionadas Sara Mesa y Elvira Navarro. Para ofrecer una perspectiva acerca de la repercusión de la crisis sobre las estructuras urbanas y la precariedad laboral derivada de la misma, resultan de enorme interés las novelas *Cicatriz* de Sara Mesa y *La trabajadora* de Elvira Navarro.<sup>798</sup>

---

<sup>796</sup> La protagonista de *Cicatriz* de Sara Mesa, tras observar una fotografía de su novio cibernético, concluye que por el aspecto del paisaje vive en una periferia y que puede obtener el dinero para sus regalos mediante actividades ilícitas. “Piensa que quizá la clave está en la parte de la vida de Knut que desconoce, esa pieza que siempre le ha faltado. A lo mejor su familia es rica, se dice, pero enseguida recuerda las fotos que le envió de la falda extendida en la colcha y el barrio donde vive -estuvo visitando su calle con *google maps*: bloques altos, de ladrillo, con estrechas terrazas y pasajes plagados de *graffiti*- ¿Y si obtiene el dinero con otro tipo de negocios?” (Mesa: 161)

<sup>797</sup> Para el análisis del contexto histórico de la crisis de 2008 véase Rodríguez, Emmanuel et al.; “Del Madrid global a la crisis urbana. Hacia la implosión social”, *Paisajes devastados. Después del ciclo inmobiliario: impactos regionales y urbanos de la crisis* (Ed. Observatorio Metropolitano), Madrid, Traficantes de Sueños, 2013, pp.123-179.

<sup>798</sup> Véase Suárez García, Noelia; “La desaparición del exterior en *La trabajadora* de Elvira Navarro”, *LLJournal*, vol.11, n.1, 2016, <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2016-1-garcia/>

La característica común de ambas novelas se centra, desde una estética realista, en la redefinición del ciudadano contemporáneo, cuya identidad ha sido fijada como consecuencia de la crisis. Ambas plantean las nuevas circunstancias de cada personaje dentro de un espacio urbano que les resulta caótico y ante el que muestran enormes dificultades de adaptación. Así, Elisa, la protagonista de *La trabajadora*, plantea una ciudad en crisis desde su propia experiencia, es decir, desde la precariedad laboral, mientras Sonia, protagonista de *Cicatriz*, profundiza en la faceta del consumidor a través de sus constantes crisis de identidad, las mismas que padece Elisa.<sup>799</sup> La identidad de ambos personajes necesita definirse constantemente como consecuencia de su pérdida laboral, pero sus acciones y pensamientos no suponen una postura de radical oposición a la situación que padecen o a la necesidad de construcción de un espacio público alternativo e identitario, sino que expresan su estado de malestar, estrés o incomodidad ante un sistema social inmutable.

La nueva concepción urbana generada tras la crisis hace que pongamos en tela de juicio los tradicionales conceptos *espacios públicos/espacios privados*<sup>800</sup> de la forma en la que se aplicaron a textos como *Nada* de Carmen Laforet o *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité. En primer lugar, es necesario hacer hincapié en la influencia de las nuevas tecnologías y de los *mass media* que tienden a individualizar y aislar al ciudadano y que, tal y como afirma Pablo Jarauta, hacen que las fronteras interior/exterior se difuminen y se entrecrucen, puesto que si un transeúnte en la calle consulta a través del I-phone un email, está introduciéndose dentro de la esfera privada, a pesar de que está caminando por un espacio público. De esta forma, se consigue aislar al individuo de lo que ocurre en el exterior. Así Elisa, se mueve constantemente, observa lo que sucede a su alrededor, pero no interacciona con ningún viandante. El lector tiene la sensación de que la protagonista se mueve en el interior de una burbuja y permanece ajena a la realidad que la rodea. De hecho, en numerosas ocasiones afirma sentir la necesidad de elevar el volumen de la música de su MP4 para aislarse de todo lo que hay a su alrededor (Navarro: 74). La misma práctica es llevada a cabo por Sonia a través de su absorbente y tóxica relación virtual con Knut, uno de los pilares sobre los que gira la trama de *Cicatriz*.

---

<sup>799</sup> Cabe destacar el hecho de que tanto Elisa como Sonia son becarias. El becario es un personaje que ejemplifica la precariedad laboral y la falta de protección hacia los jóvenes cuyo futuro laboral es incierto.

<sup>800</sup> Véase Bachelard, Gaston; "La dialéctica de lo dentro y de lo fuera", *La poética del espacio*, México D.F., Fondo de Cultura Económico, 1975, pp.250-271.

Los comportamientos de Sonia y Elisa reflejan la nueva configuración del espacio postmoderno que entiende los exteriores, concretamente la calle, como un mero lugar de tránsito por el que la población se mueve debido a “ocupaciones provisionales” (Augé: 83), dando lugar a lo que Marc Augé ha denominado *no lugares*. Se trata de espacios que ni histórica ni identitariamente se relacionan con el individuo que los concibe como lugares de tránsito. La concepción de la calle y, más ampliamente, de los espacios públicos como *no lugares* lleva a que el ciudadano potencie una forma de vida individual y se aleje progresivamente de la comunidad. Esto conlleva la pérdida de la solidaridad obrera o vecinal que se observaba en el Carabanchel de Manolito Gafotas, mientras se fomenta el anonimato que tanto el joven como su abuelo ya percibían en el centro.

Tanto Elisa como Sonia son sujetos anónimos y solitarios entre la multitud urbana. De la calle únicamente perciben la muchedumbre y el tránsito de sujetos que se desplazan continuamente rodeados de espacios interiores que se enfocan hacia el consumo, sin prestarles atención, ni siquiera cuando Elisa sufre una crisis de ansiedad en un autobús. Esta circunstancia es lo que nos hace como lectores percibir la calle como un *no lugar*<sup>801</sup> por contraposición con el *lugar antropológico*, porque el *lugar* crea relaciones entre los individuos (el barrio de Carabanchel de *Manolito Gafotas*), mientras que el *no lugar* genera lo que Augé ha denominado *contractualidad solitaria* (Augé: 98) y Mumford *muchedumbre solitaria* (Mumford (a): 853). En otras palabras, el individualismo, la soledad y el anonimato experimentados en sus diversas formas tanto por Elisa como por Sonia, junto con la constante presencia de las nuevas tecnologías, aíslan al ciudadano hasta convertirlo en un sujeto urbano totalmente controlado por el consumismo. De esta forma percibe Sonia la ciudad de Cárdenas:

Salen de la librería y ella mira discretamente alrededor. Ha anochecido y no distingue bien los rostros de la gente en la calle atestada de comercios, de puestos de comida, tenderetes, stands de publicidad, bancos, cartones, papeleras, *gente, gente*. El bullicio. Las luces, la confusión, el ruido. Claro que ha estado en Cárdenas más veces desde entonces, pero la que recuerda ahora es la noche de la cena, idéntica luz, idéntica hora, cuando aún no conocía a Knut, su aturdimiento de entonces mientras se encaminaba al restaurante, la

---

<sup>801</sup> Tanto en *La trabajadora* como en *Cicatriz* se observa la abundancia de no lugares en la rutina cotidiana de sus protagonistas: autobuses, centros comerciales, aeropuertos, parques,..., signo del cambio de percepción de los exteriores en la ciudad posmoderna.

fascinación por el grupo, el tedio -apenas consciente- con que lo contemplaba todo.<sup>802</sup>

La situación de encapsulamiento que padecen ambas protagonistas viene impulsada por el concepto postmoderno que se tiene de los espacios interiores que se centra en la búsqueda del confort de sus habitantes y en su alejamiento de lo que constituye un peligro para la integridad del ciudadano: la calle. Dentro de los espacios interiores se tiene todo lo que se puede desear, además de medios de comunicación y tecnología que nos permiten estar en contacto constante con el exterior. Tal y como afirma Méndez Rubio, el espacio exterior tiende a desaparecer puesto que se le ofrece al ciudadano moderno la posibilidad de tener todos los elementos necesarios para su bienestar sin la necesidad de salir al exterior y relacionarse con el resto de ciudadanos. De esta forma, Elisa afirma en numerosas ocasiones que no necesita salir a la calle, pues puede trabajar desde su casa y evitar los peligros exteriores, funcionando las paredes de su piso en Aluche como una barrera protectora:

Los coches están cubiertos por una fina capa de nieve que contrastaba con la negrura del pavimento. Yo desempañaba constantemente los cristales, movida por un deseo compulsivo de que el exterior penetrara en la casa tal como se me ofrecía desde la ventana: con un cielo enorme.<sup>803</sup>

En este sentido, cabe destacar que la monotonía laboral y el encierro de Sonia en su oficina propician que busque en un chat contactar con el exterior. Es así como conoce a Knut. Internet potencia la individualidad de los internautas y, aún más, la desaparición o anulación de los espacios exteriores, concretamente de la calle a favor del espacio virtual. A través de *Cicatriz*, asistimos como lectores a la confrontación del espacio físico y del virtual,<sup>804</sup> en el que la protagonista encuentra una realidad paralela

---

<sup>802</sup> Mesa: 191. La ausencia de conjunciones y la utilización de frases como “El bullicio. Las luces, la confusión, el ruido” sirven para representar la velocidad, el caos y el estrés que genera el espacio urbano, técnica utilizada por los autores finiseculares y vanguardistas para representar el espacio urbano moderno, concretamente Nueva York. Cf. las minificciones de *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez o *La ciudad automática* de Julio Camba.

<sup>803</sup> Navarro: 49.

<sup>804</sup> El peso de la realidad virtual en *Cicatriz* se observa tanto en el fondo como en la forma de la novela. A este respecto, cabe destacar el hecho de que *La trabajadora* se relaciona directamente con el blog de Elvira Navarro *Periferia*, llegando incluso a incorporar como parte de la novela un post de septiembre de 2011. *La trabajadora* refleja el mecanismo de la creación literaria desde la construcción de historias que parten directamente de la realidad y la reconstruyen o reinventan, una característica que, entendemos, ambas novelas comparten.

o *mundo posible* (Albaladejo) que funciona como una vía de escape tanto de su precariedad laboral como de su matrimonio con Verdú:

La apatía se extiende como un cáncer, piensa. Como una enredadera, agarrándose firme en cada curva. Cada día mete menos fichas en la base de datos. Cada día falsea menos información. Cada día se dedica a tontear más y más tiempo. Encuentra en internet horas de distracción y juego, sobre todo en los chats, a los que muchos están empezando a aficionarse en esa época: diálogos, discusiones, mascaradas, un entretenimiento estimulante que le permite coger aire y ampliar las dimensiones de la sala.<sup>805</sup>

Junto a la desaparición de los espacios exteriores, cabe destacar la imagen urbana generada a través de las políticas neoliberales al forjar unos patrones de construcción en base al consumo, creando a la vez un nuevo sentimiento de identificación colectiva. En este contexto, adquiere especial relevancia el proceso de homogeneización, mercantilización y privatización de la ciudad, a la vez que quienes detentan el poder imponen unos valores sociales y políticos que deben ser reproducidos por los ciudadanos. La relación de Sonia y Knut se presenta, precisamente, como una respuesta a los valores morales establecidos de antemano y a los que Knut se refiere como “aburguesamiento”. De esta forma, la relación sentimental Knut-Sonia choca de lleno con la de Sonia y su marido Verdú, que representa los valores sociales preestablecidos (casa, matrimonio, hijo, excursiones al campo, respeto por la biosfera,...).

Knut representa, más que una contraposición al sistema del que él reniega, la actual contradicción de los ciudadanos dentro del sistema capitalista. El protagonista manifiesta continuamente que pretende romper el orden burgués a través de sus robos en los grandes almacenes, sin embargo, se presenta como un consumidor voraz que venera las importantes marcas y firmas de moda. Como Sonia comprueba, los regalos de Knut suman astronómicas cantidades de dinero que ni ella ni su marido se podrían permitir. A través de sus conversaciones y de los regalos que le envía, Sonia es consciente de que transgrede las normas sociales y de que si saliese a la luz su relación podría verse enormemente perjudicada, pero disfruta de sus encuentros, tanto cibernéticos como físicos, por el simple hecho de cruzar la barrera prohibida:

---

<sup>805</sup> Mesa: 14

En los últimos días le ronda una tentación por la cabeza. ¿Verlo? ¿Ir a Cárdenas a verlo? Podría coger el primer avión de la mañana y volver en el último. Entre medias, un cortafuegos de casi ocho horas para estar juntos. Salir y entrar de su vida, como por una hendidura que apenas es visible, sin riesgos y sin compromisos. Olvidar por un día a la madre, a los hermanos, a la abuela, al marido, al hijo. Olvidar el trabajo. Olvidar a sus aburridos cortejadores que le graban cds de música que ella no tiene interés en escuchar o la invitan a tomar algo a la salida de la oficina. No es sólo por la intriga de verlo a él. Es ante todo la necesidad de fingir, aunque sea durante un solo día, que es posible vivir otra vida en la que ella juega el papel de chica distinguida, elegante y despreocupadamente libertina.<sup>806</sup>

La relación tóxica que mantiene con Knut le permite a la protagonista huir de la precariedad laboral en la que vive inmersa desde el comienzo de la novela. Una situación similar a la suya es la de Elisa, la protagonista de *La trabajadora*. Ambas deben trabajar frente a un ordenador y en una situación de aislamiento que termina en el caso de Elisa con una crisis de ansiedad y en el de Sonia con una fuerte dependencia de su relación virtual con Knut. En cuanto al espacio urbano se refiere, ambas protagonistas necesitan salir al exterior o, al menos, buscar en él una mayor libertad y una reducción del estrés que padecen al estar reducidas a espacios interiores. La imagen que presentan de la ciudad cuando realizan alguna incursión por sus calles es muy similar: una ciudad decadente cuyas calles inhóspitas se presentan como una extensión más de la precariedad de sus ciudadanos, en definitiva, “una ciudad hecha con cascotes” (Navarro: 105).

Tanto Sonia como Elisa sufren crisis de identidad y de ansiedad, respectivamente, por el estrés producido como consecuencia de su precariedad laboral y del distanciamiento con respecto a sus núcleos familiares. Esto les conduce al uso abusivo de bebidas alcohólicas y fármacos psicotrópicos. Normalmente, los estudios sobre las consecuencias de las crisis financieras suelen centrarse en aspectos de economía o en el impacto sobre determinados núcleos laborales, obviando las enfermedades mentales que producen las agresivas políticas capitalistas y que, incluso, pueden llevar al suicidio. Elisa y Sonia son dos jóvenes trabajadoras desencantadas con la sociedad e inestables psicológicamente ante la dificultad de sobrevivir con dignidad en un mercado laboral cada vez más precario. Sin embargo, en ambos casos se muestra

---

<sup>806</sup> Mesa: 112



la pasividad de la clase obrera ante esta situación. El ejemplo más claro de ello lo encontramos en *La trabajadora*.

Elisa, tras ser despedida, decide acudir a la puerta de la editorial creyendo que sus compañeros se han organizado y se están manifestando. A su llegada únicamente se encuentra “con el mismo orden de siempre, primoroso y eficaz, como si nada hubiera ocurrido y yo me hubiera equivocado” (Navarro: 101). La sociedad que presenta es totalmente pasiva e individualista. No es capaz de organizarse y de manifestarse reclamando sus derechos laborales, a pesar de la facilidad que ofrecen las redes sociales para ello. Al comprobar que nadie hace nada, decide ser ella misma quien se presente ante su jefe y, haciendo uso de un lenguaje revolucionario similar al que observábamos en los universitarios de *Últimas tardes con Teresa*, presentar su propia queja, algo que nunca llega a suceder.

Asistimos a una transformación tanto de lenguaje como de formas que reflejan el sometimiento del trabajador ante el poder. En el caso de *Cicatriz*, Sonia no llega a plantearse ni siquiera la protesta. Acata todas las normas en silencio y únicamente busca una vía de escape ante tal situación, precisamente a través de internet. El comportamiento que ambas adoptan es individualista y muy apegado al uso de las nuevas tecnologías. Quizás esta sea la consecuencia más contundente de la conversión de los espacios exteriores en *no lugares* y llevarlos hasta su desaparición.

*Cicatriz* y *La trabajadora* no presentan una solución o un desenlace claro ante la situación de Sonia y Elisa. Las novelas terminan con la incertidumbre sobre el futuro de ambas tanto laboral como personal o sentimental, una idea coherente con la falta de previsión de un futuro claro. La precariedad laboral y la incertidumbre son las consecuencias que ha traído consigo la economía neoliberal. Como resultado, la dicotomía espacial interior/exterior<sup>807</sup> ha sufrido una modificación o reconfiguración que ha transformado la definición de lo público y lo privado, difuminando su frontera hasta la desaparición del exterior y traduciéndose en una sociedad pasiva, individualista y solitaria, que busca refugio en las nuevas tecnologías o en el alcohol y los ansiolíticos.

En ambos casos, se relaciona la crisis con enfermedades mentales, ansiedad y relaciones tóxicas, asociadas a la precariedad laboral. La individualidad y la soledad que experimentan Elisa y Sonia son un claro reflejo del progresivo proceso de

---

<sup>807</sup> Cf. Bachelard: 250-271.

individualización del ciudadano desde los últimos años del franquismo hasta la actualidad, que lleva no solo a reorganizar los espacios urbanos, sino a la formación de una sociedad pasiva que vive ante la expectativa de un futuro incierto buscando una salida a su estado de caos, confusión y estrés.

### **23.2. UNA VÍA DE ESCAPE FRENTE A LA VIDA CAÓTICA DE LAS TRABAJADORAS: MARINA D'OR... ¡QUÉ GUAY! O LA UTOPIA CONSUMISTA DE LA CIUDAD DE VACACIONES**

El ladrillo y la construcción se convierten a finales del siglo XX en el motor de la economía española, como se refleja en *Crematorio* de Rafael Chirbes. Progresivamente, el modelo neoliberalista ha intensificado su actividad espacial, fundamentalmente en las ciudades, al tomar posesión del suelo y comercializarlo. La ordenación y privatización del mismo contribuye a politizarlo y a definirlo como un producto que se consume y produce enormes beneficios, tal y como refleja el personaje de Rubén Bertomeu. Junto con la especulación espacial, se encuentra el fenómeno del turismo de masas, convertido en otro de los principales motores de la economía española. Los constructores son los encargados de que los sueños y las utopías de la clase media se conviertan en realidad a través de la ciudad de vacaciones, tal y como se muestra en *Crematorio* y *El Dorado*.

En el caso de *Crematorio*, la acción de los constructores sobre el medio ambiente y la primitiva ciudad sobre la que construyen el complejo vacacional hace que la utopía se transforme en una distopía, puesto que el espacio se destruye para posteriormente reconstruirlo. La agresividad con el lugar, como se observa a través de Misent, es inmensa y destructiva. Sin embargo, en *El Dorado* se abre la puerta a una nueva utopía: la ciudad turística sostenible, un proyecto que el relaciones públicas le explica a Escargot y que parece que será el proyecto urbanístico del siglo XXI:<sup>808</sup>

RP: Lovely, simply lovely...aunque déjame que te diga que Marina d'Or Golf es un ejemplo paradigmático de desarrollo turístico sostenible, un montaje absolutamente compatible con el medio ambiente de la zona donde vamos a

---

<sup>808</sup> Para una visión histórica de la concepción utópica urbanística desde la Antigüedad hasta las *smart cities* véase Delgado, Manuel; “La ciudad ideal como derrota final de lo urbano. Bases místicas de la utopía urbanística y para el asesinato de las ciudades”, *XIV Coloquio Internacional de Geocrítica. Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro* (2016), pp.1-15, [http://www.ub.edu/geocrit/xiv\\_manueldelgado.pdf](http://www.ub.edu/geocrit/xiv_manueldelgado.pdf)

construir. Ten en cuenta que de los dieciocho millones de metros cuadrados sobre los que se actuará, más de nueve millones serán zonas verdes, no te digo más... y de la otra mitad, todavía dedicaremos otro millón o millón y medio de metros cuadrados a magníficos jardines como el que ya has visto... veo que las cifras te han dejado mudo.<sup>809</sup>

La ciudad de vacaciones supone no solo el triunfo del consumismo y de las políticas neoliberales que traen consigo la especulación con el espacio urbano y la transformación de las ciudades costeras para ofertar productos vacacionales que consumir, sino también un nuevo modelo que se basa fundamentalmente en ofrecer al trabajador los lujos, el confort y el descanso del que no puede disfrutar en su día a día. Esto trae consigo la formación del turismo de masas y la adopción de un rol para adaptarse a las exigencias, una interpretación reflejada de forma irónica en *El Dorado*. Ahora, el turismo de masas y la especulación deberán adaptarse a los nuevos modelos urbanos y al nuevo turismo que se pretende fomentar: el turismo sostenible, en clara sintonía con el medio ambiente y que ofrece respeto por la naturaleza y se compromete a no destrozar los parques naturales ni a engullir las formas de vida de la comunidad que van a transformar. Este modelo ya aparece enunciado en la obra de Cantavella como una ampliación de Marina d'Or y como la nueva utopía del siglo XXI.

### **23.2.1. MARINA D'OR, ¡QUÉ GUAY! Y ESCARGOT EN BUSCA DE *EL DORADO* (ROBERT JUAN-CANTAVELLA)<sup>810</sup>**

*El Dorado*, atendiendo al desarrollo temático de la trama, puede dividirse en dos partes: la estancia de Escargot en Marina d'Or, con motivo de un aportaje sobre la ciudad de vacaciones y el turismo del siglo XXI, y su viaje a Valencia, cuya finalidad es cubrir la visita del Papa en el Encuentro Mundial de la Familia. El objeto principal de análisis será por tanto la parte correspondiente a su estancia en el complejo vacacional de Castellón, puesto que Marina d'Or, no solo entronca con la visión de Misent que Chirbes ofrece en *Crematorio*, sino también porque encarna la utopía urbana del siglo XXI.

---

<sup>809</sup> Cantavella: 137

<sup>810</sup> La misma recreación de la ciudad de vacaciones que observamos en la novela de Robert Juan-Cantavella aparece también en el texto de Jorge Carrión, publicado en agosto de 2009 en el blog *Letras Libres*, "Bienvenidos a Marina de Or, ciudad de vacaciones". <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/bienvenidos-marina-or-ciudad-vacaciones>

Para enmarcar conceptualmente la ciudad de vacaciones Marina d'Or, aplicaremos la definición que ofrece Louis Marin sobre Disneylandia:

Así, Disneylandia es una utopía apresada por la ideología en cuanto que es la representación de la relación imaginaria que la clase dominante de la sociedad americana mantiene con sus condiciones reales de existencia y más precisamente con la historia *real* de los Estados Unidos y con el espacio exterior. Es la proyección fantástica de la historia de la nación americana en su doble instauración respecto de lo extraño y respecto del mundo natural, la metáfora desplazada de la representación ideológica.<sup>811</sup>

Marina d'Or no deja de ser la expresión máxima de la especulación y el reflejo, al igual que Misent, de la historia reciente de España, concretamente desde la Transición hasta nuestros días, como se observa en la breve historia trazada por Escargot:

[...] que los propios Jardines fueron construidos en 2002 y el proyecto de construcción de los Jardines lo aprobó el ayuntamiento de Oropesa un día a las ocho de la mañana en 2004... recuerdo que en la revista *El Temps* leí que desde entonces al ayuntamiento de Oropesa le cuesta cincuenta millones al año mantenerlos...[...] los primeros edificios que se construyeron en lo que podríamos considerar el Sector-0, al principio de la Era Marina d'Or, detrás de mi hotel, si pudiésemos mirarlos desde el aire tienen la forma de una J y una especie de G invertida en honor de Jesús Ger, el hombre que con su esfuerzo y sus contactos levantó esta ciudad de vacaciones de la nada para ponerle el nombre de su tercera hija, Marina (a su hijo Jesús le ha cedido el testigo mediático y Sonia también trabaja en la empresa)...<sup>812</sup>

Esta proyección ideológica de la que habla Marin produce en el visitante una representación de la vida cotidiana, mezclando lo extraño y lo familiar y otorgándole la mayor comodidad, confort y bienestar posibles, sin dejar de lado el consumo, el progreso técnico y científico, tan presentes en estos paraísos vacacionales, representados bajo la imagen del orden y de la legalidad, tal y como constantemente

---

<sup>811</sup> Marin: 264.

<sup>812</sup> Cantavella: 124, 125 y 126.

defenderá el relaciones públicas del complejo,<sup>813</sup> debido a que sus instalaciones poseen el mayor balneario de agua marina de Europa:

Así es, veo que no te andas por las ramas: el mayor Balneario Científico de Agua Marina de Europa, nada menos. Por otra parte, el Hotel Balneario Marina d'Or es una referencia entre los hoteles balneario de toda Europa, a world reference... Si alguna vez quieres descansar de verdad no te lo pierdas, te lo digo yo. Entre otro sinfín de lujos aquí el cliente tiene a su disposición exquisitos refrescos, originales helados, exóticas frutas tropicales, lo que quiera tomar, terrazas, cafeterías, discotecas, jardines, tiendas, boutiques, zona deportiva, gran parque infantil...todo alrededor del Balneario y frente al Mediterráneo, casi dentro.<sup>814</sup>

Los efectos ideológicos que el espacio ejerce sobre el habitante se van a descubrir al mismo tiempo que este realiza el itinerario correspondiente para conocer todos y cada uno de los rincones de la ciudad. De esta forma, como lectores, conocemos Marina d'Or a través de Escargot, quien nos describe cómo actúan o sobreactúan los turistas, el rol que adquieren voluntariamente y cómo se organizan y distribuyen las relaciones sociales entre ellos dependiendo de su capital económico y del espacio que habiten en la ciudad, regido por el número de estrellas que posee cada hotel (tres, cuatro o cinco). Así, Escargot se convierte en el narrador de todo un ceremonial que va desde los orígenes hasta la actualidad de Marina d'Or. A este respecto, cabe destacar la “objetividad” con la que se presenta, puesto que el protagonista no entra dentro de la dinámica urbana al negarse a imitar estos comportamientos. De ahí que continuamente muestre su inconformismo y su inadaptabilidad a la hora de formar parte del grupo:

Existe un requisito imprescindible para investigar tranquilamente: ocultarse entre la gente a la que se investiga, desaparecer entre los indígenas del lugar, convertirse en uno de ellos, ver como los veraneantes ven, pensar como los veraneantes piensan, hablar del mismo modo, sentir igual que ellos, creer las mismas cosas, etc. Aunque claro, eso aquí es un problema. Es decir, tendrías que matarme para embutirme en uno de esos pantalones cortos que en Marina

---

<sup>813</sup> Tal y como termina confesando Escargot a Brona, el personaje del relaciones públicas es una invención suya construida a partir de los folletos de publicidad que se proporcionaron a su llegada y de la imagen que fue creando de los diversos personajes que tenía a su alrededor en relación con el espacio transitado. A este respecto, cabe destacar el tema que se había planteado al analizar *Crematorio*: el peso y los efectos de la publicidad para vender un producto de ocio y vacaciones al turista.

<sup>814</sup> Cantavella: 80.

d'Or son dogma, para que me tomase en serio lo del baño de pomelos, el chorro Kneipp, la ducha Vichy con peeling o la cafetería Barco Pirata; para que no me sonrojase cada vez que leo en un póster de cuatricromía eso de ¡Marina d'Or, qué guay! [...] y todos piensan que soy un loco, nada más que eso. Ok, hay un tipo que anda por ahí mareando al personal, no es un vacacionario como los otros [...].<sup>815</sup>

La entrada constituye un límite intermedio entre el espacio utópico y el mundo real. En el momento en el que la entrada es franqueada o bien por el autobús o bien por el automóvil, el turista efectúa una operación de cambio identitario para sustituir las modas y comportamientos y adoptar el papel que la ciudad de vacaciones le exige. Es la única forma que tiene de participar activamente dentro de este lugar. La entrada supone la inmersión en Marina d'Or, por tanto, el mundo exterior o real queda neutralizado por el utópico y el turista se olvida durante un tiempo de su vida cotidiana. Ahora no es un trabajador que vive inmerso en la rutina diaria, sino que forma parte del ideal de la clase media. Su única tarea aquí es consumir y disfrutar del ocio y de la tranquilidad del complejo vacacional. Así se refleja en la entrada triunfal que realiza el turista que es capaz de alcanzar el paraíso y gozar de él durante unos días:

Se trata de una especie de arcos dispuestos de cada ocho o diez metros sobre la calzada para celebrar la llegada del vacacionero a las distintas recepciones. Unos abigarrados pórticos de metal con formas arábicas y abarrotadas de bombillas que o mucho me engaño o a la mínima que el sol haga el primer amago de esconderse se encenderán para iluminar con sus diez metros de altura este recorrido de ensueño. La primera de ellas [...] es infinitamente más alta que las otras y también más ancha, está más bombillizada y es la única coronada por el velero Marina d'Or, insignia y marca del lugar. Me cuesta explicar el efecto visual de esta barrera natural entre el recinto vallado y salvaje de los Jardines Marina d'Or con sus palmeras, las cataratas y los chiringuitos, y la mole de apartamentos y hoteles desde la que los escribo. [...] Una serie de fuentes que flanquea la avenida acompañarán *el regio recorrido hacia las puertas del paraíso* a través de la sugerente fragancia y el colorido de tantas flores como caben en esos largos y pesados maceteros que intercalan las fuentes en un todo equilibrado y orgánico de efecto, a qué negarlo, ciertamente impactante.<sup>816</sup>

---

<sup>815</sup> Cantavella: 46-47.

<sup>816</sup> Cantavella: 27 [la cursiva es mía]

### 23.2.2. ESCARGOT, EL *PUNK JOURNALISM* Y SU APORTAJE SOBRE MARINA D'OR, CIUDAD DE VACACIONES

Trebor Escargot, el protagonista de la novela, es un periodista que debe realizar un reportaje de investigación sobre el turismo vacacional del siglo XXI, describiendo un retrato de la sociedad española más actual. Para ello, viaja al lugar favorito de los españoles de clase media: el Levante. Este sueño utópico aparece cristalizado en la ciudad de vacaciones por excelencia del siglo XXI: Marina d'Or. En su totalidad, Escargot escribe dos *aportajes*<sup>817</sup> que muestran los dos tipos de turismo que se dan en la península: el ocio y el religioso. El turismo de ocio y descanso aparece relacionado con Marina d'Or, mientras que el religioso se dará en Valencia, aprovechando la visita del Papa. Los turistas ahora se transformarán en peregrinos y la ciudad, en un espacio acorde con las circunstancias que debe reflejar el fervor religioso.

El retrato social que realiza el protagonista se sustenta sobre tres pilares fundamentales de la sociedad española: el turismo, retomando de forma más irónica la visión de *Crematorio*, la monarquía y la religión. Para enlazar los *aportajes* y las críticas a estos sectores, Escargot utiliza las noticias de los atentados contra las últimas monarquías europeas, terminando así con este modelo político. Este hecho es el que le lleva a visitar Valencia, puesto que el Papa es el último monarca vivo del universo y es probable que durante el Encuentro Mundial de la Familia encuentre el ansiado Dorado. Muestra con sarcasmo e ironía cómo y quién sustenta la sociedad española actual. Se critica al ciudadano trabajador de clase media que hace o sueña con hacer turismo en el Levante y entrar en el paraíso de vacaciones. El otro prototipo de turista, que a veces coincide con el anterior, es el peregrino, el seguidor incondicional de una religión o de una creencia. Ambos son exponentes de un montaje social y económico sobre el que se dirige la actual sociedad: la religión y el consumo.

En este sentido, es necesario relacionar no solo el estilo de la narración, sino también la forma en la que aparece presentado el protagonista con el *periodismo gonzo* o el *punk journalism*.<sup>818</sup> La inmersión total del autor en sus reportajes convirtiéndose

---

<sup>817</sup> “Un aportaje no es sólo una mentira, también es una verdad. No falsifica aunque sí samplea. No miente. No es eso exactamente. Escribe sobre una cosa diferente a la que dice contar, eso es todo. O mejor, hace las dos cosas. Dicho de otro modo, el escritor siempre *aporta* a los hechos sucedidos otros que no existieron tanto. Los aseá. Les da un nuevo uso. Nada más que eso”. (Cantavella: 188)

<sup>818</sup> Cf. Angulo Egea, María; “De Las Vegas a Marina d'Or. O como llegar desde el New Journalism norteamericano de Hunter S. Thompson hasta la nueva narrativa española de Robert Juan-Cantavella”, *Olivar*, 16 (2011), pp.109-135.

en el personaje principal indiscutible de todos ellos hace que sea Escargot el verdadero protagonista y no tanto el espacio que lo rodea, a diferencia del papel de Misent en *Crematorio*. Destaca su mirada irónica, su desfachatez, sus salidas violentas y rápidas, el consumo incontrolado y desmesurado de estupefacientes y la narración de los efectos que producen las drogas en su organismo. De hecho, Escargot<sup>819</sup> se caracteriza por la aversión que muestra contra el género humano y su adicción a las pastillas. En sus aportajes destaca el estilo directo y la subjetividad de sus investigaciones, buscando denunciar con agresividad e impulsividad la hipocresía de la clase política y la pasividad de los ciudadanos entregados al consumismo.

Este tipo de reportajes crea una nueva forma de denuncia social al subrayar los comportamientos racionales y sistemáticos de quienes le rodean, para de esta forma acentuar las injusticias del sistema. En este caso, se resalta el comportamiento de los turistas como una forma de crítica hacia la falacia de la clase media, el consumismo y la especulación urbanística. Las características principales de los textos son el cinismo y la ironía. El protagonista suele sentir miedo y asco a la vez que se relaciona directamente con el espacio objeto del reportaje. Los aportajes son visiones distorsionadas de la realidad a causa de las drogas, por lo que se ofrece un punto de vista grotesco y valleinclinés del espacio con una fuerte crítica social y política, realizada desde el periodismo y la literatura a través de todo un entramado caótico de formas discursivas: ensayos, metaficción, crítica literaria,...

Estos sentimientos, junto con las informaciones narradas producen que el lector no empatice con ninguno de los personajes de la narración, ni siquiera con el protagonista. A este respecto, es necesario destacar que en el caso del aportaje de Marina d'Or es el narrador omnisciente quien lleva el peso de la narración, a pesar de que en numerosas ocasiones es Escargot quien adquiere este rol. De ahí que como lectores no empaticemos con el espacio paradisiaco que es Marina d'Or, pero tampoco lo haremos con el protagonista, a pesar de su continua necesidad de huir por ser incapaz de adaptarse. En este sentido, tanto la introspección psicológica como la espacial se llevan a su máximo exponente. El periodista debe experimentar, es decir,

---

<sup>819</sup> El personaje de Escargot debe entenderse como una mezcla de cultura española y americana en la que destacan el comic, el fanzine, la música punk (la pegatina de su riñonera, a la que alude constantemente, es la insignia del grupo The Exploited), pero también de la música de voces y estilos tan dispares como Frank Sinatra, Luis Aguilé, Alaska o Rocío Jurado, entre otros. Cabe destacar también la influencia del cine de Tarantino, de Álex de la Iglesia (*El día de la bestia*) o de Santiago Segura (*Torrente 2. Misión en Marbella*).



vivir en primera persona aquello que pretende retratar, debe convertirse en protagonista de su propio relato.

Por tanto, el *aportaje* presentado sobre Marina d'Or se ajusta al periodismo gonzo o *punk journalism*.<sup>820</sup> La ciudad de vacaciones y las acciones narradas son totalmente descabelladas, en parte por la distorsión espacial que produce el consumo de drogas, a pesar de que es el narrador omnisciente quien presenta la ciudad y las reacciones que esta provoca en el protagonista desde un punto de vista objetivo y, *a priori*, alejado de este. En la segunda parte, se abandona este tipo de narrador para que sea el propio Escargot quien tome la voz narrativa y cuente el encuentro del Papa en Valencia, así como para describir a la familia Auster. A través de ellos, el reportero nos proporciona su particular visión sobre la actual ciudad de vacaciones y sus esporádicos habitantes, es decir, la clase media española, que tras unos días de ocio en Marina d'Or se convierten en peregrinos en Valencia, encarnando los dos tipos de turismo que se reflejan en la novela:

[...] Comparto hotel con el tipo de gente cuyo esfuerzo diario en puestos de trabajo poco cualificados sacan adelante el país. Otros pasan sus vacaciones en alguno de los apartamentos que han sido o están siendo construidos en este preciso instante al norte del recinto. La estampa es preciosa. Las dos o trescientas grúas que salpican el paisaje aquí y allá, signo inequívoco del progreso de estas tierras tocadas por la mano del Constructor, en realidad no resultan tan molestas, ni siquiera a nivel visual. [...] Así que aquí estoy, pintándole una rayita al ingeniero de caminos y decidido a escribir sobre los usos y costumbres de la gente decente cuando se enfunda unos pantalones bermuda y se calza unas chancas, cuando se dispone a coger su tiempo libre por los cuernos.<sup>821</sup>

Presenta una sociedad entregada por completo y adormecida por el consumo, tanto de mercado como de drogas, que consiente o ignora las estrategias políticas, la corrupción, el control institucional por parte de las grandes empresas, de la iglesia,..., cuyo máximo exponente se encuentra en Marina d'Or. Escargot utiliza el humor y la sátira para evidenciar la estupidez y el abuso de poder. La ciudad de vacaciones, al

---

<sup>820</sup> “En cambio, en el caso del Punk Journalism no sólo se importan las elegantes trampas de la narración realista sino también otras menos respetables que tienen que ver con la pura fabulación, la parodia maliciosa, la mentira sincera, la especulación camicace, el despropósito gratuito, la irresponsabilidad meditada, etc.... O lo que viene a ser lo mismo, el Punk Journalism también trafica con mentiras porque sabe que lo que está diciendo es verdad”. Cantavella: 189.

<sup>821</sup> Cantavella: 22.

igual que en *Crematorio*, es la meta del sueño turístico y es presentada como un espacio mítico en el que encontrar el Dorado. Es un paraíso de felicidad, destinado a la diversión en su máximo exponente. Mientras, en Valencia, se pasa revista a los políticos de la Comunidad y del gobierno que deben oficiar la visita del Papa, entre ellos Francisco Camps, Rita Barberá, José Luis Rodríguez Zapatero o Mariano Rajoy. También se critica la posición de la Iglesia de Roma en torno a la familia y la actualidad de la Iglesia española a través de la figura del cardenal Rouco Varela.

En términos generales, Escargot ve a los turistas como una sociedad trivial que necesita realizar rituales de convivencia y de identificación con respecto a otros grupos, conocidos como “Marinemas”.<sup>822</sup> Esta forma de analizar el turismo es la que defiende el antropólogo Nelson H. H. Graburn (en Antón Clavé: 19ss.). Sostiene que el turismo es una manifestación de la necesidad que tienen los humanos para recrearse y jugar. Por tanto, es el ritual que las sociedades contemporáneas utilizan para ello, de la misma forma que las primitivas se valían de rituales sagrados. La manera en la que cada turista ocupa su tiempo libre le identifica de forma individual con respecto al resto y en su forma de relacionarse con los demás:

Se trata de las dos tribus urbanas que se disputan el control del espacio. La primera de ellas, el marinema más fácil de identificar a golpe de vista, la forman señores y señoras en avanzado estado de descomposición [...]. Van por ahí en grupos de entre seis y quince unidades y responden a una estructura política matriarcal, de tal modo que ellos se limitan a pasear por donde ellas les mandan y cargan con los platos en el bufet libre.

La otra tribu suele funcionar en grupos de cuatro: una madre de menos de cuarenta, un padre de edad similar, un hijo con plena autonomía motriz y otro metido en un cochecito. [...] Eso es con lo que me encuentro cuando le acabo de dar la vuelta al macizo rocoso por la izquierda del puentecito: con una nutrida reunión de esta segunda especie que, para más inri, en estos momentos parece estar celebrando un extraño rito.<sup>823</sup>

Así mismo, la publicidad juega un papel fundamental, tal y como se observa en la campaña publicitaria “¡Marina d’Or, qué guay!” que aparece reflejada en la novela. Gracias a ella, el turista revive teatralmente los contenidos establecidos en las

---

<sup>822</sup> “Desde un punto de vista estructuralista es posible aislar una serie finita de *marinemas*, unidades mínimas de significado que por sí solas podrían explicar el sentido último de la ciudad de vacaciones Marina d’Or así como describir sus pautas de comportamiento”, Cantavella: 70.

<sup>823</sup> Cantavella: 71.

campañas. Su experiencia se organiza previamente con la finalidad de evitar el contacto real con otros turistas, más allá de lo estrictamente necesario. Se presenta como segura y fiable en cuanto a las actividades de ocio y el confort que se ofertan. La imagen del complejo es una mezcla entre un parque de atracciones, un complejo hotelero y playas paradisíacas que producen el efecto en el receptor de encontrarse en un paraíso caribeño,<sup>824</sup> a la vez que se potencia el cosmopolitismo del lugar.

Esto trae consigo que, como toda utopía, Marina d'Or sea un no lugar, en el que los turistas se mueven de un sitio a otro de forma constante y sin apenas establecer relaciones entre ellos, siguiendo siempre un mismo patrón de comportamiento. Esta visión aparece incrementada debido al miedo que siente Escargot en algunas circunstancias y a su constante inadaptación y soledad. Así es como la fabulosa ciudad de vacaciones y sus habitantes se muestran ante él, ni siquiera las actividades de ocio que oferta son de su agrado:

O este lugar es una gilipollez o no he entendido las reglas. Además me aburro... [...] Así que hoy voy a dedicarme a ser observado, a armar un poco de bulla. Aunque imagino que aquí no puedo aspirar a mucho ruido. Los jardines son pequeñitos, las atracciones son pequeñitas, hasta la playa es sorprendentemente pequeña para tratarse de un lugar que importa usuarios de todos los barrios de la clase media baja del interior peninsular precisamente con ese reclamo; los mentecatos que me voy encontrando aquí y allá también son como pequeñas lentejas con zapatos, y la posibilidad de divertirse, en términos generales, es mucho más que pequeña, es recatada, cuidadosa y se siente culpable.<sup>825</sup>

En relación con el no lugar, se encuentra la desaparición de los espacios exteriores.<sup>826</sup> Es decir, la vida cotidiana se desarrolla en el interior de los centros comerciales, de los balnearios de agua salada, de los hoteles,... Esto produce que el turista únicamente transite el exterior o bien para ir a la playa o para salir de alguna de las instalaciones e introducirse en otra, por lo que la famosa Avenida Marina d'Or

---

<sup>824</sup> La imagen del paraíso perdido formado por islas en las que se pueden encontrar playas de arena blanca, agua cristalina y rodeadas de palmeras y otras vegetaciones insulares se utiliza como reclamo publicitario para fomentar las ciudades de vacaciones que intentan imitar estos espacios. Véase Cardona et al.; "El mito del paraíso perdido en la definición del destino turístico", *Estudios y perspectivas en turismo*, vol. XXIV (2015), pp.715-735. Es probable que la actual imagen de las ciudades de vacaciones en relación con la isla paradisíaca tenga su antecedente en la relación "utopía-isla" analizada en los textos cuyo arco temporal comprende desde la Edad Media hasta el siglo XVIII.

<sup>825</sup> Cantavella: 85.

<sup>826</sup> Véase Méndez Rubio, Antonio; *La desaparición del exterior. Cultura, crisis y fascismo de baja intensidad*, Zaragoza, Eclipsado, 2012.

queda concebida como un mero lugar de tránsito. La desaparición del exterior se hace aún más notable durante el Encuentro Mundial de la Familia a través de los diferentes *malls* de la feria, destinados a la realización de distintas actividades:

La gente aquí abajo se pasea de un lado a otro sin saber muy bien cómo hacerlo y agrupándose en su incomodidad alrededor de dos pequeñas áreas simétricas en las que se han dispuesto unas cuantas mesas y sillas de acero delante de una barra donde venden agua y refrescos, y de un carrito de helados, respectivamente. La imagen es como una versión postconciliar de aquella tendencia arquitectónica a construir a escala divina. [...] Miro a mi alrededor y me pregunto si seré el único al que todo aquello le parece tan extraño...y no, también está Brona, en el puesto de helados le están diciendo que no saben cómo se prepara un Mai Tai ni venden gintónics ni cervezas. Me siento mucho más aislado que en el centro de la ciudad, donde me divertía pensar quién sería un peregrino y quién un ciudadano normal. Aquí las cosas están más claras.<sup>827</sup>

La utopía levantina que presenta Escargot está directamente relacionada con la tríada espacial explicada por Lefebvre,<sup>828</sup> en la que diferencia el *espacio concebido*, el *espacio vivido* y el *espacio percibido*. El primero se corresponde con el espacio abstracto que aparece en planos, mapas,... El *espacio vivido* es el lugar plenamente vivido y directamente experimentado por los individuos a través de los símbolos y de las imágenes que se ofrecen en las campañas publicitarias. El tercer espacio, el *espacio percibido*, recoge todas aquellas prácticas espaciales que integran las relaciones sociales. Sin embargo, la relación entre los distintos espacios de la tríada de Lefebvre es muy conflictiva debido al poder que las diferentes ideologías y la política ejercen sobre el *espacio concebido* y el *espacio vivido*.

La organización espacial y su racionalidad se presentan bajo una imagen de pureza y neutralidad que esconde la ideología capitalista, basada en el orden social y en las desigualdades que generan las riquezas. El espacio se distribuye conforme al poder adquisitivo de cada turista y se dirige siempre al consumo, tanto de ocio como de otro tipo de productos (cosmética, recuerdos, ropa, complementos,...), todo ello sin salir de la ciudad de vacaciones. De esta forma, el espacio simbolizado tiende a la abstracción y homogeneización a través de la imagen, concretamente de la publicidad,

---

<sup>827</sup> Cantavella: 275.

<sup>828</sup> Véase Lefebvre, Henri; *La producción del espacio* (Ed. Ion Martínez Lorea y Emilio Martínez Gutiérrez), Madrid, Capitán Swing, 2013.

por lo que el turista comienza a ver el *espacio concebido* como un *espacio vivido*, llevando a la confusión entre realidad y ficción. Por este motivo, Escargot no se encuentra cómodo en Marina d'Or y se muestra como un extraño. Ve la ciudad de vacaciones como una creación ficticia que se convierte en una falsa utopía, cuya última finalidad es que el turista consuma sin cesar durante su periodo de vacaciones.

### **23.3. LA ISLA™. CIUDAD DE VACACIONES, ERA DIGITAL Y DESTRUCCIÓN URBANA**

Los escritores del siglo XXI han utilizado la ciencia ficción en España como un género de experimentación a través del cual explorar, tensar y hacer explotar los géneros, a la vez que adoptan la cultura pop y la introducen de lleno en el ámbito literario, haciendo que la política y la sociedad cobren especial relevancia y con ellas el espacio urbano. La creciente desconfianza hacia la tecnología y su capacidad de control han llevado a la creación de complejas utopías y distopías, como se puede observar en *Cero absoluto*. A medida que el siglo XX asentaba el concepto de clase media, la ciencia ficción ha introducido la crítica sobre la pérdida de la subjetividad y del individualismo que ofrece el capitalismo a través del progreso técnico.

El poder descontrolado de la tecnología aliena al individuo hasta llegar a erradicarlo. De esta forma, mediante la distopía y la ironía se presenta la falsa utopía de la ciencia ficción del siglo XXI: un mundo dominado por la tecnología digital cuyos antecedentes se encuentran ya en *Mecanópolis*. En esta ciudad totalmente mecanizada y deshumanizada, el protagonista comienza a sentirse solo y a enloquecer por la frialdad de las máquinas y la ausencia de contacto humano. Mientras, la sociedad evolucionada en el espacio en *La Nave* de Tomás Salvador es víctima, en su origen, del alto poder de la tecnología y del progreso de la biotecnología y de la física ya que la nave se pierde y vaga sin rumbo en el espacio, poniendo de manifiesto la todavía imperfección de los medios tecnológicos.

No se debe olvidar que tanto la narración de Unamuno como la de Tomás Salvador responden de una forma crítica al momento histórico en el que son gestadas. La primera pone énfasis en los progresos que trae consigo la Revolución Industrial, mientras que la segunda se hace eco de la carrera armamentística y espacial llevada a cabo entre EE.UU. y la URSS durante la Guerra Fría. La Isla, por su parte, refleja el poder de los mass media para controlar al hombre y crear una sociedad uniforme sin

pensamientos o sentimientos individuales, a la vez que a través de la falsa utopía de los espacios urbanos asistimos a la entrada del hombre en el feroz consumismo de la sociedad del siglo XXI.

### **23.3.1. CIENCIA FICCIÓN POP. ANTECEDENTES TEÓRICO-LITERARIOS SOBRE LA RELACIÓN CIUDAD-CIENCIA FICCIÓN**

La década de los 90 supone el periodo de esplendor del género en España, pues se promovió el estudio de la ciencia ficción desde la teoría y la crítica literaria, la creación de asociaciones como la AEFCE y numerosas promociones gracias al fenómeno fándom. Destacan en este periodo autores como Ray Lóriga, Rosa Montero o Eduardo Mendoza. A pesar de que este es el momento de fijación y esplendor del género, las obras se caracterizan más por su cantidad que por su calidad. Los autores no forman un grupo homogéneo o generacional, sino que cada uno se inspira en modelos diferentes y utiliza temas, inquietudes y formas distintas. El género comienza a tomar forma y a alejarse del *pulp*, asentando nuevas bases argumentales y estéticas que no solo enriquecen las obras, sino que abren el camino a los narradores del siglo XXI.

Precisamente, debido a la identidad híbrida del género a causa de la enorme cantidad de motivos, formas, géneros, subgéneros, estructuras,... a finales del siglo XX y principios del XXI, se desarrolla una ciencia ficción que comienza a incluir elementos de la cultura popular al acercar el pop y la nueva narrativa al género, pudiendo hablar de una *ciencia ficción pop*.<sup>829</sup> A la vez que va adquiriendo nuevas formas, se produce un acercamiento hacia la crítica socio-política mediante la utilización de símbolos espaciales o proyecciones a otros mundos para representar así los horrores de la sociedad española. Es precisamente en este momento donde toma especial importancia el ámbito urbano.

En este sentido, cabe destacar la concepción que hoy día se tiene del espacio urbano. Se ha perdido toda noción de identidad o pertenencia a un espacio concreto, a la vez que se ha potenciado la concepción de espacio infinito o ilimitado que ha

---

<sup>829</sup> Definición dada por Fernando Ángel Moreno: 179 (en VV.AA.; *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* (Ed. Teresa López-Pellisa), Madrid y Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2018). Tanto por su contenido como, fundamentalmente, por su forma, la ciencia ficción del siglo XXI entronca directamente con el fenómeno mutante o *afterpop*, en cuanto a la introducción de la cultura popular y de los mass media en la narrativa. Se trata de autores que nacieron en los 60 y 70 y que han vivido inmersos en la eclosión de los géneros populares.

derivado en el espacio virtual, en el que prima el anonimato, la ausencia de emociones y de un pasado que permita a sus habitantes forjar una identidad comunitaria. Como afirma Rodríguez de la Flor, “es un lugar y espacio singular aquel último creado *ex novo*, donde, en realidad, hemos asistido en los últimos años a la auto-generación de un nuevo tipo de *superespacialidad*: el ciberespacio, la nueva “ciudad electrónica”, las *e-villages* o *e-communities*” (Rodríguez de la Flor: 100-101)

Es precisamente en las grandes ciudades donde se puede observar con más facilidad la influencia de los principales acontecimientos sociales y, fundamentalmente, el enorme peso que la era digital tiene sobre la población. De ahí que los autores actuales tiendan a situar sus obras en espacios urbanos, ya sean metafóricos, caso de la Isla de *Cero absoluto* o reales, como la novela apocalíptica *Un minuto antes de la oscuridad* de Ismael Martínez Biurrun. En ella presenta un Madrid dividido en centro/periferia a través de una fuerte e inviolable muralla que protege a un seguro centro de la periferia, presentada como un espacio de violencia extrema y carente de toda clase de servicios. Esta representación adquiere un fuerte contenido socio-económico de carácter crítico.

Los escritores de este periodo no aceptan el conformismo de una sociedad a la que consideran aburguesada y heredera del régimen del 78. Todos los cambios sociales producidos desde la década de los 80 con respecto al recrudescimiento de la economía neoliberal son considerados por Jameson (en Saum-Pascual: 247) como las causas principales, no solo de la consolidación de la ciencia ficción y de su entrada en la literatura canónica, sino también de la evolución que han sufrido todos los subgéneros de carácter utópico, tal y como se puede observar en el giro de la utopía social hacia la conformación de la ciudad de vacaciones. Como sostiene Alexandra Saum-Pascual,

Por otro lado, la creación de la literatura electrónica, así como la escritura de obras de ciencia ficción en España, podría entenderse como un acto político en sí mismo en oposición al canon literario actual. El *establishment* cultural presente se presentaría así como resultado directo del periodo de transición democrática que experimentó el país en los 70 que respondería, a su vez, a un conjunto de aspiraciones neoliberales exacerbadas tras la entrada de España en la Unión Europea en el año 1986. El canon literario que se originó entonces se ha mantenido durante los últimos 30 años sin que se hayan abierto grandes debates al respecto.<sup>830</sup>

---

<sup>830</sup> Saum-Pascual: 241.

Las ansias de ruptura y de cambio de una sociedad compleja, fragmentada y caótica han hecho que estas circunstancias se reflejen en el género y lo hayan sometido a numerosos cambios. El más sustancial es la irrupción de la mujer en el panorama de la ciencia ficción, destacando Laura Fernández, Felicidad Martínez o Lola Robles, entre otras, mientras que las ya consagradas Rosa Montero y Elia Barceló han modificado sus códigos de escritura para adaptarse a los nuevos tiempos. En conclusión, las innovaciones introducidas se resumen en la irrupción de protagonistas femeninas, personajes y conflictos más complejos y la utilización de un lenguaje más atrevido. Además, se fomenta el género a través de las redes sociales, como se puede observar en el proyecto *Alucinadas* de Cristina Jurado y Leticia Lara.<sup>831</sup>

### **23.3.2. LA ISLA UTÓPICA DEL SIGLO XXI. CERO ABSOLUTO DE JAVIER FERNÁNDEZ**

El interés de Javier Fernández por la ciencia ficción experimental surge en un momento en el que las nuevas tecnologías forman una parte fundamental de la vida diaria al mismo tiempo que la economía española se colapsa. Paralelamente a la crisis crecen la desconfianza hacia el gobierno y las instituciones, profundamente enraizadas en la España del 78. Así, desde un nivel sociológico, la novela experimental de Fernández debe enmarcarse dentro del contexto político y social de 2005, tal y como sostiene Alexandra Saum-Pascual,

[...] me gustaría señalar que, según esta lógica, la elección de escribir ciencia ficción distópica en el siglo XXI en España podría entenderse como un posicionamiento político en sí mismo, lo que nos permitiría reflexionar sobre los límites y la poca relevancia de un canon literario que lleva vigente cuarenta años.<sup>832</sup>

*Cero absoluto* no solo refleja la irrupción de los *mass media* en el ámbito literario, sino también la nueva vertiente de la ciencia ficción que introduce una crítica a la sociedad del momento. La obra se caracteriza por las distintas tipografías, niveles de lectura y géneros literarios que conforman un todo lleno de huecos de indeterminación que han de ser rellenados por los lectores. Junto a la hibridación

---

<sup>831</sup> El papel de la mujer dentro de la ciencia ficción es un tema propio de las teorías de género que en la actualidad no está muy estudiado.

<sup>832</sup> Saum-Pascual: 243.



genérica, el discurso literario aparece junto al gráfico, dotando la narración de mayor complejidad al darle importancia a la estética visual que funciona como complemento del texto. Esto hace que la novela se relacione con la estética del *steampunk*, un subgénero que destaca por la estética visual y que supone dentro de *Cero absoluto* un regreso irónico a temas utópicos de la ciencia ficción de los 80. Su importancia es tal que marca el contenido social, cultural o político que se inserta en el texto, como se observará a partir del análisis del folleto turístico de la Isla, presentada como una utopía.<sup>833</sup>

El mundo de la Isla no se describe de forma tradicional, sino que se presenta a través de estructuras visuales que permiten al lector acceder al contenido y a la trama. Todos los materiales visuales que presenta conforman un texto que prescinde de una voz narrativa, como una forma de imitación de las plataformas web y los programas software reproduciendo una especie de interfaz de un mundo dirigido por máquinas y cerebros de realidad virtual. La trama planteada se centra en una sociedad dominada por una empresa encargada de dirigir todas las relaciones humanas y los sentimientos que experimentan los hombres. Esta dominación, con el perfeccionamiento de la realidad virtual, ha pasado del espacio físico al virtual como universo paralelo en el que el hombre puede vivir.

A este respecto cabe destacar la estructura que presentan el libro y la trama desarrollada a través de una recopilación de artículos de periódico, entrevistas, columnas y folletos publicitarios que hacen hincapié no solo en la realidad virtual, sino también en el terrorismo y sus diversas formas de exterminio. La lectura conjunta de todos los elementos, cuentos, capítulos propiamente dichos y los anteriormente mencionados, nos permiten comprender la realidad del momento que quiere reflejar Fernández. Para la construcción del universo virtual se vale de referencias clásicas de la ciencia ficción como *La araña* de Ewers, de autores como Ballard, Wells, Dick, del *ciberpunk* o incluso de la película *Matrix* que aparecen de forma implícita a través de las estructuras narrativas, los arquetipos y la hibridación y heterogeneidad de la obra. De esta forma, realza la impronta tanto de la ciencia ficción en su vertiente distópica como de la crítica social.

---

<sup>833</sup> La utilización de la isla como espacio utópico o distópico en la ciencia ficción ya se encuentra en las obras de Luis Araquistain *El archipiélago maravilloso. Aventuras fantasmagóricas* (1923) y en la trilogía de Ángel Torres Quesada *Las islas del infierno, Las islas del paraíso y Las islas de la guerra* (1989).

La nueva sociedad distópica virtual hace perder la subjetividad individual en favor del desarrollo incontrolable de las nuevas tecnologías para formar una masa de población homogénea y casi robótica. La empresa encargada de gestionar la realidad virtual (RV) cae en manos de un grupo terrorista que destruye la Isla y con ella, su población activa. El grupo terrorista está formado por monos, criaturas monstruosas gestadas a partir de la experimentación genética y tecnológica incontrolada. Las informaciones que a este respecto obtenemos de los párrafos y de las páginas de reportajes no están unidas por la voz narrativa que las cohesiona, sino que aparecen cortadas y pegadas directamente sobre la página y es el lector quien debe recomponerlas llenando los vacíos generados por la ausencia del narrador para lograr entender el alcance de la RV, su poder sobre la población y la invasión del grupo terrorista.

Una de las partes más importantes de la novela es la concerniente a la presentación de la Isla, una de las protagonistas de la trama. Esta parte adopta la forma de un folleto publicitario<sup>834</sup> en el que predomina el elemento gráfico y la escritura descriptiva y argumentativa con la finalidad de definir la morfología urbana. A través de la recreación del folleto se promociona el espacio isleño mediante la imagen de un lugar atrayente, pero sin que esta sea autónoma y explicativa por sí misma, sino que necesita complementarse con el texto. La fotografía muestra una playa con palmeras y una mujer en bikini, lo que remite a la imagen utópica del paraíso insular alejado en medio del océano, vista en las utopías sociales y reflejada fundamentalmente en la publicidad de la ciudad de vacaciones.

Fernández, valiéndose del folleto, crea un universo ficcional de gran complejidad. Ofrece en pocas páginas una diversidad de discursos publicitarios cuyo objetivo es crear dentro de la propia ficción la diversidad del universo real actual. Recordemos que la Isla es el único espacio que no ha sido invadido por la RV. Se trata de un entorno idílico, con una naturaleza y un clima atractivos y exóticos. La exuberancia de su medio ambiente permite que el visitante mantenga contacto con aves reales y no virtuales. Los habitantes del archipiélago han renunciado a la RV y han creado un espacio paralelo al correspondiente a la posmodernidad y el ciberpunk

---

<sup>834</sup> Martín Rodríguez denomina esta forma de publicidad *fictopublicidad*, puesto que “[...] es de sobra conocido que la publicidad se alimenta a menudo de la ficción literaria, la existencia de folletos publicitarios imaginarios de carácter únicamente literario demuestra que la publicidad también se puede trasvasar a la ficción, dando lugar a un género formal positivo, el que hemos propuesto denominar *fictopublicidad*”. (Martín Rodríguez: 382-383)

basado en simulacros virtuales. Así los consumidores del espacio gozan de la tranquilidad y satisfacción del calor humano local y de la belleza de su geografía:

Los habitantes de La Isla™, fieles al legado de nuestro fundador, James Graham, hemos renunciado por propia voluntad a la Realidad Virtual. Nos basta y nos sobra con la exquisitez de la naturaleza, la perfección de los elementos, la calidad humana. El arte de vivir hace posible esta tierra genuina, legítima y tangible, alejada de arquitecturas digitales, alucinaciones prefabricadas y espejismos. La luz y el color de La Isla™ trascienden más allá del tópico de las entelequias. Una flor aromática, un rincón inesperado, los detalles artesanales, el hallazgo de un sabor, la explosión visual desde un mirador, la comida en un restaurante, el viejo deleite de ir de compras, el contacto con otras personas, serán para el viajero experiencias inolvidables que despertarán su sensibilidad y su auténtico afán de vida.<sup>835</sup>

La Isla permanece aislada y se presenta como una utopía porque es el único espacio que todavía puede experimentar sentimientos individuales y contacto humano: “La Carta Magna de La Isla™ es clara al respecto: *Sentir es vivir*” (Fernández: 63). Precisamente, su eslogan se basa en potenciar la felicidad de quienes se decidan a entrar en ella. Es, *a priori*, el único espacio real dentro de un universo de RV propio del ciberpunk. Sus ciudadanos han huido del mundo virtual porque tienen un alto poder adquisitivo, tal y como se refleja a través de La Residence:

**Pág. 52: LA RESIDENCE. *El lujo dentro del lujo***

Diseñado con elegancia, esplendor y refinamiento, con un trato personalizado que incluye todo un equipo de mayordomos al servicio del viajero, *La Residence* es el destino más exclusivo de La Isla™. 150 habitaciones y 30 suites de lujo le aguardan. Un santuario de 400 hectáreas sólo para paladares exquisitos.<sup>836</sup>

La propia existencia de la Isla recupera la antigua dicotomía Naturaleza vs. Máquina tan presente en las utopías de carácter social, sobre todo a partir de la Revolución Industrial. En este caso, la utopía presentada por Fernández se decanta por la exaltación de la Naturaleza. Sin embargo, no debemos olvidar que una parte fundamental de la presentación de la Isla es la fotografía que acompaña el texto, en la

---

<sup>835</sup> Fernández: 61.

<sup>836</sup> Fernández: 63.

que resalta una mujer en bikini. La mujer aparece sola, por lo que se abre camino a una posible distopía, es decir, un elemento negativo que pueda haber en un entorno feliz, idílico y perfecto. Esta idea aparece fomentada por la aseveración: “Sólo tú y el mundo” (Fernández: 64). Por lo tanto, implícitamente a través de la fotografía y de la afirmación recogida anteriormente se reconoce que en la Isla también hay soledad y falsedad en las emociones y se utiliza el contacto humano como reclamo. La utopía de la Isla resulta tan deshumanizada como la de la RV.

El folleto publicitario contribuye a la configuración del espacio ficticio en el que, como lectores, nos vamos a adentrar. El resto de la acción, sobre todo la parte titulada “La araña”, aporta paulatinamente nuevos elementos al lector que le permiten conocer la cara negativa de la utopía. La Isla no deja de ser un resto utópico de humanidad, un universo aparte, dentro del mundo de RV. De hecho, salir de la Isla es prácticamente imposible una vez que se entra en ella. La Isla, en definitiva, es una utopía falsificada según los patrones de la sociedad de consumo vistos en la ciudad de vacaciones. Por mucho que se promoció su aislamiento y autarquía, no está completamente aislada de la RV, sino todo lo contrario, depende de ella. La crítica que deja patente Fernández de una forma indirecta con respecto al espacio insular es el carácter engañoso de la publicidad utópica con el único fin de que esta sea consumida.<sup>837</sup>

Para quienes logres escapar de RV, la Isla se muestra como una distopía nada más atravesar sus puertas, tal y como siente Ricardo Bracquemont quien se vale de los efectos de las drogas para soportar el universo real. Durante sus primeros días de incursión en este paraíso insular, asistimos a un juego de espacios y de mundos posibles en el que Ricardo casi no distingue el espacio virtual del real. Solo al final de la novela descubrimos que el protagonista ha sido sometido a ensayos tecnológicos por los terroristas de la RV y es enviado como espía a la Isla. De ahí sus constantes vaivenes espaciales y la ausencia de recuerdos y de subconsciente. De hecho, han logrado que viaje a la Isla en busca de Clarimonde, su supuesta mujer. Sin embargo, esta no es más que una construcción virtual que se manifiesta ante él en el espacio real. El juego e intercambio espacial que realiza Fernández a través de Ricardo supone un complejo entramado narrativo en el que no somos capaces de discernir realidad de

---

<sup>837</sup> “En realidad, no existe utopía posible en el espacio *otro* al que se viaja, porque lo único que se puede ofrecer es una heterotopía, y esta no puede dejar de inscribirse en lo real, ni sacudirse su dependencia del mundo, material o virtual, del que se pretende escapar” (Martín Rodríguez: 382)

virtualidad, cuestión en clara relación con el peso adquirido por la tecnología en los últimos años:

Se trata de aclimatarse lo antes posible a las sensaciones del mundo real. Puede que no lo aguantes. Puedes morir. Eso es más o menos lo que te cuentan la primera vez que decides venir a La Isla. Por supuesto, es mentira. Una broma. La realidad no es muy distinta en casa y en La Isla. Es verdad que el aire es más pesado, que la luz es tan brillante que al llegar cuesta trabajo mantener los ojos abiertos, que la comida produce diarrea durante la primera semana y que los olores no son siempre agradables. Pero puedes ponerte una mascarilla, tomar aspirinas o cerrar los ojos. Enseguida se pasa. Es entonces cuando empieza la ansiedad. La falta de RV. La libertad. La anarquía de lo desconocido en lugar del caos concreto y familiar del propio cerebro. Y claro que se permite tomar drogas. Las drogas son lo más parecido a la RV.<sup>838</sup>

Como se puede observar, ya desde el primer momento La Isla comienza a mostrar su faceta distópica. Durante el primer viaje de Ricardo lo que observa por la ventanilla del coche son los escombros y el ataque del grupo terrorista que amenaza con hacerse con el control del último reducto sin RV y explotar su potente laboratorio para continuar con los experimentos biogénéticos. No será hasta el desenlace cuando conozcamos la faceta más distópica y misteriosa de la Isla: la situación del laboratorio en el subsuelo de la periferia. Una vez que nos adentramos en él, este reducto genético presenta una morfología similar a la urbana y en relación con la imagen que se observa en *La Nave* de Tomás Salvador:

Existen decenas de instalaciones similares repartidas a lo largo y ancho de La Isla. Tal vez cientos. Son gigantescos rascacielos enterrados. [...] Nosotros colocábamos el chip. Fabricábamos los *Niños del mañana*. Y los conectábamos a la red. Mi marido y yo. Entre otros muchos. Trabajando en una cadena interminable. Donde nadie hace preguntas. Donde nadie se cuestiona nunca nada. [...] La política de desarrollo y avance científico.<sup>839</sup>

Finalmente, la Isla termina siendo conquistada y dominada por el grupo terrorista de RV. Tal y como anuncia la doctora Tetrallini, han tomado el control y esto puede suponer un nefasto desenlace para la raza humana. Los bichos creados

---

<sup>838</sup> Fernández: 85.

<sup>839</sup> Fernández: 176.

genéticamente ahora buscan la inmortalidad y han convertido el idílico paraje descrito anteriormente en una fábrica y en un banco de órganos. Han sido muy pocos niños los que la doctora ha podido salvar huyendo de la Isla. Sin embargo, el final no es tan desalentador, puesto que cabe la posibilidad de que otros grupos contrarios a la RV sigan luchando desde el subsuelo de la Isla contra ellos y sean capaces de recuperar la libertad individual que la era virtual les ha arrebatado, al contrario de los desalentadores finales de *La trabajadora* y *Cicatriz*.

El espacio urbano planteado por Javier Fernández presenta una imagen de la ciudad del siglo XXI, determinada por la idea de *globalización*, en el sentido de comunidad multicultural, pero también de comunidad virtual que potencia las ideas de no lugar y anonimato.<sup>840</sup> El final planteado en *Cero absoluto* anima a recuperar el viejo espacio comunitario e identitario que la era virtual ha destrozado y comienza a rescatar la esencia de lo local en relación con lo real, ya que después de la exploración de los personajes por la realidad virtual, los protagonistas desean recuperar los espacios tradicionales. Se ofrece, por tanto, “el recuerdo de lo local [...] en la forma de lo resistente a las tendencias descontextualizadoras de los universalismos y de la propia concepción virtual del lugar” (Rodríguez de la Flor: 137), es decir, el espacio urbano tradicional todavía resiste ante la ciudad virtual.

---

<sup>840</sup> Véase Augé, Marc; *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993.



## CONCLUSIONES

El objetivo principal del trabajo ha sido mostrar que los espacios urbanos en la narrativa española contemporánea funcionan como una entidad narrativa más que influye de forma decisiva y determinante tanto en el desarrollo de la trama como en la configuración de los personajes. Para ello, se ha realizado un recorrido de carácter histórico por los principales tipos de ciudades. Esto nos permite observar cómo se ha ido conformando la ciudad en diferentes momentos históricos y en qué medida los autores han reaccionado a estas transformaciones y las han ficcionalizado. El siglo XIX y la Revolución Industrial suponen un hito fundamental en la representación de la ciudad en la narrativa. En este sentido, cabe destacar, por un lado, la conformación de la ciudad provinciana como una fuerza envolvente que funciona como un personaje antagonista que lucha para mantener un determinado orden social alejado del progreso y de la modernidad que procede del exterior.

Por otro lado, en contraposición con el atraso y el anquilosamiento de la ciudad provinciana, están las metrópolis, representadas a través de Madrid y Barcelona, y que establecen un orden urbano jerárquico muy marcado por las fronteras sociales que separan el centro y la periferia. Como se explicita a continuación, este orden representado por Galdós se mantendrá hasta la actualidad adaptándose a las circunstancias sociales de cada momento. Junto a la metrópolis aparece el *flâneur* y paralelamente a su configuración Emilia Pardo Bazán en *La Tribuna* desarrollará un prototipo femenino, la *flâneuse*, una representación diferente a la tradicional concepción de la mujer que ocupa los espacios públicos: la prostituta. La *flâneuse* será retomada por Carmen Laforet en *Nada* y supondrá el paso fundamental para su asentamiento durante la posguerra a través de novelas como *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité o *La plaza del Diamante* de Mercè Rodoreda. Junto al *flâneur* y a la *flâneuse*, asociados al centro, aparece el personaje del golfo asociado a la periferia y a la supervivencia en condiciones límites, cuyos antecedentes se encuentran en el pícaro, y que evoluciona en el *xarnego* que encontramos en *Últimas tardes con Teresa*.

La Revolución Industrial trajo consigo el aumento de la población urbana debido al masivo éxodo rural que dio lugar a la urbanización y a la reorganización del espacio urbano. El desarrollo industrial, fundamentalmente en Cataluña, provocó que se destruyesen las antiguas formas de vida, muchas de ellas de tradición medieval. Así



mismo, se comenzaron a construir en los alrededores de la ciudad chabolas para albergar a la inmensa población llegada del campo que pronto se convertiría en mano de obra de las nacientes fábricas. Se divide así el moderno espacio urbano en centro y periferia, quedando el centro reservado para los barrios residenciales de la alta burguesía, mientras que los nuevos espacios construidos se reservaban para la clase trabajadora y las fábricas. Asistimos, por tanto, a un cambio de identidad del espacio urbano que se muestra irreconocible ante sus habitantes, principalmente por el aumento de población y los planes urbanísticos cuya finalidad es destruir los límites físicos establecidos en épocas pasadas y expandir el espacio que ocupa la moderna ciudad industrial, como se observa en *Misericordia* de Galdós.

Esta nueva organización urbana fue vista desde dos perspectivas diferentes. Mientras que filósofos y teóricos como Karl Marx, Robert Owen o John Ruskin ven con temor este nuevo orden social y económico, escritores como Charles Baudelaire o Emile Zola ven con entusiasmo la moderna metrópolis y conciben al moderno ciudadano como un héroe que lucha para adaptar la naturaleza a sus necesidades. Sin embargo, a finales de siglo, el pesimismo se convierte en la perspectiva desde la que se observará la ciudad, transformada en un espacio caótico habitado por individuos carentes de identidad e individualidad. La ciudad industrial se ha convertido en un monstruo que devora a sus ciudadanos. Las grandes urbes comienzan a ser representadas literariamente como espacios deformes, sin tradición, sin pasado y sin identidad, construidas a gran velocidad y sin ningún tipo de estética. El apresurado crecimiento y su efecto desintegrador potenciaron un sentimiento de añoranza por la ciudad medieval y el retorno de las viejas costumbres. Los espacios que mejor reflejaban estos sentimientos eran las ciudades provincianas, núcleos de población que presentaban un enorme atraso económico y social.

La ciudad provinciana suscita un enorme interés para el artista al producir una conexión entre el alma del poeta y el espacio urbano. Este hecho impulsa que la ciudad se haya convertido en un espacio narrativo muy característico de la novela a partir de la segunda mitad del siglo XIX, momento en el que alcanzó su máximo esplendor con entidades como Orbajosa, Vetusta o Toledo. Representa la más firme defensora de las tradiciones y de las costumbres, además de una mentalidad arraigada y resistente a cualquier cambio o progreso. Una de las diferencias más notables con respecto a la metrópolis será la inexistencia de las periferias que se observarán en las novelas a partir de *Entre visillos* con la pequeña incursión de Tali en el Barrio Chino y

fundamentalmente en los textos analizados a partir de los años 80 como *Las estaciones provinciales* y *El buque fantasma*.

Dentro del panorama narrativo español de la segunda mitad del XIX, surgen dos potentes personificaciones urbanas: Orbajosa y Vetusta, convertidas en las antagonistas de la trama al ejercer un enorme poder sobre el resto de personajes. Se trata de dos ciudades levíticas que suponen un antecedente fundamental para la configuración del tópico de la ciudad muerta durante el *fin du siècle*. En este caso, cabe destacar que se trata de una perspectiva espacial alejada del costumbrismo que se aprecia en obras como *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara o los sainetes de Ramón de la Cruz, analizados en el capítulo 6. La ciudad no es un simple espacio en el que se desarrolla la trama, sino que constituye una entidad narrativa en la que el atraso económico y social, así como la religión, son determinantes en la construcción de los personajes. Mientras que la ciudad levítica se presenta cargada de contenido ideológico y adquiere un carácter determinista, la ciudad muerta no determinará ni la trama ni la conformación identitaria de los personajes, sino que será una extensión de su melancolía, por lo que el espacio urbano constituirá la representación de un estado de ánimo, como se observa a través de Fernando Ossorio y los diferentes espacios urbanos que recorre en *Camino de perfección* de Pío Baroja.

Las novelas del siglo XIX plantean la ciudad como un modelo de análisis crítico de la sociedad burguesa, de ahí que el espacio aparezca unido intrínsecamente a los personajes quienes tienen sentido únicamente dentro del medio en el que viven, característica analizada en el capítulo 6, donde se muestra la forma en la que el espacio urbano conforma el espacio vital del pícaro hasta tal punto que si sale de la ciudad, su identidad se comienza a desdibujar hasta su desaparición. Esto implica que el espacio determina las costumbres, la moral y la ideología de quienes lo habitan. De esta forma, la vida provinciana pauta los comportamientos de los personajes como se observa tanto en *Doña Perfecta* de Galdós como en *La Regenta* de Clarín.

Tal y como se observa en ambos casos, cuando un intruso llega (Pepe Rey) o alguno de sus habitantes se rebela contra ella (Ana Ozores y Fermín de Pas), la ciudad automáticamente lo expulsa fuera de sus límites o lo reconduce. Este enfrentamiento directo entre el espacio urbano y el personaje se representa a través de diversos fenómenos meteorológicos, como las tormentas, y de diversos comportamientos de personajes afines a la moral dictada por la ciudad. En otras palabras, parece como si la ciudad se revolviese y se enfureciese para vencer a su enemigo. Una vez que ha sido

superado el conflicto, esta recupera la armonía inicial, como se observó en el caso de *La Regenta* en los apartados 3, 4 y 5 del capítulo 9, correspondientes tanto a la caracterización de la ciudad y de los protagonistas como a las focalizaciones internas y externas.

La concepción de la ciudad levítica evoluciona hacia la formación del tópico de la ciudad muerta cuya finalidad es poner de manifiesto las correspondencias entre el paisaje urbano y el individuo, permitiéndole actuar con una fuerza arrolladora. La conciencia de la decadencia y la fascinación por la muerte en los escritores finiseculares hacen que se consolide el tópico y que perviva hasta el siglo XX. La nueva estética de la metrópolis industrial produce odio en los artistas, un sentimiento manifestado mediante metáforas destructivas. A través de la ciudad muerta, destruyen de forma ficticia ciudades incomprensibles y hostiles, a la vez que crean espacios contrarios a la nueva moral burguesa donde los protagonistas, considerados marginados sociales a pesar de su alta condición social, pueden dar rienda suelta a sus sentimientos.

En este sentido, cabe destacar que en este espacio urbano se observa la estética de Schopenhauer, ya que la ciudad provinciana funciona como una vía de escape hacia un espacio de silencio, quietud, austeridad y calma en la que se pueden llevar a cabo las aspiraciones vitales enunciadas por el filósofo: la renuncia de la vida material, es decir, de los deseos y gozar del beneficio que producen en el alma la tranquilidad, la serenidad y la melancolía hasta la llegada de la muerte. Un ejemplo de esta caracterización lo constituye Fernando Ossorio, un prototipo de personaje decadentista, protagonista de *Camino de perfección* de Pío Baroja, cuya huida de Madrid conforma un camino de perfección/purificación metafórica entendida en relación con la obra mística de Santa Teresa.

La ciudad muerta se caracteriza por ser, al igual que la ciudad levítica, un espacio anquilosado en el pasado que refleja la prolongación del universo vital del poeta, una construcción metafórica del espacio que consolidará Georges Rodenbach a través de *Brujas, la muerta*. Así, la ciudad muerta refleja un contexto social determinado: el decadentismo. Los autores buscan recrearse en el presente, pero en un presente paralelo a la realidad que contiene la belleza de las creaciones pasadas que han sufrido el paso del tiempo, simbolizando la lenta agonía de la sociedad moderna que vive en un tiempo estancado muy cercano a la muerte. Muestran su preferencia por lugares donde hubo una vida floreciente en otros tiempos y esta ha desaparecido, es

decir, ciudades con un pasado heroico, pero con un presente indigno de su pasado. En este sentido, se retoma la imagen que Clarín utiliza para presentar Vetusta al comienzo de *La Regenta* como heroica ciudad que duerme la siesta mientras hace la digestión y oye de fondo el tañido de las campanas.

El tiempo heroico y de gloria ha pasado, como menciona Clarín. Ahora la ciudad provinciana experimenta un estado de agonía a la espera de ser engullida por el monstruo de la industrialización. Siguiendo la definición del *cronotopos* de Bajtín, el tiempo aparece solidificado y únicamente se materializa en espacios simbólicos de la ciudad a través de construcciones que reflejan la pervivencia del pasado y su época gloriosa, así como su extensión en el presente. El tiempo y la cotidianeidad son un ciclo y carecen de decurso histórico, es decir, se mueven en círculos porque siempre se repiten las mismas conversaciones, acciones cotidianas,... No pasa nunca nada, a excepción de lo que Bajtín denomina *hechos frecuentes* que se repiten de forma cíclica, lo que lleva al lector a sentir que el tiempo de la novela está detenido. Únicamente será el característico, monótono y repetido tañido de las campanas el que dé algún atisbo de movimiento temporal.

En la narrativa española, destacan como prototipos de la ciudad muerta Toledo, Ávila, Segovia, Salamanca o Soria. Si tenemos en cuenta la creación y difusión del concepto de *nación española* moderna en este momento y la recreación del pasado glorioso y unificador a través de mitos como la Reconquista, el legado de los Reyes Católicos, la recuperación de la poesía del Siglo de Oro en las figuras de Santa Teresa, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz se comprenderá la revitalización de Castilla como una metáfora de la nación y se hará especial hincapié en la ciudad de Toledo por su importancia histórica a este respecto. Para la conformación del tópico español, debe tenerse en cuenta el movimiento regeneracionista impulsado por la Generación del 98 junto con el simbolismo decadentista que llegaba de Europa. Por este motivo, la ciudad muerta encierra cierta crítica frente al carácter nacional, considerado como atrasado y anquilosado. Por ello, encontramos ciertas similitudes con la ciudad levítica, como se ha podido observar a través de la descripción de Vetusta en *La Regenta*.

La ciudad muerta en la literatura española supone una simbiosis de la ciudad levítica, en cuanto al fondo, y de la ciudad muerta finisecular europea, en cuanto a su estética. El declive económico y moral de la nación, junto con el espíritu regeneracionista, impulsan una reformulación en el caso español que hace que adquiera el carácter crítico del que carece el topos europeo. Toledo ejerce para los

escritores finiseculares una especie de atracción mística, por lo que la ciudad se convierte en una guía espiritual que ayuda a superar la crisis nihilista. El sujeto se siente en consonancia con este espacio porque ambos han sido expulsados de la moderna sociedad capitalista. La esencia del tópico radica en la crisis que padece el alma de los narradores y la búsqueda de un espacio, identificado como moribundo, para proyectar su personalidad y considerarlo en consonancia con su estado de ánimo. Esta imagen guarda enormes similitudes con el alma atormentada de los románticos y su proyección sobre la naturaleza. La diferencia radica en el espacio elegido por ambas corrientes. En el caso de los autores finiseculares, la ciudad, más concretamente el paisaje castellano como símbolo de la nación española y en el romanticismo, la naturaleza.

De hecho, uno de los autores que primero prestó atención al valor simbólico de la ciudad fue Bécquer, quien además de realizar la conexión alma-ciudad, ambienta parte de su obra en prosa en ciudades provincianas prototípicas de la estética decadentista: Soria y, fundamentalmente, Toledo, como se observa en *Tres fechas*, la leyenda en la que la ciudad adquiere un mayor protagonismo y presenta grandes similitudes con la ciudad muerta. De esta forma, el espacio urbano funciona como un constructo simbolista que reviste una connotación política, es decir, la ciudad representa la falta de voluntad del pueblo castellano. Simboliza los valores tradicionales que, puestos al servicio de la regeneración, pueden llevar al crecimiento y al desarrollo económico. Se trata de que la ciudad provinciana no pierda su historia en favor de los intereses industrializadores y utilitaristas que destrazan la identidad urbana. Azorín, Baroja o Martínez Sierra, entre otros autores mencionados a lo largo de los capítulos 10, 11 y 12, buscan un equilibrio entre la naciente industria y los procesos de modernización que trae consigo y los valores históricos y tradicionales que aún perviven en las ciudades provincianas.

De esta forma, *Diario de un enfermo* de Azorín muestra los espacios provincianos más representativos: Levante y Toledo. Junto a ellos introduce la periferia como contraposición a la asfixia que padece el protagonista en el centro urbano. La periferia aún conserva el carácter provinciano de sus habitantes, emigrantes de la provincia, mientras que el centro es una representación de la presión que ejerce un espacio en crisis sobre un personaje. En *Camino de perfección* de Baroja, se contraponen la monstruosidad de la ciudad industrial con las emociones que experimenta el protagonista en una ciudad provinciana, llegando incluso a la locura.

De hecho, Toledo es el espacio que más tensión causa en Fernando Ossorio que aparece caracterizado como un héroe decadente, poseedor de una sensibilidad radicalmente opuesta al utilitarismo y al materialismo capitalista, así como a la sociedad burguesa, considerada como mediocre. Percibimos el espacio narrativo desde su perspectiva mediante las sensaciones que le producen ciertos estímulos.

El mundo exterior del personaje queda reducido a fragmentos inconexos que la conciencia del sujeto percibe como estímulos sensoriales. Dichos estímulos se traducen en las sensaciones totalmente fragmentadas que experimenta y percibe la conciencia tanto del narrador como del personaje. Por tanto, la ciudad supondrá un estímulo más para el protagonista e influirá en su psicología de forma determinante, ya sea positiva o negativamente. La descripción que nos ofrece del espacio urbano, Madrid, Castilla o Levante, viene dada a través de la contemplación del personaje. Por ello, el espacio urbano se presenta con un tono lírico, mucho más exaltado cuando es el propio Ossorio quien transmite la realidad que le rodea. De esta forma, el objeto descrito adquiere la percepción del estado anímico del personaje y se ofrece una percepción de la realidad alterada.

Por otro lado, resulta de especial relevancia el juego espacial interior/exterior que realiza el narrador barojiano. Los pueblos por los que transita Ossorio durante su camino purificador parecen desiertos y, en numerosas ocasiones, se refiere a ellos como dormidos (nuevamente la imagen clariniana de heroica ciudad que duerme la siesta), con escasos transeúntes, casas con paredes gruesas y ventanas cerradas con celosías o visillos, una descripción muy semejante a la observada en la citada obra de Azorín e incluso en *Tres fechas* de Bécquer. Sin embargo, el narrador remarca la luz y los objetos que se encuentran dentro de la casa, por lo que la actividad y el movimiento se encierran dentro de los espacios interiores. No sucede lo mismo en la metrópolis madrileña, caracterizada por una gran masa de población que se mueve constantemente hacia el centro, el Retiro o las periferias. En la ciudad metropolitana, todavía existe actividad en los espacios exteriores. Esta cuestión lleva a establecer una relación con el concepto de Méndez Rubio *la desaparición del exterior*, aplicado a las novelas más actuales.

La cronología establecida por el historiador Lewis Mumford en *La ciudad en la historia* data como inicio 1851 con la construcción del Crystal Palace. A la luz de esta apreciación histórica, puede interpretarse la relación interior / exterior reflejada por Baroja como una observación ante el cambio en la estructura urbana que lleva a la

reclusión dentro de espacios cerrados. Se remarca el hecho de que los ciudadanos provincianos se recluyen en el interior de sus viviendas, frente a las ciudades metropolitanas en las que se mueven en dirección a espacios cerrados sin apenas establecer relación entre ellos. La población parece que se está convirtiendo en un rebaño que transita los espacios públicos únicamente para trasladarse a espacios interiores concretos, suponiendo la antesala de la actual concepción urbana, entendida mediante el concepto de la *desaparición del exterior*, a la que se aludía anteriormente, quedando la calle conformada como un *no lugar*.

A través de los diferentes espacios urbanos recorridos por los protagonistas, se puede concluir que la ciudad muerta funciona como una metáfora que refleja la personalidad y el alma decadente del personaje. Por otro lado, cabe destacar el carácter crítico que el tópico adquiere en España mediante el paisaje castellano como símbolo de la decadencia y de la crisis que atraviesa la nación. A medida que nos adentramos en el siglo XX, el espacio urbano provinciano comienza a perder protagonismo, tal y como se observa en *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán y en *Doña Inés* de Azorín. En el caso de Valle-Inclán, cabe destacar el capítulo titulado “El quietismo estético” donde compara Toledo, paradigma del tópico, con Santiago de Compostela, a la que considera una ciudad eterna por contraposición con la anterior. En este sentido, debemos tener nuevamente en cuenta la teoría del *cronotopos* de Bajtín que caracteriza la ciudad provinciana como un espacio pequeño y atemporal donde no existe la sensación del transcurso del tiempo. Es precisamente el tratamiento del tiempo lo que diferencia la ciudad muerta de la ciudad eterna. Mientras que en la ciudad muerta el espacio está fuertemente anclado en el tiempo y aparece simbólicamente asociado al pecado y a la muerte, en la ciudad eterna la idea de *tiempo* desaparece.

Desde un punto de vista ideológico, Valle-Inclán apunta la salida de la literatura finisecular y la entrada en la modernidad y en las vanguardias, ya que la ciudad muerta y El Greco únicamente llevan a contemplar el final de la vida y la decadencia del ser humano. Es probable que la representación simbólica de Santiago de Compostela como ciudad eterna esté planteando el desgaste del tópico de la ciudad muerta y Valle-Inclán abra un camino para representar la cara menos amarga de la decadente España a través de la simbología de la ciudad de Dios de San Agustín al presentar un espacio urbano que encarna el paraíso, la belleza y la armonía. El contenido amoroso y sentimental comienza a cobrar más relevancia a la vez que se diluye la crítica social que se observaba en los autores y novelas anteriores. De esta

forma, se configura una de las características fundamentales para entender el viraje del tópico hacia el género rosa de ambiente provinciano.

Esta circunstancia nos lleva a la apreciación de que el autor continúa el camino abierto por Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*, anticipándose a la concepción de la ciudad provinciana desde el tópico de la ciudad muerta un año antes de la publicación de *El obispo leproso* de Gabriel Miró. Resulta de especial interés destacar el hecho de que *Doña Inés* incide sobre los rasgos de la novela rosa y presenta, al final de la novela, Buenos Aires como una ciudad vanguardista, continuando nuevamente los planteamientos de Valle-Inclán. Tras la publicación de *El obispo leproso*, el tópico comienza a declinar en una vertiente mucho más realista y menos intimista y simbolista. Casinos-Assens en 1925 aprecia el giro del mismo hacia la novela rosa a la que denomina *novela cursi*, justo el mismo año en el que aparece publicada *Doña Inés*.

A partir de este momento, se crea un realismo sentimental de ambientación provinciana llevado al límite y a la repetición de la estética finisecular, a la vez que pierde su sentido simbólico y se debilita el tópico progresivamente. Los autores de los años 20 y 30, entre los que destacan Ángel González Blanco y Adolfo Sandoval, están muy influenciados por el sentimentalismo de la obra de Flaubert *Madame Bovary* y convierten la provincia en el escenario de la novela sentimental, haciendo que el espacio pierda el carácter nacional que se observaba durante el *fin du siècle*. Durante los años 30, se percibirá cierto resurgimiento al coincidir, precisamente, con el proceso industrializador. Félix Urabayen recupera el topos dotándolo de cierto carácter regeneracionista y fundiendo el espacio urbano y la representación femenina, una característica propia de las metrópolis vanguardistas que se reflejan a través de novelas como *La Venus mecánica* de José Díaz Fernández. Será precisamente en esta década cuando finalice esta concepción urbana, puesto que la imagen que ofrecen sus autores resulta muy extraña y lejana para los lectores, familiarizados con las ciudades vanguardistas y, en especial, con las futuristas que traen consigo sirenas, cláxones, calles muy ruidosas y muy transitadas, música jazz, anuncios luminosos, rascacielos y Venus mecánicas.

La Guerra Civil supondrá un punto de inflexión en la concepción del espacio urbano. Durante la posguerra, más que postularse como la fuerza envolvente característica de la ciudad levítica o como la metáfora intimista que se observa mediante la ciudad muerta, la ciudad se presenta como un transmisor de la ideología del régimen dictatorial. A través de ella se crea un universo y será, junto con los



personajes que transitan sus calles, un reflejo de la sociedad franquista. La atmósfera que envuelve el paisaje provinciano se puede definir retomando las características vistas a lo largo del bloque 3 en el que se hace hincapié a su faceta como espacio social degradado donde el tiempo está muerto o estancado y el devenir histórico es inútil, es decir, no cambia el rumbo prefijado de antemano por la ciudad. Así mismo, se percibe en ella la influencia de la filosofía existencialista de Sartre y Heidegger que comenzaba a entrar en España. La temática resalta la angustia y la soledad del ser humano, junto con lo absurdo de su existencia, sentimientos que conectan a la perfección con la ideología arcaica y la cerrazón del ambiente provinciano español. Será *La sombra del ciprés es alargada* de Miguel Delibes la novela que sirva como paso de la poeticidad observada en los autores y títulos citados anteriormente hacia el realismo y la crítica social de obras como *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité.

El realismo de posguerra utilizará el espacio provinciano como prototipo de la continuidad y la perpetuidad de las costumbres puestas ya en tela de juicio por los autores finiseculares. La cerrazón, el desprecio por lo no nacional, el aburrimiento y la adopción de la nueva y a la vez tradicional moral franquista hacen a este espacio poseedor de la más férrea moral conservadora. Por ello, los autores convertirán la ciudad en una metáfora que simboliza la inmovilidad, la falta de progreso y de modernidad de un país que vive bajo el yugo de una férrea dictadura. En este sentido, se recupera la vertiente crítica de la ciudad muerta finisecular. Será la novela de Carmen Martín Gaité la que refleje de una forma prototípica la configuración de la ciudad provinciana de posguerra. La sensación de inmovilismo y la ausencia de movimiento o perspectiva se acentúan aún más en los personajes femeninos, analizados a lo largo del capítulo 14, quienes buscarán evadirse de la asfixiante ciudad provinciana soñando con una vida donde tengan más libertad.

La intención crítica se observa, fundamentalmente, a través de los narradores, quienes aluden constantemente a la noción de *orden*, ya que durante el franquismo era necesario haber nacido en una familia y en un ambiente social regidos por unas normas sociales que únicamente transgredían los marginados y los excluidos sociales que, en el caso de *Entre visillos*, aparecen en el barrio Chino, un espacio prohibido para los personajes de clase media-alta y, sobre todo, para las mujeres. El desorden implicaba la expulsión inmediata del espacio social, como así le sucederá a la hermana de Gertru. Esta intencionalidad desaparecerá durante la década de los 60 y 70 debido a la preocupación más formal que temática de la novela, buscando liberar los textos de

realismo en favor de la técnica. El cosmopolitismo comienza a apartar el provincianismo como espacio principal en la narrativa. Durante la Transición, los autores dejan de interesarse por la política y sus obras ya no reflejan la conciencia colectiva de una comunidad, sino la conciencia individual de su protagonista. Ahora se muestran las inquietudes y los mundos del personaje, recuperando la vertiente realista, pero también introduciendo técnicas vanguardistas como se observó a lo largo del capítulo 15 a la hora de analizar la reconstrucción del ambiente provinciano mediante la técnica del recuerdo al evocar desde el presente la ciudad provinciana durante la dictadura en las novelas de *Las estaciones provinciales* de Luis Mateo Díez y *El buque fantasma* de Andrés Trapiello.

Asistimos, pues, a la modernización del espacio provinciano que busca asemejarse al cosmopolitismo de Madrid o Barcelona. El aperturismo hace que comiencen a diluirse los prejuicios de antaño. Cuando la ciudad provinciana aparece, el espacio ya no será uno de los elementos centrales de la obra, sino que sirve para delimitar las coordenadas espaciales, excepto en las obras de Luis Mateo Díez, Andrés Trapiello y Miguel Sánchez-Ostiz con las que se cierran los bloques destinados a la ciudad provinciana y cuya trama gira en torno al concepto y a las percepciones que esta transmite. El efecto de la modernización y la adaptación que sufre aparece reflejado explícitamente en *La negra provincia de Flaubert*, cuyo narrador concluye que al llevarse a cabo este proceso la provincia queda abolida.

Paralelamente a la representación provinciana, la narrativa española también se hace eco de las transformaciones urbanas en las grandes ciudades, concretamente Madrid y Barcelona. En este sentido, cabe destacar la importancia de los artículos de costumbres que suponen un punto de inflexión en el tratamiento del espacio urbano con respecto a épocas anteriores, donde la ciudad aparecía caracterizada con connotaciones negativas y servía de centro de operaciones del pícaro. El propósito de los artículos de costumbres es mostrar de forma objetiva cómo son los usos y las costumbres de una determinada población y qué aspectos es necesario modificar, tanto urbanos como sociales, para adaptar las grandes ciudades españolas a centros como Londres o París. A lo largo del capítulo 16, se analizó una selección de artículos de Mesonero Romanos y de Larra cuyo tratamiento de la ciudad ha influido considerablemente en la formación del arquetipo urbano de Galdós basado en el centro de la ciudad y en su influencia sobre la burguesía. A través de sus paseos, los autores costumbristas crean una idílica imagen urbana que será el prototipo asentado por

Galdós, un “Madrid postal” que refleja una Arcadia urbana y que choca de lleno con el profundo tratamiento de la periferia llevado a cabo por Emilia Pardo Bazán en *La Tribuna* y por Pío Baroja en *La lucha por la vida*.

Así, el Madrid galdosiano no solo constituye un ente físico concreto, el centro, que sirve como elemento social e histórico que influye sobre los personajes y las acciones, sino que conforma un elemento fundamental y determinante en la organización de la trama. Cabe destacar la existencia de una serie de dispositivos urbanos que condicionan la relación entre los miembros de una comunidad en un momento histórico y social concreto que impulsa la construcción y el desarrollo de identidades colectivas y culturales. El ciudadano desarrolla sentimientos afectivos, imaginarios e identitarios con el espacio a través de estos dispositivos, configurando de esta forma una imagen similar al “Madrid postal” presentado por los autores costumbristas. Galdós muestra en sus novelas un tratamiento de la ciudad en su conjunto, aunque prevalezca el centro como espacio más destacado por su proximidad con la clase social que pretende retratar: la burguesía. La periferia es presentada como una zona a medio camino entre el campo y la ciudad, como un reducto aislado y separado del centro para evitar su corrupción moral e identificado con el hambre y la miseria. La presentación de la periferia en la narrativa galdosiana supone un antecedente de la profundización que realizarán los autores finiseculares, caso de *La lucha por la vida* de Pío Baroja.

Otra de las innovaciones que presenta Galdós junto a la introducción de las periferias en su novela es la concepción del espacio público. La calle se convierte en el espacio en el que se llevarán a cabo una serie de comportamientos individuales que hacen interrelacionar a los personajes con ella, al considerarla una extensión de su espacio privado y personal. Los personajes actúan en ella de acuerdo con su posición social, sus propias convicciones, sus prejuicios, en definitiva su propia identidad, lo que lleva a que el autor dote la calle de identidad individual al permitir que a través de sus experiencias el personaje interactúe con el espacio narrativo. De esta forma, obliga al narrador omnisciente a apartarse de las introspecciones psicológicas para que focalice sobre la relación del personaje con el espacio, una técnica que dota la trama de mayor verosimilitud.

A pesar de la reformulación en la relación ciudad-personaje, no será hasta el fin de siglo cuando se observe, al igual que en caso de la ciudad muerta, un tratamiento mucho más focalizado en la incidencia del medio sobre la psicología del personaje y el

desarrollo de la trama. En este momento, Galdós aún va a mostrar su apego al costumbrismo a través de la presentación de espacios y personajes-tipo y de la relación directa de la trama con hechos de la historia reciente. Se vale del costumbrismo para dar mayor verosimilitud y realismo a la novela al generarse con facilidad una identificación directa por parte de los lectores.

En definitiva, supera la representación pintoresca costumbrista y convierte la ciudad en una estructura narrativa que ofrece una nueva identidad colectiva que se abre camino hacia la modernidad y la ciudad cosmopolita que se observará en *La Venus mecánica* de José Díaz Fernández, en contraposición con la identidad decadente que ofrecen los autores a través de las ciudades provincianas levíticas y muertas. Mediante la progresión galdosiana, se observa el paso de la burguesía hacia la sociedad moderna, es decir, de la imagen de Corte a capital cosmopolita de Madrid. Esta nueva sociedad está caracterizada por la presentación de una masa uniforme de población sin identidad que se mueve de un lado a otro y que tiende a abandonar progresivamente el espacio exterior, una observación que coincide con la mencionada anteriormente en el caso de *Camino de perfección* de Pío Baroja y las percepciones de Fernando Ossorio.

A medida que nos alejamos del centro y nos introducimos en la periferia, el paisaje urbano se desfigura y se deshumaniza. En este sentido, cabe destacar la obra *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán no solo como una de las primeras novelas en introducir la temática social, sino como la precursora del tratamiento del suburbio obrero como un espacio generador de una identidad y que forja la psicología y el carácter del protagonista obrero. Por tanto, la autora gallega establece una relación determinista entre los personajes y la periferia, lo que lleva a un excesivo celo por presentar el espacio y la influencia que ejerce sobre el protagonista en detrimento de la acción. Así, a través de los continuos paseos de Amparo, la protagonista, por Marineda, Pardo Bazán ofrece diferentes perspectivas del mismo espacio: la calle como el hábitat en el que se desarrolla el carácter de la protagonista y la periferia por contraposición con el centro representa las desigualdades entre los distintos grupos sociales en un momento de transición histórico-política y económica. Por ello, consideramos que Marineda supone una innovación del tópico de la ciudad provinciana y un impulso fundamental para comprender el tratamiento de la periferia que encontramos en la trilogía barojiana y que continúa el camino abierto por Galdós en *La desheredada*.

La proximidad de los barrios de clase obrera a las escombreras y la escasa industrialización del Madrid finisecular hace que Baroja haga especial hincapié en el desfase entre el progreso y la miseria de la clase obrera, es decir, el progreso industrial solo mejora el nivel de vida de las clases altas del centro. *La busca*, *Mala hierba* y *Aurora roja* reflejan la búsqueda, la aceptación y la adaptación de los personajes periféricos al medio urbano. La trilogía traza una especie de escalada urbana que va desde las afueras, la periferia más periferia, hasta el centro, estableciendo los límites fijados entre la ciudad, compuesta por el centro en exclusiva, y los suburbios que se extienden en forma de círculos ocupando descampados, solares y cerros.

La representación de Madrid en *La lucha por la vida* supone una innovación en cuanto que focaliza sobre la perspectiva planteada por Pardo Bazán a través de Marineda, lo que supone la desfiguración de la imagen prototípica del Madrid realista en la que destacaban las calles perfectamente planificadas y reconocibles. Ahora la calle estará transitada por un amplio catálogo de golfos que suponen la revitalización del pícaro, un personaje fruto del éxodo rural que lucha por sobrevivir en un espacio hostil. Junto a ellos aparecen los personajes de las prostitutas y de los obreros con conciencia social, como se ha podido observar a lo largo del capítulo 17.

Junto a la lucha social que plantean los personajes de *Aurora roja*, comienzan a desarrollarse proyectos urbanos de carácter anarquista que presentan la ciudad ideal proletaria, como se observa en la obra de Ricardo Mella *La Nueva Utopía*. Surgen en paralelo a la constitución del suburbio burgués, un espacio situado a las afueras de la ciudad y reservado para que las élites sociales evitasen cualquier contacto con la clase trabajadora. Su aparición constituye un elemento clave para comprender la formación del actual espacio urbano en lo concerniente a los procesos de gentrificación y a la formación de las periferias. Este nuevo espacio tomará la forma de un retiro idílico cuyas viviendas serán muy semejantes entre sí arquitectónicamente, estarán separadas para evitar los hacinamientos del centro y se situarán muy próximas a zonas verdes. Las élites sociales buscan lugares abiertos y libres de contaminación, evitando así el espacio cerrado, asfixiante y peligroso en que se ha convertido el centro de la metrópolis, tal y como percibían los protagonistas de *Diario de un enfermo* y *Camino de perfección*.

Precisamente, será este nuevo modelo urbano del suburbio el que se desarrolle en los proyectos utópicos de este periodo, destacando su belleza, la ausencia de contaminación y el contacto con la vida rural. De hecho, la ciudad diseñada por

Ricardo Mella es muy similar al suburbio. Separa la zona de las viviendas de las fábricas y dedica una parte de la misma a zonas verdes de juego para los niños. Esta moderna sociedad anarquista insufla grandes expectativas de futuro a los receptores de la obra, al presentar una ciudad sin leyes, gobernada únicamente por la ciencia y el progreso, cuyos distintivos serán el hierro y la electricidad. La Nueva Utopía encarna el modelo de ciudad moderna electrificada en la que la máquina y la ciencia juegan un papel fundamental y sobre la que profundizarán la ciencia ficción y la literatura vanguardista a través de sus utopías o distopías como se observa en el capítulo 18 a la hora de analizar las narraciones de Nilo María Fabra o los artículos de Julio Camba recogidos en *La ciudad automática* en la que establece Nueva York como prototipo de ciudad moderna y mecanizada.

Como se ha observado anteriormente, los cambios que introduce la modernidad durante el *fin du siècle* provocan que la ciudad se muestre como un espacio caótico en transición, imagen que refleja José Díaz Fernández en *La Venus mecánica*. Se trata de una oscilación entre dos mundos antagónicos que conviven en el mismo espacio: la bonanza económica y la estabilidad de los felices años 20 frente a las movilizaciones y las huelgas obreras que provocan que progresivamente la utopía política vaya dejando paso a teorizaciones y diversas manifestaciones no ficcionales. Díaz Fernández presenta la interacción de lo urbano y lo humano o social, es decir, la ciudad se convertirá en la experiencia vital del moderno ciudadano e impondrá sus normas sobre él. Aparece descrita en relación con los elementos propios del sistema capitalista, asumidos plenamente por sus habitantes y transformados en auténticos símbolos de la modernidad: la electricidad, el café, el cine, los taxis, los anuncios luminosos,... Los personajes construyen su carácter en función de su experiencia dentro del espacio urbano que se traduce en frialdad y angustia.

El ciudadano moderno debe adaptarse a la agresividad de un espacio basado en el capitalismo feroz y el progreso científico, lo que trae consigo el detrimento de los afectos y la pérdida de las referencias filosóficas. El vacío y la soledad devoran al hombre moderno condenado a establecer relaciones afectuosas rápidas, caóticas y sin profundidad sentimental. Ahora solo importa el status social que el dinero produce, independientemente de la condición social que ostente el personaje por su nacimiento. La continua y rápida ampliación del espacio urbano llevan a que el ciudadano se sienta encarcelado, a la vez que se ve obligado a moverse continuamente y a recorrer enormes distancias, convertido en un *flâneur*. El gran cúmulo de estímulos que percibe

le lleva a la histeria, una característica del moderno *flâneur*. La movilidad, la histeria, la velocidad, el caos,... hacen que sienta miedo ante la estabilidad de tiempos pasados y que prefiera la fragilidad y el pequeño instante vivido y feliz.

En *La Venus mecánica*, Díaz Fernández defiende la rehumanización del hombre y su individualidad identitaria dentro de la comunidad, a la vez que destaca los sentimientos como regeneradores del moderno ciudadano al que ayudarán a abandonar su situación de *flâneur* solitario, anónimo e histérico. Muestra las consecuencias de la vida urbana moderna con la influencia de Madrid, entendida ahora como capital metropolitana, sobre los protagonistas. Tanto los protagonistas como los espacios urbanos planteados en la novela servirán como elementos base para la literatura social de los años 30, potenciada tras las rebeliones anarquistas del 33 y la revolución del 34. Durante la Guerra Civil, el espacio urbano se representará asolado en su totalidad. En algunos casos, como en los relatos de Arturo Barea, se focaliza sobre unidades espaciales menores: la calle, la casa,... para lanzar, a través de la ciudad, un mensaje en el que se entremezclan la ideología del autor, la Historia y la ficción.

Por el contrario, Agustín de Foxá presentará Madrid como un protagonista colectivo que defiende los valores falangistas y cuyas descripciones nos permiten presentar *Madrid de Corte a checa* como un enlace entre las descripciones de *La lucha por la vida* y la novela social de posguerra. El lujo del centro y el cosmopolitismo de la Gran Vía observados en *La Venus mecánica* se transformarán en ruinas, comedores sociales, humo, bombas,... El Madrid cosmopolita se transforma en una ruina metafórica que potencia la visión apocalíptica y donde los restos de los edificios simbolizan la destrucción del pasado. En este sentido, Séndler recrea en *Contraataque* los bombardeos y los ataques a los barrios periféricos, considerados focos revolucionarios por los franquistas. La ciudad ahora se personifica para pedir clemencia para los civiles totalmente indefensos, pero a la vez para mantenerse firmes en el “¡No pasarán!”, conformando una imagen de la periferia defendida con mucha valentía y coraje, pero con muy pocos medios militares. Esta imagen urbana se ha convertido en un prototipo, casi mítico, que ha llegado hasta nuestros días.

Tras haber triunfado el golpe militar franquista, el Madrid de posguerra vuelve a caracterizarse por el continuo tránsito de la burguesía que ahora inunda el centro de estraperlo. Las calles, lejos de presentar la luz, el movimiento y la velocidad de los años 20, se llenan de hambre y pobreza, a la vez que muestran la imagen de un pueblo degradado, pasivo, sumiso y totalmente resignado ante la autoridad del dictador como

reflejarán Cela en *La colmena* y Luis Martín Santos en *Tiempo de silencio*. En este caso, hemos seleccionado como texto representativo *Nada* de Carmen Laforet, en cuanto al tratamiento de Barcelona, ya que será a partir de la Guerra Civil cuando comience a profundizarse en los espacios urbanos barceloneses y se presentará o bien como una ciudad cosmopolita o bien como “la ciudad roja” por su tradición anarquista. En esta novela, destaca la imagen de ciudad cosmopolita, de belleza histórica cuyo clima mediterráneo y el mar jugarán un papel fundamental tanto en la novela de Laforet como en *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé.

Carmen Laforet ofrece una visión del espacio urbano barcelonés tras sufrir las duras consecuencias de la Guerra Civil, por lo que se presentará como una ruina material, pero también moral, lo que permite una conexión directa entre los personajes y la ciudad. La desesperación, el pesimismo y la dura represión se reflejan a través de las percepciones de la joven Andrea, una adolescente recién llegada a Barcelona que descubre un universo urbano lleno de misterios, como el Barrio Chino o la vida oculta de sus tías Gloria y Angustias, que comienza a investigar para comprender su lado desconocido, conformando el retrato social de la burguesía barcelonesa en la más inmediata posguerra. El “realismo de shock” con el narra la protagonista es el resultado de la deformación con la que transmite algunas de sus percepciones, lo que lleva a la creación de un entramado psicológico de choque, inconformismo y rebeldía tanto contra la casa familiar en la calle de Aribau como contra el espacio urbano que terminará abandonando junto a su amiga Ena al final de la novela.

El férreo control al que debe someterse resulta inconcebible para la joven que busca romper constantemente con un espacio al que no puede adaptarse estableciendo una potente dicotomía interior / exterior que muestra la cara más amarga de la sociedad tanto en el ámbito privado como en el público. Se mantiene la diferenciación centro / periferia establecida por Galdós, sin embargo, se produce una simbiosis en la percepción que tan diferenciada se observaba durante el *fin du siècle* y que sirve para mostrar la crudeza y la degradación social de la España de posguerra: hambre, pobreza, estraperlo, prostitución,...

Otra de las innovaciones introducida por Laforet y que influirá decisivamente en autoras posteriores es la configuración de Andrea como una moderna *flâneuse*. Retoma el personaje de Amparo, la protagonista de *La Tribuna*, descargando su contenido político e ideológico y formando una psicología rebelde ante el férreo control al que son sometidas las mujeres durante la más inmediata posguerra. Andrea



percibe constantemente una sensación de asfixia que la impulsa a salir de la casa familiar y a recorrer las calles de Barcelona, incluyendo el Barrio Chino, buscando un espacio de libertad. Sin embargo, pronto descubre que la misma presión que percibe en el interior de la casa la experimenta en el espacio urbano a través del conglomerado laberíntico de calles y viviendas en las que no llega a encontrar este espacio de libertad que tanto ansía. Tal y como la propia Martín Gaité reconoce en *Desde mi ventana*, el personaje de Andrea y sus ansias de romper con un espacio al que no puede adaptarse abren el camino a personajes como Tali o Colometa, protagonistas de *Entre visillos* y *La plaza del Diamante*. Asistimos, pues, a la reformulación del *flâneur* en su vertiente femenina mediante la readaptación del término basándonos en la relación espacio urbano-mujer.

Esta relación sufre una modificación en el caso de Teresa, la protagonista de *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé, al presentar la imagen de una *flâneuse* que no solo recupera la carga ideológica y política observada en *La Tribuna*, sino que la ruptura que pretende Teresa con el orden moral burgués es total, aunque no logre su objetivo. La diferencia entre Andrea y Teresa, además del contenido político y feminista, es que Teresa puede estar constantemente en los espacios exteriores, así como recorrerlos con mayor libertad y velocidad gracias a su coche. Esta libertad de la que goza Teresa viene dada por el aperturismo del régimen en los años 60. Por otro lado, el personaje de Manolo, el Pijoaparte, encarna el prototipo del *xarnego*, es decir, del emigrante del campo que se establece en Barcelona en busca de un futuro mejor y que entronca con Manuel, protagonista de *La lucha por la vida* y, por extensión, con el pícaro.

El hecho de que el Pijoaparte esté en constante movimiento y que se dirija hacia el centro, su espacio ansiado, hace que se configure al igual que Teresa como un *flâneur*, por lo que se establece una relación directa entre el espacio urbano y el personaje. El *xarnego* necesita la ciudad para lograr ascender socialmente y posicionarse en el centro, el mismo espacio que habita Teresa, quien por el contrario desea situarse en la periferia, un espacio que para ella posee connotaciones positivas, casi míticas, que nada tienen que ver con la realidad. La ciudad necesita ser descubierta por el Pijoaparte para poder ser mostrada al lector en todas sus facetas. Esta proyección identitaria se hace extensible al resto de personajes, por lo que se establece una unidad compacta e indisoluble personaje-espacio urbano, a la vez que necesaria para dotar la trama de identidad social.

Al igual que en *Nada* de Carmen Laforet y, a pesar de los constantes cruces espaciales a lo largo de prácticamente toda la novela, los espacios quedarán divididos de la misma forma, lo que produce a ojos del Pijoaparte y del lector el desenmascaramiento de la falsa sociedad que continuará con la diferencia social decimonónica cargada de falsos sentimientos e ideales, presentados a través de la ironía y el fuerte sarcasmo. Mediante sus personajes se crea un nuevo prototipo de ciudadano que se formó durante los años del desarrollismo y que protagonizará la movida. Teresa y sus amigos encarnan la generación universitaria de clase alta, cuyos padres apoyaron el régimen y que van a ser los impulsores de un cambio aparentemente progresista y democrático. Tal y como se refleja en *La malandanza* de Andrés Trapiello, el viraje democrático se asentó sobre la pequeña burguesía revolucionaria que, paulatinamente, conformarán la clase media sobre la que pivotará el sistema neoliberal de los 80 y los 90.

En *La malandanza*, se presenta la ciudad inmersa en la movida de los 80 a través de los personajes que recorren sus calles y que manifiestan miedo e incertidumbre ante lo que va a ocurrir. La ciudad aún está asimilando la muerte del dictador y se debate entre volver a los años de la dictadura o continuar el camino abierto por los jóvenes revolucionarios, es decir, la movida. Asistimos a la reorganización del espacio urbano del centro, ya que gran parte de sus edificios fueron expropiados durante la Guerra Civil y gestionados por altos cargos del régimen. Ahora serán ocupados por los jóvenes de la movida, concretamente por sus hijos. Esta imagen de la ciudad de Madrid choca con el prototipo que refleja el cine, donde destacan la delincuencia, las drogas y la fiesta continua, imagen que refleja muy brevemente Trapiello a través de la periferia, pero en la que casi no se detiene. La novedad aportada en *La malandanza* es la forma en la que se presenta la dicotomía centro / periferia, una redistribución urbana realizada por la ideología política. En este sentido, entronca con las ansias de Teresa de habitar la periferia, ya que se constituye como un espacio marginal de carácter obrero, recuperando el espíritu que planteaba Baroja en *Aurora roja*.

Sin embargo, los jóvenes revolucionarios de la movida que buscan habitar los espacios periféricos poco a poco regresan al centro, un espacio más seguro y confortable que conecta con su identidad de clase. Será precisamente este espacio el que mejor conecte con el sentir de la movida tal y como definen este movimiento los protagonistas, Varilla y Melero, pertenecientes a una clase social baja. La periferia no

conecta con este espíritu, constituyéndose como un espacio por el que se mueven emigrantes, obreros y prostitutas que se hacen eco del naciente movimiento del destape, con familiares en la cárcel, problemas de drogadicción e incluso enfermedades venéreas. Será precisamente la movida del centro la que conforme el *sujeto de la democracia* (Labrador Méndez) y la que asiente no solo la modernidad y la democracia, sino también la industrialización y los procesos que trae consigo y que desembocarán en la burbuja inmobiliaria de los 90. La ciudad se ha convertido en el escenario de la movida y el final de la lucha política que se observaba en otras novelas como *El buque fantasma*. Se transforma en un espacio de encuentro y de diversión para los jóvenes que se enfrentan a un periodo de incertidumbre y de crisis que azotará principalmente a la periferia.

Con el auge de la burbuja inmobiliaria, el barrio obrero pasará a representar la realidad social tras la movida, muy influenciada por la posmodernidad que se reflejará a través de la globalización y de los diversos procesos urbanísticos que modificarán la concepción que hasta el momento se tiene de la dicotomía centro / periferia. En primer lugar, cabe destacar el hecho de que ahora la emigración no procede únicamente de los espacios rurales o provincianos, sino que se refleja una diáspora que proyecta la convivencia de varias razas, etnias y culturas en los espacios periféricos. Este hecho conlleva a una reorganización dentro de la propia periferia que relega a los emigrantes a zonas aún más alejadas de la periferia, conformándose una especie de guetos en los que se recluye a la población emigrante, como así se observa a través de los paseos de Elisa, la joven *flâneuse* protagonista de *La trabajadora* de Elvira Navarro.

El consumismo irrumpe de lleno con el asentamiento de centros comerciales y lugares de ocio que se corresponden con la definición de los *no lugares* de Marc Augé, por lo que los habitantes de la periferia cada vez reducirán más sus viajes al centro, un espacio que comenzará a ser concebido como mítico. Se recupera en cierto modo la imagen de “postal” que se observaba a través de los narradores costumbristas. El vacío de sus calles hace que los personajes experimenten lo que Méndez Rubio denomina *la desaparición del exterior* y que se llevará al extremo en las novelas de la crisis analizadas en el capítulo 23, *La trabajadora* de Elvira Navarro y *Cicatriz* de Sara Mesa. Ahora se observan los efectos más agresivos de las políticas neoliberales, fundamentalmente en los procesos de *gentrificación* (Janoschka y Sequera) que explican el confinamiento de las clases trabajadoras en los espacios periféricos para

que las clases acomodadas recuperen el centro, a la vez que utilizan los suburbios, en su sentido primigenio (Mumford), como también refleja Navarro en su obra.

La *gentrificación* trae consigo la segregación social al recuperarse la tradicional y decimonónica división centro/periferia, ahora con unas fuertes tensiones y barreras sociales simbólicas en las que el consumo, la sobreproducción y las infraestructuras juegan un papel determinante y potencian aún más las carencias sociales de la clase trabajadora como reflejan Mesa y Navarro a través de las ciudades que presentan en sus novelas. De esta forma, se conforma la imaginería urbana actual, con unas enormes similitudes con el carácter identitario de la que la dotó Galdós, donde el centro adquiere la identidad del espacio urbano, es decir, es el símbolo del concepto *ciudad* en el imaginario popular, mientras que los barrios periféricos se constituyen como espacios de miedo, inhabitables, difuminados, totalmente desordenados, descompuestos y gobernados por la delincuencia y las prácticas violentas más extremas.

Precisamente, las novelas objeto de análisis están protagonizadas por dos mujeres que necesitan definirse e identificarse constantemente como consecuencia de su pérdida laboral. Sin embargo, sus acciones, sus pensamientos y su psicología no suponen una postura radical de oposición a la situación que padecen o a la necesidad de construir un espacio público alternativo e identitario, totalmente opuesto a los actuales *no lugares* en los que la *desaparición del exterior* genera grandes situaciones de estrés en las protagonistas. Únicamente reflejan los actuales espacios urbanos y expresan el estado de ánimo que les producen ante un sistema social que parece representárseles como abrumador e inmutable.

Paralelamente al devenir de la metrópolis, la narrativa se hace eco del enorme impacto que tiene la burbuja inmobiliaria sobre las ciudades, en cuanto a la concepción utópica del espacio urbano y cómo los constructores convierten en real una proyección utópica que refleja los deseos de la clase trabajadora. Así, la imagen del constructor y su total dominio sobre el espacio se refleja a través del protagonista de *Crematorio* de Rafael Chirbes, Rubén Bertomeu, y su impacto sobre Misent, una ciudad levantina. Los espacios urbanos de las ciudades de vacaciones, incluido el aportaje sobre Marina d'Or realizado por Escargot en *El dorado* de Robert Juan-Cantavella, se presentan como un todo unitario que rompe con la dicotomía centro / periferia. Ahora la ciudad se convierte, por influencia de la posmodernidad y del neoliberalismo, en un producto

para ser consumido por el turista, pero en el que se tiene muy en cuenta el poder adquisitivo del mismo.

No se concibe como un suburbio o una ciudad residencial, sino como un espacio de tránsito, es decir, como un *no lugar*, en el que el turista permanece por un espacio de tiempo determinado. Sus estructuras urbanas carecen de poderes institucionales o eclesiásticos, no hay templos ni normas morales o sociales que los turistas deban cumplir. Así mismo, se les otorga anonimato, lo que les permite moverse con mayor libertad. El turista debe compartir el mismo espacio y las mismas actividades que el resto, lo que le lleva a adquirir una forma de comportarse y de vestir muy diferente a la de su vida diaria. Se trata de que, por un lado, el trabajador, convertido en clase media, pueda disfrutar de los lujos y sentir que pertenece a una élite durante un breve periodo de tiempo y, por otro lado, la finalidad de su estancia es el consumo en las tiendas, resorts, balnearios,... En definitiva, la ciudad de vacaciones ofrecida por Chirbes y Cantavella refleja una utopía que produce inestabilidad e inadaptabilidad entre sus personajes, a la vez que remarcan el hecho de que ningún espacio se queda al margen de la política consumista.

Por último, cabe destacar las referencias utópicas que se han ido introduciendo intercaladas prácticamente en todos los capítulos de la tesis. Al comienzo, se dedicó el capítulo 2 a delinear contextualmente los espacios utópicos y los proyectos urbanos que tuvieron lugar en la Antigua Grecia y en los que el modelo circular y los proyectos de Platón y Aristóteles fueron determinantes a la hora de trazar los modelos utópicos relacionados con las islas hasta la aparición de *Sinapia*. Como se observa en el capítulo 3, los espacios urbanos, influenciados por las utopías cristianas reflejadas en *La Biblia*, adquieren connotaciones negativas por contraposición con el *locus amoenus*, una dicotomía que se verá reflejada a partir del tópico del *menosprecio de corte y alabanza de aldea*. Las utopías castellanas responden a proyectos planteados por los autores como una fuga a la situación social en la que viven y en la que plantean ciudades en las que se ponen en práctica unos modelos sociales que proporcionan la armonía y la felicidad que los habitantes de las urbes tanto ansían.

Al igual que se ha trazado un breve recorrido, siguiendo un orden cronológico, por las dos representaciones urbanas más potentes de la literatura española, paralelamente se han acompañado de las manifestaciones utópicas más relevantes y que otorgan, a través de sus proyectos, una visión más completa del panorama urbano. Se ha observado el desarrollo utópico desde su concepción espacial a través de la isla

lejana y exótica que entronca con la imagen simbólica que se tenía del Nuevo Mundo en el reino de Castilla hasta su materialización urbana a través de la ínsula quiijotesca de Barataria que sirve como obra clave para comprender la materialización del proyecto urbano de Sinapia. Como se mencionó anteriormente, la Revolución Industrial y la felicidad del ciudadano, asociada a la idea de progreso, trajo consigo la conformación de utopías como la, ya mencionada, obra de Ricardo Mella, las ciudades automáticas y deshumanizadas como la Mecnópolis unamuniana o los proyectos de Nilo María Fabra. Todas ellas visiones y proyectos imaginarios que buscaban criticar el modelo urbano del momento, ensalzarlo o mostrar cómo sería su funcionamiento en siglos posteriores.

Así mismo, cabe destacar *La nave* de Salvador Tomás como proyecto urbano utópico que se desarrolla en el interior de una nave espacial en un momento social en el que las dos grandes potencias, Rusia y EE.UU., luchaban por ganar la carrera espacial y demostrar al resto del mundo su hegemonía, incluso en el espacio exterior. La extraviada nave de Salvador Tomás que viaja sin rumbo presenta una sociedad con instintos prehistóricos que demuestran los comportamientos más bárbaros del hombre entre dos comunidades enemigas que están obligadas a poblar el mismo espacio simbólico que es la nave espacial. Por último, la novela que cierra la tesis, *Cero absoluto* de Javier Fernández, recupera el espacio utópico de la isla y presenta, no la lucha de poder entre dos naciones, sino el poder hegemónico que ejercen los *mass media* para controlar al hombre y crear una sociedad uniforme, sin pensamiento, sentimiento o ideología individual, a la vez que *La Isla* <sup>TM</sup> supone la introducción del hombre en el feroz consumismo del siglo XXI.



# BIBLIOGRAFÍA

## FUENTES LITERARIAS:

- AGUSTÍ, Ignasi; *La ceniza fue árbol*, Barcelona, Destino, 1948.
- ALAS “CLARÍN”, Leopoldo; *La Regenta* (Ed. Gonzalo Sobejano), Madrid, Castalia, 1981.
- ; “El diablo en Semana Santa”, *Una novela y ocho cuentos*, Barcelona, Planeta, 1983, pp.239-250.
- ; *Su único hijo* (Ed. Francisco Caudet), Madrid, Castalia, 2012.
- ALBERTI, Rafael; “Versos sueltos de cada día”, *Los bosques que regresan. Antología poética (1924-1988)* (Pról. Antonio Colinas), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002, pp.411-429.
- ALCALÁ YÁÑEZ Y RIBERA, Jerónimo de; *El donado hablador. Alonso, mozo de muchos amos*, Nueva York, Fredonia Books, 2005.
- ALEMÁN, Mateo; *Guzmán de Alfarache* (Ed. Florencio Sevilla Arroyo), Barcelona, Debolsillo, 2003.
- ALONSO, Dámaso; “Insomnio”, *Hijos de la ira* (Ed. Elias L. Rivers), Barcelona, Labor, 1970, pp.37-38.
- ANÓNIMO; *Sinapia. Una utopía española del Siglo de las Luces* (Ed. Miguel Avilés Fernández), Madrid, Editora Nacional, 1976.
- ; *Tratado sobre la monarquía Columbina (una utopía antiilustrada del siglo XVIII)* (Ed. Pedro Álvarez de Miranda), Madrid, El Archipiélago, 1980.
- ; *Lazarillo de Tormes* (Ed. Víctor García de la Concha), Madrid, Espasa-Calpe, 2002.
- ARAQUISTAIN, Luis; *El archipiélago maravilloso. Aventuras fantasmagóricas*, Madrid, Mundo Latino, 1923.
- ARNICHES, Carlos; *La heroica villa*, Madrid, Prensa Popular, 1922.
- ; “La señorita de Trevélez”, *La señorita de Trevélez / Los caciques* (Ed. Juan A. Ríos Carratalá), Madrid, Castalia, 1997, pp.59-153.
- AUB, Max; *Campo del moro*, Madrid, Alfaguara, 1979.
- AVILÉS FERNÁNDEZ, Miguel; “El sueño de Juan Maldonado”, *Sueños ficticios y lucha ideológica en el Siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca de visionarios y heterodoxos, 1981, pp.107-179.



- BACON, Francis; *La nueva Atlántida* (Ed. Emilio G. Estébanez), Madrid, Mondadori, 1988.
- BAREA, Arturo; *Valor y miedo*, Madrid, José Esteban, 1980.
- BAROJA, Pío; “Un domingo en Toledo”, *Electra: revista semanal*, 2 (1901), pp.54-55.
- ; *Las horas solitarias: notas de un aprendiz de psicólogo*, Madrid, Caro Raggio, 1920.
- ; *La busca*, Madrid, Caro Raggio, 1973.
- ; *Paradox Rex*, Madrid, Caro Raggio, 1973.
- ; *Mala hierba*, Madrid, Caro Raggio, 1974.
- ; *Aurora roja*, Madrid, Caro Raggio, 1974.
- ; *El árbol de la ciencia* (Ed. Pío Caro Baroja), Madrid, Caro Raggio, 1985.
- ; *Camino de perfección* (Ed. Juan Antonio Garrido Ardila), Madrid, Alianza Editorial, 2013.
- BAUDELAIRE, Charles; *Las flores del mal* (Ed. Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo), Madrid, Cátedra, 2012.
- ; *El pintor de la vida moderna*, Barcelona, Penguin Random House, 2013.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo; “La Soledad (Colección de cantares por Augusto Ferrán y Forniés)”, *Rimas y declaraciones poéticas* (Eds. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy), Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp.253-268.
- ; *Rimas y leyendas* (Eds. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy), Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- ; “Tres fechas”, *Rimas y leyendas*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rimas-y-leyendas--0/html/00053dfc-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_6.html#I\\_15](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rimas-y-leyendas--0/html/00053dfc-82b2-11df-acc7-002185ce6064_6.html#I_15) (última consulta: 19/9/2017).
- ; “Carta III”, *Desde mi celda*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/desde-mi-celda--0/html/feedc204-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_3](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/desde-mi-celda--0/html/feedc204-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_3) (última consulta: 20/9/2017).
- BELLAMY, Edward; *Mirando atrás*, Madrid, Akal, 2014.
- BERCEO, Gonzalo de; *Los milagros de Nuestra Señora* (Ed. Brian Dutton), Londres, Tamesis Books, 1980.

- BERNALDO DE QUIRÓS, Constancio y José María Llanas Aguilaniedo; *La mala vida en Madrid: estudio psico-sociológico con dibujos y fotografías del natural*, Madrid, Rodríguez Serra, 1901.
- BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Henri; *Pablo y Virginia*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1985.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente; *La catedral*, Valencia, Sempere y Compañía, 1903.
- ; *La horda*, Madrid, Alianza, 1998.
- ; *Arroz y tartana*, Madrid, Alianza, 2007.
- BOURGET, Paul; *Mesonges*, París, Alphonse Lemerre, 1888.
- BURELL, Julio; “Jesucristo en Fornos”, *Cuentos bohemios españoles: antología* (Ed. Víctor Fuentes), Sevilla, Renacimiento, 2005, pp.45-49.
- BURGOS, Carmen de; *La rampa*, Madrid, Renacimiento, 1917.
- CABEZAS, Juan Antonio; *Señorita 03*, Madrid, Oriente, 1932.
- CAMBA, Julio; *La ciudad automática* (Ed. José Luis García Martín), Sevilla, Renacimiento, 2015.
- CAMPANELLA, Tommaso; *La ciudad del Sol* (Ed. Emilio G. Estébanez), Madrid, Zero, 1984.
- CANDEL, Francisco; *Donde la ciudad cambia su nombre*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1971.
- CANSINOS-ASSENS, Rafael; *El movimiento V.P.* (Pról. Juan Manuel Bonet), Madrid, Fundación-Archivo Rafael Cansinos Assens, 2009.
- CANTAVELLA, Robert Juan; *El Dorado*, Barcelona, Random House Mondadori, 2008.
- CARNÉS, Luisa; *Tea Rooms. Mujeres obreras* (Pról. Antonio Plaza Martín), Gijón, Hoja de Lata, 2016.
- CARRIÓN, Jorge; “Bienvenidos a Marina de Or, ciudad de vacaciones”, *Letras Libres*, 2009, <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/bienvenidos-marina-or-ciudad-vacaciones> (última consulta: 26/8/2017).
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de; *La niña de los embustes Teresa de Manzanares, natural de Madrid*, Madrid, M. Aguilar, 1929.
- CELA, Camilo José; *La colmena* (Ed. Raquel Asún), Madrid, Castalia, 1985.
- ; *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Destino, 1989.

- CERCAS, Javier; *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2007.
- CERNUDA, Luis; *Ocnos*, Xalapa (México), Universidad de Veracruzana, 1963.
- CERVANTES, Miguel de; “El coloquio de los perros”, *Novelas ejemplares* (Ed. Juan Bautista Avall-Arce), Madrid, Castalia, 1982, pp.239-323.
- ; *La Galatea* (Ed. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy), Madrid, Cátedra, 1995.
- ; *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Alba Libros, 1996.
- ; *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Ed. Carlos Romero Muñoz), Madrid, Cátedra, 1997.
- CHACÓN, Dulce; *La voz dormida*, Madrid, Punto de Lectura, 2006.
- CHERNYCHEVSKI, Nikolái; *¿Qué hacer?*, Moscú, Progreso, 1978.
- CHIRBES, Rafael; *La buena letra*, Barcelona, Anagrama, 1992.
- ; *Crematorio*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- CIRICI VENTALLÓ, Domingo y José Arrufat Mestres; *La república española de 19...*, Madrid, Domingo Blanco, 1911.
- CONDE, Carmen; *Corrosión*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1975.
- CRUZ, Ramón de la; *Sainetes* (Eds. Josep María Sala Valldaura y Mireille Coulon), Barcelona, Crítica, 1996.
- DELIBES, Miguel; *El camino*, Barcelona, Destino, 1982.
- ; *Las ratas*, Barcelona, Destino, 2000.
- ; *Cinco horas con Mario*, Barcelona, Destino, 2010.
- ; *La sombra del ciprés es alargada*, Barcelona, Austral, 2016.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José; “La Venus mecánica”, *Prosas* (Ed. Nigel Dennis), Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2006, pp.69-241.
- DÍEZ, Luis Mateo; “Las estaciones provinciales”, *La provincia imaginaria*, Barcelona, Penguin Random House, 2017, pp.9-347.
- DU BELLAY, Joachim; *Les regrets et autres oeuvres poétiques suivis des Antiquitez de Rome, plus un songe ou vision sur le même sujet*, Genève, Librairie Droz, 1966.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín; *Escenas andaluzas* (Ed. Carmen Blanes Valdeiglesias), Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006.

- EWERS, Hanns Heinz; *La araña y otros cuentos macabros y siniestros*, Madrid, Valdemar, 2014.
- FABRA, Nilo María; “El futuro ayuntamiento de Madrid”, *Presente y futuro*, Barcelona, Juan Gili, 1897, pp.113-155.
- ; “Un viaje a la República Argentina en el siglo XXI”, *De la Luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)* (Ed. Nil Santiañez-Tió), Barcelona, Quaderns Crema, 1995, pp.213-227.
- FERNÁNDEZ, Javier; *Cero absoluto*, Córdoba, Berenice, 2005.
- FLAUBERT, Gustave; *Madame Bovary* (Ed. Germán Palacios), Madrid, Cátedra, 1991.
- FLORES, Antonio; *Ayer, hoy y mañana o La fe, el vapor y la electricidad. Cuadros sociales de 1800, 1850 y 1899*, Barcelona, Muntaner, 1892.
- FOLLONOSA, José María; *Ciudad del hombre: Nueva York* (Pról. Pere Gimferrer), Barcelona, Acantilado, 2000.
- FOXÁ, Agustín de; *Madrid de corte a checa*, Madrid, Prensa Española, 1962.
- GÁLVEZ DE MONTALVO, Luis; *El pastor de Fílida* (Ed. Miguel Ángel Martínez de San Juan), Málaga, Universidad de Málaga, 2006.
- GARCÍA LORCA, Federico; *Poeta en Nueva York* (Ed. María Clementa Millán), Madrid, Cátedra, 1988.
- ; *La casa de Bernarda Alba* (Eds. Allen Josephs y Juan Caballero), Madrid, Cátedra, 1999.
- GASPAR Y RIMBAU, Enrique; *El Anacronópete*, Salamanca, Gradiente, 2017.
- GIMFERRER, Pere; *Dietario (1979-1980)*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- ; *Segundo dietario (1980-1982)*, Barcelona, Seix Barral, 1985.
- GONCOURT, Edmond y Jules; *Germinie Lacerteux*, Madrid, Cátedra, 1990.
- GRANDES, Almudena; *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets, 2010.
- ; *El lector de Julio Verne*, Barcelona, Tusquets, 2012.
- ; *La tres bodas de Manolita*, Barcelona, Tusquets, 2014.
- ; *Los pacientes del doctor García*, Barcelona, Tusquets, 2017.
- ; *La madre de Frankenstein*, Barcelona, Tusquets, 2020.

GUEVARA, Fray Antonio de; *Menosprecio de corte y alabanza de aldea y Arte de marear* (Ed. Asunción Rallo Gruss), Madrid, Cátedra, 1984.

—; “Libro III. Capítulo III. De una plática que hizo un villano de las riberas del Danubio a los senadores de Roma, el qual vino a quejarse de las tyránías que los romanos hazían en su tierra. Divídela el auctor en tres capítulos, y es una de las más notables cosas que ay en este libro, assí para avisar a los que juzgan, como para aconsejar a los que son juzgados”, *Reloj de príncipes* (Ed. Emilio Blanco), Valladolid, 1529, <http://www.filosofia.org/cla/gue/guerp.htm> (Última consulta: 16/4/2019).

HELLENS, Franz; *En ville morte: les scories*, Bruselas, G. Van Oest & Cie, 1906.

HESÍODO; *Los trabajos y los días* (Ed. Antonio González Laso), Madrid, Aguilar, 1973.

HIERRO, José; *Cuaderno de Nueva York: poesía / New York notebook: poetry*, San Sebastián de los Reyes, Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes y Departamento de Publicaciones de la Universidad Popular José Hierro, 1999.

HOMERO, *La Odisea* (Ed. José Luis Calvo), Madrid, Cátedra, 2002.

HUDSON, William Henry; *A Crystal Age*, London, Duckworth, 1913.

HUYSMANS, Joris-Karl; *A contrapelo* (Ed. Juan Herrero), Madrid, Cátedra, 2012.

JARNÉS, Benjamín; *Locura y muerte de nadie* (Ed. Ildefonso-Manuel Gil), Madrid, Viamonte, 1996.

JIMÉNEZ, Juan Ramón; *Diario de un poeta recién casado* (Ed. Ricardo Gullón), Madrid, Taurus, 1982.

LAFORET, Carmen; *Nada* (Pról. Nuria Amat), Barcelona, RBA, 2010.

LAREDO, Bernardino de; *Subida al monte Sión*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/subida-del-monte-sion-nueuamente-renouada-contiene-el-conocimiento-nuestro-y-el-seguimiento-de-christo-y-el-reuerenciar-a-dios-en-la-coteplacion-quieta/> (última consulta: 21/5/2018).

LARRA, Mariano José de; *Artículos* (Ed. Carlos Seco Serrano), Barcelona, Planeta, 1981.

LARRETA, Enrique; *La gloria de don Ramiro (Una vida en tiempos de Felipe II)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

LE HON, Henri; “L’an sept mil huit cent soixante de l’ère chrétienne”, *Revue trimestrielle*, XXVII (tomo 3) (1860) pp.155-172.

LEMONNIER, Camille; *La chanson du carillon*, París, Pierre Lafitte & Cie, 1911.

- LINDO, Elvira; *El otro barrio*, Barcelona, Seix Barral, 2009.
- ; *Manolito Gafotas*, Barcelona, Seix Barral, 2014.
- LLUL, Ramón; *Llibre de Evast e Blanquerna*, Barcelona, Barcino, 1954.
- LOPE DE VEGA, Félix; *La Arcadia* (Ed. Edwin S. Morby), Madrid, Castalia, 1975.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo; *Ahlán* (Pról. Virtudes Serrano), Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1997.
- LÓPEZ ROBERTS, Mauricio; *Doña Martirio*, Madrid, La novela ilustrada, 1920.
- MACHADO, Antonio; *Campos de Castilla* (Ed. Geoffrey Ribbans), Madrid, Cátedra, 2006.
- MARSÉ, Juan; *Últimas tardes con Teresa*, Barcelona, Seix Barral, 2014.
- MARTÍN GAITE, Carmen; *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino, 1978.
- ; *Entre visillos*, Barcelona, Destino, 1992.
- MARTÍN SANTOS, Luis; *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- MARTÍN VIGIL, José Luis; *Una chabola en Bilbao*, Barcelona, Juventud, 1984.
- MARTÍNEZ BIURRUN, Ismael; *Un minuto antes de la oscuridad*, Barcelona, Fantasy, 2014.
- MARTÍNEZ RUIZ “AZORÍN”, José; “El Cristo nuevo”, *El Porvenir del Obrero*, 91 (1902), pp.2-3.
- ; *Doña Inés (historia de amor)* (Ed. Elena Catena), Madrid, Castalia, 1973.
- ; “La calle, la casa y el camino”, *Los pueblos. La Andalucía trágica y otros artículos (1904 – 1905)* (Ed. José María Valverde), Madrid, Castalia, 1974, pp.60-65.
- ; *La voluntad* (Ed. María Martínez del Portal), Madrid, Cátedra, 1997.
- ; *Diario de un enfermo* (Ed. Francisco J. Martín), Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- MELLA, Ricardo; *La Nueva Utopía*, 1890, <https://www.ricardomella.org/utopia.html> (última consulta: 18/5/2018).
- MENDOZA, Eduardo; *La ciudad de los prodigios*, Barcelona, Seix Barral, 1986.
- ; *Nueva York*, Barcelona, Destino, 1987.
- ; *La verdad sobre el caso Savolta*, Barcelona, Seix Barral, 2015.

- MESA, Sara; *Cicatriz*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de; *Escenas y tipos matritenses* (Ed. Enrique Rubio Cremades), Madrid, Cátedra, 1993.
- MIRÓ, Gabriel; *Nuestro padre San Daniel y El obispo leproso*, Madrid, Alianza, 1974.
- MOILIN, Tony; *Paris en l'an 2000*, California, Createspace Independent, 2015.
- MONTEGÓN, Pedro; *Eusebio*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/eusebio--1/> (última consulta: 26/8/2018).
- MONTEMAYOR, Jorge de; *La Diana* (Eds. Juan Montero y Juan Bautista Avalor-Arce), Barcelona, Crítica, 1996.
- MORETO, Agustín; *Entremeses de la campanilla*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/entremes-de-la-campanilla/> (última consulta: 14/4/2016).
- MORO, Tomás; *Utopía*, Rungis (Francia), Maxtor, 2017.
- MORRIS, William; *Noticias de ninguna parte* (Ed. Anna Calvera), Barcelona, Minotauro, 2004.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio; *El Robinson urbano* (Pról. Pere Gimferrer), Barcelona, Seix Barral, 1993.
- NAVARRO, Elvira; *La trabajadora*, Barcelona, Random House, 2014.
- OVIDIO; *Metamorfosis* (Ed. Antonio Ruiz de Elvira), Madrid, CSIC, 1994.
- PALACIO VALDÉS, Armando; *Marta y María*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
- ; *El maestrante* (Pról. Xosé Lluís Campal), Oviedo, Grupo Editorial Asturiano, 1993.
- ; *La aldea perdida* (Ed. Álvaro Ruiz de la Peña), Madrid, Austral, 2007.
- ; *Sinfonía pastoral: novela de costumbres campesinas*, Entralgo (Laviana-Asturias), Palacio Valdés. Centro de Interpretación, 2008.
- PARDO BAZÁN, Emilia; *El cisne de Vilamorta*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1885.
- ; *La dama joven*, Barcelona, Maucci, 1907.
- ; *Doña Milagros: Adán y Eva (ciclo)*, Madrid, Librería Pueyo, 1915?
- ; *Rodando*, Madrid, Prensa Popular, 1920.
- ; *Un viaje de novios* (Ed. Mariano Baquero Goyanes), Barcelona, Labor, 1971.

- ; *La Tribuna* (Ed. Benito Varela Jácome), Madrid, Cátedra, 1975.
- ; *La piedra angular* (Eds. Begoña González y Constantino Quintela), Madrid, Anaya, 1985.
- ; *Los pazos de Ulloa* (Ed. Marina Mayoral), Madrid, Castalia, 1986.
- ; *La Madre Naturaleza* (Ed. Ignacio Javier López), Madrid, Cátedra, 1999.
- ; *Memorias de un solterón* (Ed. María Ángeles Ayala), Madrid, Cátedra, 2004.
- ; *Bucólica y otras novelas* (Ed. Marta González Megía), Madrid, Lengua de Trapo, 2007.
- ; *De mi tierra*, Montana, Kessinger Publishing, 2010.
- ; *Insolación* (Ed. Ermitas Pena Varela), Madrid, Cátedra, 2011.
- PEREDA, José María; *Peñas arriba* (Ed. Antonio Rey), Madrid, Cátedra, 1988.
- ; *Sotileza* (Ed. Germán Gullón), Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- PÉREZ GALDÓS, Benito; *Fortunata y Jacinta*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1982.
- ; *Misericordia* (Ed. Luciano García Lorenzo), Madrid, Cátedra, 1982.
- ; *La fontana de oro*, Madrid, Alianza, 1985.
- ; *La desheredada* (Ed. Germán Gullón), Madrid, Cátedra, 2000.
- ; *Miau* (Ed. Francisco Javier Díez Revenga), Madrid, Cátedra, 2000.
- ; *Nazarín* (Ed. Juan Varias), Madrid, Akal, 2001.
- ; *Tormento* (Ed. Francisco Caudet), Madrid, Akal, 2002.
- ; *La familia de León Roch* (Ed. Íñigo Sánchez Llama), Madrid, Cátedra, 2003.
- ; *Doña Perfecta* (Ed. Rodolfo Cardona), Madrid, Cátedra, 2008.
- PETRARCA, Francesco; *Excelencia de la vida solitaria* (Ed. Mario Penna), Madrid, Atlas, 1944.
- PLUTARCO; *Vidas paralelas* (Ed. Aurelio Pérez Jiménez), Madrid, Gredos, 1985.
- POE, Edgar Allan; *Ligeia*, California, Createspace Independent, 2015.
- QUEVEDO, Francisco de; *El Buscón* (Ed. Pablo Jauralde Pou), Madrid, Castalia, 1990.



- ; *La hora de todos y La fortuna con seso* (Eds. Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste), Madrid, Cátedra, 1987.
- REJÓN Y LUCAS, Diego Ventura; *Aventuras de Juan Luis: historia divertida, que puede ser útil y da a la luz pública Don Diego Ventura Rexon y Lucas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/aventuras-de-juan-luis--historia-divertida-que-puede-ser-util/> (última consulta: 29/8/2018).
- RITCHER, Eugene; *Pictures of the socialistic future*, San Francisco, BiblioLife, 2009.
- RODENBACH, Georges; *Brujas la muerta*, Madrid, Vaso Roto Ediciones, 2011.
- RODOREDA, Merçè; *La plaza del Diamante*, Barcelona, Iberia, 1988.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María; *Los quinquis de Madriz*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007, [www.cervantesvirtual.com/obra/los-quinquis-de-madriz--0/](http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-quinquis-de-madriz--0/) (última consulta: 3/4/2019).
- ROIG, Montserrat; *Tiempo de Cerezas*, Barcelona, Plaza & Janés, 1987.
- ROJAS, Fernando de; *La Celestina* (Ed. Dorothy S. Severin), Madrid, Cátedra, 1995.
- ROSSETTI, Dante Gabriel; “The Burden of Niniveth”, *Poems. A New Edition*, Londres, Ellis & White, 1881, pp.170-179, <http://www.rossettiarchive.org/docs/1-1881.1stedn.rad.html#p170> (última consulta: 14/4/2019).
- SÁEZ DE MELGAR, Faustina; *Rosa la cigarrera de Madrid. Gran novela original de la señora Doña Faustina Sáez de Melgar*, Barcelona, Biblioteca Hispano-Americana, 1872.
- SALINAS, Pedro; *Todo más claro y otros poemas*, Barcelona, Llibres de Sinera, 1971.
- SALVADOR, Tomás; *La Nave*, Córdoba, Berenice, 2005.
- SAN AGUSTÍN; *La ciudad de Dios* (Intr. Francisco Montes de Oca), Ciudad de México, Porrúa, 1966.
- SAN JUAN; “*Apocalipsis*”, *Sagrada Biblia* (Ed. Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1970.
- SAN PABLO; “*Carta a los Gálatas*”, *Sagrada Biblia* (Ed. Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1970.
- SÁNCHEZ-OSTIZ, Miguel; *La negra provincia de Flaubert*, Pamplona, Pamiela, 1994.
- SANNAZARO, Jacopo; *Arcadia* (Ed. Francesco Tateo), Madrid, Cátedra, 1993.
- SARMIENTO, Domingo Faustino; *Facundo, civilización y barbarie* (Ed. Roberto Yahni), Madrid, Cátedra, 1990.

- SAVATER, Fernando; “Vente a Sinapia”, *Último desembarco / Vente a Sinapia* (Pról. María Ruiz), Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pp.77-138.
- SÉNDER, Ramón J.; *Contraataque*, Salamanca, Almar, 1978.
- ; *Siete domingos rojos* (Pról. José María Salguero), Barcelona, Virus, 2005.
- SUEIRO, Daniel; *Estos son tus hermanos*, Bilbao, Zero, 1977.
- TARDE, Gabriel; “Fragment d’histoire future”, *Revue française de sociologie*, 11-4 (1970), pp.467-487.
- TEÓCRITO; *Idilios* (Ed. Antonio González Laso), Madrid, Aguilar, 1973.
- TORRES QUESADA, Ángel; *Las islas del infierno*, Barcelona, Timun Mas, 2002.
- ; *Las islas del paraíso*, Barcelona, Timun Mas, 2002.
- ; *Las islas de la guerra*, Barcelona, Timun Mas, 2002.
- TRAPIELLO, Andrés; *El buque fantasma*, Barcelona, Plaza & Janés, 1992.
- ; *La malandanza*, Barcelona, Plaza & Janés, 1996.
- UNAMUNO, Miguel de; “Mecanópolis”, *De la Luna a Mecanópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)* (Ed. Nil Santiáñez-Tió), Barcelona, Quaderns Crema, 1995, pp.369-373.
- URABAYEN, Félix; *Toledo la despojada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1924.
- ; *Toledo: piedad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1925.
- ; *Don Amor volvió a Toledo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del; *Divinas palabras (tragicomedia de aldea)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.
- ; *Luces de bohemia* (Ed. Alonso Zamora Vicente), Madrid, Espasa-Calpe, 1980.
- ; *Martes de Carnaval: esperpentos* (Ed. Jesús Rubio Jiménez), Madrid, Espasa-Calpe, 2000.
- ; “El quietismo estético”, *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, Santiago de Compostela, Alvarellos Editora, 2018, pp.161-206.
- VEGA, Garcilaso de la; “Égloga II”, *Poesías castellanas completas* (Ed. Elias L. Rivers), Barcelona, Castalia, 2011, pp.147-209.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis; *El Diablo Cojuelo* (Ed. Enrique Rodríguez Cepeda), Madrid, Cátedra, 1984.

- ; *El Diablo Cojuelo* (Eds. Ramón Valdés y Blanca Perrián), Barcelona, Crítica, 1999.
- VERHAEREN, Émile; “La ville”, *Poésie Complète 2. Les campagnes hallucinées / Les villes tentaculaires* (Ed. Michel Otten), Bruselas, Labor, 1997, pp.71-81.
- VIRGILIO; *Eneida* (Ed. José Carlos Fernández Corte), Madrid, Cátedra, 1989.
- ; *Bucólicas y Geórgicas* (Eds. J.L. Vidal, Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler Ruiz), Madrid, Gredos, 1990.
- VV.AA.; *Alucinadas* (Eds. Cristina Jurado y Leticia Lara), Palabristas Press, 2014, <https://www.palabristas.com/colecciones-2/nube-pulsar/alucinadas/> (Última consulta: 22/3/2019).
- ; “Cantar de los cantares”, “Ezequiel”, “Isaías”, “Reyes”, *Sagrada Biblia* (Ed. Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1970.
- ZOLA, Émile; *Les Rougon-Macquart. Oeuvres complètes* (Ed. Raymond Lebègue y André Stegmann), París, Seuil, 1970.
- ; *Thérèse Raquin* (Trad. María Teresa Gallego Urrutia), Barcelona, Alba Minus, 2013.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ÁLAMO FELICES, Francisco; *La novela social española. Conformación ideológica, teoría y crítica*, Almería, Universidad de Almería, 1996.
- ALARCOS LLORACH, Emilio; “Notas a *La Regenta*”, *Archivum*, II (1952), pp.141-160.
- ; *Anatomía de “La lucha por la vida”*, Madrid, Castalia, 1982.
- ALAS “Clarín”, Leopoldo; “Gloria (Pérez Galdós)” *Solos de Clarín* (pról. José Echegaray), Madrid, Alfredo de Carlos Hierro, 1881, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/solos-de-clarin--0/html/ff3f5024-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_14.html#I\\_49](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/solos-de-clarin--0/html/ff3f5024-82b1-11df-acc7-002185ce6064_14.html#I_49) (última consulta: 14/06/2017)
- ALBALADEJO, Tomás; *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa: análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986.
- ALCALÁ ARÉVALO, Purificación; “Aplicación del modelo de análisis de la estructura narrativa propuesto por G. Genette a la novela *La sombra del ciprés es alargada*”, *CAUCE. Revista de Filología y su didáctica*, 20-21 (1997-1998), pp.345-360.

- ANDERSON, Farris; “Madrid, los balcones y la historia: Mesonero Romanos y Pérez Galdós”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 464 (1989), pp.63-75.
- ; “The city as desing for the novel *Fortunata y Jacinta*”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 3 (1999), pp.85-103.
- ANGULO EGEA, María; “De Las Vegas a Marina D’Or. O como llegar desde el New Journalism norteamericano de Hunter S. Thompson hasta la nueva narrativa española de Robert Juan-Cantavella”, *Olivar*, 16 (2011), pp.109-135.
- ANTINORI, Giulia; *Mujer y ciudad. La relación femenina con el espacio y su valor simbólico en Merçè Rodoreda, Carmen Laforet y Montserrat Roig* (Dir. Enrique Bou Maqueda y Patrizio Rigobon), Tesi di Laurea, Università Ca’Foscari Venezia, 2014, <https://dspace.unive.it/handle/10579/4377> (última consulta: 2/12/2018).
- ANTÓN CLAVÉ, Salvador; “La urbanización turística. De la conquista del viaje a la reestructuración de la ciudad turística”, *Documents d’anàlisi geogràfica*, 32 (1998), pp.17-43.
- ANTUÑANO ALEA, Salvador; “La tensión entre las dos ciudades: el análisis de San Agustín y su validez actual”, *Espíritu*, LXI, 144 (2012), pp.227-311.
- ARISTÓTELES; *Política* (Ed. Manuela García Valdés), Madrid, Gredos, 1988.
- AUGÉ, Marc; *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista; *La novela pastoril española*, Madrid, Itsmo, 1974.
- AVILÉS FERNÁNDEZ, Miguel; “Utopías españolas en la Edad Moderna”, *Chronica Nova*, 13 (1982), pp.27-51.
- AYALA, María de los Ángeles; “El Madrid urbano en las *Escenas matritenses* de Mesonero Romanos”, *Actas II Congreso Internacional de Caminería Hispánica* (Dir. Manuel Criado del Val), Madrid, AACHE, 1996, pp.317-328.
- BACHELARD, Gaston; *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económico, 1975.
- BAJTÍN, Mijaíl; “Formas del tiempo y el cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica”, *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Arte y Literatura, 1986, pp.269-469.
- BAQUERO GOYANES, Mariano; “Exaltación de lo vital en *La Regenta*. Objetividad y tendenciosidad en las novelas naturalistas”, *Archivum*, II (1952), pp.189-219.
- ; “Realismo y utopía en la literatura española”, *Studi ispanici*, I (1962), pp.7-28.

- ; *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*, Murcia, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Murcia, 1986.
- BARRANTES MARTÍN, Beatriz; “La experiencia urbana en *La Venus mecánica* de José Díaz Fernández”, *Castilla: Estudios de Literatura*, 25 (2000), pp.31-41.
- ; *Ciudad y modernidad en la prosa hispánica de vanguardia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007.
- BARRIO ALONSO, Ángeles; “La utopía libertaria”, *Utopías, quimeras y desencantos. El universo utópico en la España liberal* (Ed. Manuel Suárez Cortina), Santander, Universidad de Cantabria, 2008, pp.221-254.
- BARROSO, Fernando J.; *El naturalismo en la Pardo Bazán*, Madrid, Plaza Mayor Scholar, 1973.
- BARTHES, Roland; *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2011.
- BASANTA, Ángel; “La lucha por la vida”. *La novela de Baroja. El esperpento de Valle-Inclán*, Madrid, Cincel, 1983, pp.19-32.
- BAYO, Marcial J.; *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1530)*, Madrid, Gredos, 1959.
- ; “La última interpretación de Ávila”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 72 (1995), pp.327-334.
- BELLVER, Catherine G.; “Gendered Spaces: Boundaries and Border Crossings in *Entre visillos*”, *Carmen Martín Gaité: Cuento de nunca acabar. Never-ending Story* (Eds. Kathleen M. Gleen y Lissette Rolón Collazo), Boulder (Colorado), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003, pp.33-51.
- BELTRÁN VALCÁRCEL, Francisco Fernando; “Paisaje en ruinas después de la explosión, con ciudad al fondo. Obsolescencia en los nuevos paisajes-residuo resultado de los procesos avanzados de dispersión y disolución de lo urbano en el territorio”, *CONAMA 2014. Congreso Nacional del Medio Ambiente [COMUNICACIÓN]*
- BENITO REVUELTA, Vidal; *Bécquer y Toledo*, Madrid, CSIC, 1971.
- BENJAMIN, Walter; “El ‘flâneur’”, *Iluminaciones/2 (Baudelaire)* (Ed. Jesús Aguirre), Madrid, Taurus, 1972, pp.49-85.
- BIANCHINI, Franco; “Remarking European cities: the role of cultural policies”, *Cultural Policy and Urban Regeneration: the West European Experience* (Ed. Marco Bianchini y Michael Parkinson), Manchester, Manchester University Press, 1993, pp.1-19.

- BLÜHER, Karl Alfred; *Séneca en España: investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983.
- BONET, Laureano; “Madre, madrastra naturaleza: una imagen compartida entre Pardo Bazán y Pereda”, *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In memoriam Maurice Hemingway* (Ed. José Manuel González Herrán), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1997, pp.41-65.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen; *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Magisterio Española, 1973.
- BRENT, Albert; *Leopoldo Alas and “La Regenta”, a Study in Nineteenth Century Spanish Prose Fiction*, Missouri, University of Missouri Studies, 1951.
- BUYLLA, Adolfo; “La novela sociológica”, *La España Moderna*, 6 (1896), pp.5-27.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando; “El Lazarillo de Tormes hacia la novela moderna: lo local, la ciudad, la comunidad”, *Tropolías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2 (2017), pp.204-219.
- CAJADE FRÍAS, Sonia; “Arquetipos femeninos y masculinos en la novela *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité. Un análisis desde la etnoliteratura”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXV, 2 (2010), pp.489-518.
- CANSINOS-ASSENS, Rafael; “Los castellanistas”, “Los cantores de la provincia” y “Los poetas y prosistas galaicos”, *La nueva literatura. Las escuelas (1988-1900-1918)* (vol.II), Madrid, Páez, 1925, pp.145-159, 225-245 y 245-267.
- CAÑAS MURILLO, Jesús; “La poética del sainete en Ramón de la Cruz: de personajes, su tratamiento y construcción”, *Ínsula*, 574 (1994), pp.17-19.
- CARBAYO ABENGÓZAR, Mercedes; “*Entre visillos*: Primera novela. Creación de un existencialismo feminista”, *Buscando un lugar entre mujeres: buceo en la España de Carmen Martín Gaité*, Málaga, Universidad de Málaga, 1998, pp.54-75.
- CARDONA, José Ramón, María del Carmen Azpelicueta Criado y Antoni Serra Cantallops; “El mito del paraíso perdido en la definición del destino turístico”, *Estudios y Perspectivas en Turismo*, 24 (2015), pp.715-735.
- CARRERAS I VERDAGUER, Carlos; “La ciudad de Barcelona en la literatura catalana”, *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, 15 (1995), pp.221-233.
- CARRILLO ALONSO, Antonio; “La influencia del cantar andaluz en Gustavo Adolfo Bécquer”, *Cauce. Revista de Filología y su didáctica*, 10 (1987), pp.167-197.
- CASALDUERO, Joaquín; *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Gredos, 1970.
- CASTAGNOLI, Ferdinando; *Ippodamo di Mileto e l'urbanistica a pianta ortogonale*, Roma, De Luca, 1956.

- ; *Orthogonal Town Planning in Antiquity*, Londres, The Mit Press, 1971.
- CASTILLO CERDÁ, Gala del; “Tradición y modernidad en *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité”, *Comunicación*, XXII, 2 (2013), pp.26-37.
- CASTRO DíEZ, Asunción; “El lugar de la ciudad provinciana en la novela española del posfranquismo. El caso de Luis Mateo Díez”, *La provincia: realidad histórica e imaginario cultural* (Coords. Jesús María Barrajon Muñoz y José Antonio Castellanos López), Madrid, Sílex, 2016, pp.409-435.
- CERVERA VERA, Luis; “La ciudad ideal de Aristóteles”, *Academia: boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 56 (1983), pp.21-47.
- CHILDE, Gordon; “The urban revolution”, *The town planning review*, XXI, 1 (1950), pp.3-17.
- CHUL, Park; “La república utópica en *El Quijote*”, *Revista de Educación* [número extraordinario: *El Quijote y la educación*] (2004), pp.177-187.
- CICERÓN; *La república* (Ed. Francisco de P. Samaranch), Buenos Aires, Aguilar, 1970.
- CIPLIAUSKAITÉ, Biruté; *Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000.
- CLARKE, Anthony H.; “Viaje y llegada de Julián a los pazos y otros viajes y llegadas afines”, *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In memoriam Maurice Hemingway* (Ed. José Manuel González Herrán), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1997, pp.67-83.
- CORREA, Gustavo; *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1962.
- COULANGES, Fustel de; *La ciudad antigua. Estudios sobre el culto, el derecho y las instituciones de Grecia y Roma* (Ed. Daniel Moreno), México D.F., Porrúa, 1978.
- CRO, Stelio; “El mito de la ciudad ideal en España: Sinapia”, *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, Toronto, University of Toronto, 1980, pp.192-194.
- ; “La utopía de las dos orillas (1453-1793)”, *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 30 (2005), pp.15-268.
- CURTIUS, Ernst Robert; *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989
- CUVARDIC GARCÍA, Dorde; “El tema de *Las casas por dentro*: del “Diablo Cojuelo” a los artículos de costumbres, el cómic y el cine”, *Káñina*, XXX, 1 (2006), pp.117-131.

- ; “El topos simbolista de la ciudad muerta en la tradición literaria europea y española”, *Filología y Lingüística*, 39 (2) (2013), pp.27-50.
- ; “La estética del *reposeo* en la representación de las pequeñas ciudades provincianas de la prosa de Azorín”, *Revista Humanidades*, 3 (2013), pp.1-21, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498050306002> (última consulta: 25/9/2017).
- DELGADO, Manuel; “La ciudad ideal como derrota final de lo urbano. Bases místicas de la utopía urbanística y para el asesinato de las ciudades”, *XIV Coloquio Internacional de Geocrítica. Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro* (2016), pp.1-15, [http://www.ub.edu/geocrit/xiv\\_manueldelgado.pdf](http://www.ub.edu/geocrit/xiv_manueldelgado.pdf) (última consulta: 12/4/2018).
- DEVESA GÓMEZ, Nélica; “Pijoaparte: el pícaro supermoderno en *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé”, *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos*, 5 (2017), <https://uknowledge.uky.edu/naeh/vol5/iss1/5> (última consulta: 28/12/2018).
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco J. y Alberto Quintana Peñuela; *Juan Marsé: ciudad y novela. “Últimas tardes con Teresa”: organización del espacio y producción de la imagen*, Palma de Mallorca, Universidad de Palma de Mallorca, 1984.
- DIMITROVA, Marina; “Aspectos espacio-temporales en la configuración del personaje picaresco femenino”, *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, III (1996), pp.147-154.
- DOMÍNGUEZ CASTRO, María Esperanza; “Juan Marsé: esencialismo simbólico”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 25 (2007), pp.57-81.
- DOMÍNGUEZ MONEDERO, Adolfo J.; “La configuración de la polis”, *La polis y la expansión colonial griega. Siglos VIII-VI*, Madrid, Síntesis, 1991, pp.61-97.
- y José Pascual González; *Esparta y Atenas en el siglo V a.C.*, Madrid, Síntesis, 1999.
- DONALD, James; *Imagining the Modern City*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.
- DURÁN, Manuel; “*El Quijote* a través del prisma de Mikhail Bakhtin: carnaval, disfraces, escatología y locura”, *Cervantes and the Renaissance: Papers of Pomona College Cervantes Symposium* (Ed. Michael McGaha), Easton (Pensilvania), Juan de la Cuesta, 1980, pp.71-86.
- DURÁN VÁZQUEZ, José Francisco; “*La Tribuna*, una novela a caballo entre dos mundos”, *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, XV, 1 (2007), <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18153298030> (última consulta: 13/9/2018).



- ELIAV-FELDON, Miriam; *Realistic Utopias: Ideal Imaginary Societies of the Renaissance, 1516-1630*, Gloucestershire, Clarendon Press, 1982.
- ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cristina; “Rosa la cigarrera de Madrid (1872) de Faustina Sáez de Melgar como modelo literario de *La Tribuna* (1883) de Emilia Pardo Bazán”, *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 6 (2008), pp.235-244.
- ELLUL, Jacques; *The meaning of the city*, Oregón, Wipf and Stock, 2011.
- EOFF, Sherman H.; *El pensamiento moderno y la novela española*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- FACUSE, Marisol; “La utopía y sus figuras en el imaginario social”, *Sociológica*, XXV, 72 (2010), pp.201-213.
- FERNÁNDEZ, Teodosio; “Entre la barbarie y la civilización: el ensayo del siglo XIX”, *Historia de la literatura hispanoamericana* (Ed. Teodosio Fernández, Selena Millares y Eduardo Becerra), Madrid, Universitas, 1995, pp.61-83.
- FRAILE, Pedro; “Razón, estado, ciudad y territorio: de Sinapia a Valentín de Foronda”, *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, XVI, 418 (2012), <https://repositori.udl.cat/handle/10459.1/49227> (última consulta: 14/6/2018).
- FUENTES CHAVES, María Mar; “El buque fantasma: ¿un *bildungsroman* a la española?”, *Memoria y pasado español en la narrativa de Andrés Trapiello* (Dir. Javier Sánchez Zapatero), Universidad de Salamanca, 2017, [https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/135808/1/DLEH\\_FuentesChavesM\\_MemoriaYPasadoEspañol.pdf](https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/135808/1/DLEH_FuentesChavesM_MemoriaYPasadoEspañol.pdf) (última consulta: 2/4/2018).
- GALLEGRO MÉNDEZ, María Teresa; *Mujer, Falange y franquismo*, Madrid, Taurus, 1983.
- GARCÍA LÓPEZ, David; “Las artes en Sinapia. Reflexiones sobre una utopía española”, *Anales de Historia del Arte*, 8 (1998), pp.309-319.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael; “La Jerusalén celeste como símbolo de la Iglesia. Su configuración durante el primer milenio”, *El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad* (Eds. Víctor Mínguez, Inmaculada Rodríguez y Vicent Zurriaga), Valencia, Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2009, pp.19-45.
- GARCÍA PÉREZ, Rafael; “Interpretaciones del tópico de la ciudad muerta en la poesía española y francesa”, *Çedille. Revista de Estudios Franceses*, 4 (2008), pp.119-130.
- GARCÍA VIÑÓ, Manuel; *La novela española desde 1939. Historia de una impostura*, Madrid, Libertarias / Prodhufi, 1994.

- GARLITZ, Virginia Milner; *El centro del círculo: "La Lámpara Maravillosa", de Valle-Inclán*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2007.
- GERHARDT, Mia I.; *La pastorale. Essai d'analyse littéraire*, Utrech, Hes Publishers, 1975.
- GIL CASADO, Pablo; *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando; "Tomás Moro en el ámbito hispánico", *Cuadernos Hispanoamericanos*, CCCLXXXV, 7 (1982), pp.214-221.
- GÓMEZ TABANERA, José Manuel; "Antropología y folclore en la 'Vetusta' de Clarín (1884) (y segunda parte)", *Gazeta de Antropología* (1987), <http://hdl.handle.net/10481/13770> (Última consulta: 10/8/2017)
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel; "La Tribuna, de Emilia Pardo Bazán y un posible modelo real de su protagonista", *Ínsula*, 346 (1975), pp.6-7.
- GOYCOOLEA PRADO, Roberto; "La ciudad circular, ¿mito o realidad?", *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, 14 (1995), pp.33-51.
- ; "Organización social y estructura urbana en las ciudades ideales de Platón y Aristóteles", *A Parte Rei*, 40 (2005), pp.1-13.
- GULLÓN, Germán; "El Madrid de Galdós: de la calle a la vía urbana", *Anales*, 24 (2012), pp.149-161.
- GUZMÁN SIMÓN, Fernando; "Del reconocimiento a la reescritura de Nueva York y la poesía española", *Campo de Agramante: revista de literatura*, 20 (2014), pp.123-136.
- HAIDT, Rebecca; "Los Majos, el "españolísimo gremio" del teatro popular dieciochesco: sobre casticismo, inestabilidad y abyección", *Cuadernos de Historia Moderna*, 10 (2011), pp.155-173.
- HALE, John Rigby; *La Europa del Renacimiento 1480-1520*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1983.
- HEMINGWAY, Maurice; "Emilia Pardo Bazán, *Los pazos de Ulloa*: punto de vista y psicología", *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway* (Ed. José Manuel González Herrán), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1997, pp.389-403.
- HERMOSO, Borja; "Fuego real en el 'crematorio' de Chirbes", *El País*, [https://elpais.com/diario/2011/03/07/cultura/1299452402\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/03/07/cultura/1299452402_850215.html) (Último acceso: 18/4/2019).

- HIBBS, Solange; “La ciudad como espacio de transgresión y decadencia en la novela finisecular (La trilogía de *La lucha por la vida* de Pío Baroja)”, *Anales*, 24 (2012), pp.281-305.
- HIGUERO, Francisco Javier; “Rudimentos urbanos y proyecto de ciudad en *Nada*”, *Revista de Estudios Hispánicos*, XXXIII, 2 (2006), pp.89-102.
- HINTERHÄUSER, Hans; “Ciudades muertas”, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, pp.41-77.
- HUERTA CALVO, Javier; “Del discurso utópico en España”, *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 2 (1983), pp.157-166.
- JANOSCHKA, Michel; “Geografías urbanas en la era del neoliberalismo. Una conceptualización de la resistencia local a través de la participación y la ciudadanía urbana”, *Investigaciones geográficas. Boletín del Instituto de Geografía*, 76 (2011), pp.118-132.
- y Jorge Sequera; “Procesos de gentrificación y desplazamiento en América Latina – una perspectiva comparativista”, *Desafíos metropolitanos. Un diálogo entre Europa y América Latina* (Ed. Juan José Michelini), Madrid, Catarata, 2014, pp.82-104.
- KRONIK, John W.; *Entre la ética y la estética: Pardo Bazán ante el decadentismo francés*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/entre-la-etica-y-la-esttica---pardo-bazn-ante-el-decadentismo-francs-0/> (última consulta: 13/5/017).
- LABANYI, Jo; “Redefiniendo las esferas pública y privada”, *Género y modernización en la novela realista española*, Madrid, Cátedra, 2011, pp.49-117.
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán; “¿Lo llamaban democracia? La crítica estética de la política en la Transición española y el imaginario de la historia en el 15-M”, *KAMCHATKA*, 4 (2014), pp.11-61.
- LANGA LAORGA, María Alicia; “Literatura y sociedad: la ciudad levítica, modelo sociológico en evolución”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 16 (1994), pp.167-182.
- LANGA PIZARRO, Mar; “La novela histórica española en la Transición y en la Democracia”, *Anales de Literatura Española*, 17 (2004), pp.107-120.
- LARSON, Susan; “Hacia una geografía cultural urbana: Madrid, 1925-1936”, *Arte y ciudad. Revista de investigación*, 3 (1) (2013), pp.59-68.
- LEFEBVRE, Henri; *La producción del espacio* (Ed. Ion Martínez Lorea y Emilio Martínez Gutiérrez), Madrid, Capitán Swing, 2013.

- LENTZEN, Manfred; “Marinetti y el futurismo en España”, *NEUMEISTES. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 309 (1986), pp.309-318.
- LEÓN PINELO, Antonio de; *El paraíso en el Nuevo Mundo. Comentario apologético, historia natural y peregrinaje de las Indias Occidentales*, Madrid, 1656.
- LEVY, Josette; “Emilia Pardo Bazán y el regionalismo gallego”, *Boletín de la Academia Gallega*, 333-334 (1959-1969), pp.248-260.
- LINTHICUM, Robert C.; *City of God, City of Satan*, Michigan, Zondervan, 1991.
- LITVAK, Lily; “El fracaso de la ciudad moderna”, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980, pp.71-107.
- LÓPEZ, François; “Una utopía en busca de autor: Sinapia. Historia de una equivocación. Indicios para un acierto”, *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, 2 (1982), pp.211-221.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco; “La línea de la tradición antigua”, *Los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, Gredos, 1974, pp.57-152.
- ; “Por los caminos medievales hacia la utopía: Libro de los Ejemplos, núm.6”, *Aspetti e problema delle Letterature Iberiche. Studi offert a Franco Meregalli*, Roma, 1981, pp.209-217.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel; “Un topos simbolista: la ciudad muerta”, *Imágenes del pesimismo. Literatura y Arte en España 1898-1930*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000, pp.11-47.
- ; “Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta”, *Literatura y espacio urbano* (Eds. José Carlos Rovira y José Ramón Navarro), Alicante, Fundación Cultural CAM, 1994, pp.59-73.
- MAINER, José Carlos; “Literatura como historia, historia como literatura”, *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 26 (2008), pp.83-92.
- MALDONADO MACÍAS, Humberto Antonio; *Valle-Inclán, gnóstico y vanguardista (“La lámpara maravillosa”)*, México, Universidad Autónoma de México, 1980.
- MANNHEIM, Karl; “La mentalidad utópica”, *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento* (Pról. Louis Wirth), Madrid, Aguilar, 1966, pp.260-341.
- MANUEL, Frank E.; *French Utopias. An anthology of ideal societies* (Ed. Frank E. Manuel y Fritzie P. Manuel), Nueva York, Shocken Books, 1971.
- MARAVALL, José Antonio; *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Santiago de Compostela, Pico Sacro, 1976.

- ; *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Taurus, 1986.
- MARCO, Valeria de; “El mundo doméstico como perspectiva de análisis de la sociedad española en la novela de posguerra”, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Eds. Florencio Sevilla y Carlos Alvar), IV (1998), pp.154-161.
- MARIN, Louis; “Degeneración utópica: Disneylandia”, *Utópicas. Juegos de espacios*, Madrid, Siglo XXI, 1975, pp.263-288.
- MARÍN VEGA, Celia; “La construcción de la imagen de los bajos fondos de Barcelona”, *La cultura y la ciudad* (coord. Juan Calatrava Escobar, Francisco García Pérez y David Arredondo Garrido), Granada, Universidad de Granada, 2016, pp.761-766.
- MARTÍN GAITE, Carmen; *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- ; *Desde la ventana* (Pról. Emma Martinell), Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- ; *Pido la palabra* (Pról. José Luis Borau), Barcelona, Anagrama, 2002.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano; “Heterotopías fictopublicitarias: “La Isla™”, de Javier Fernández, y el género literario de los folletos publicitarios ficcionales”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, IV, 2 (2016), pp.367-387.
- MARTINELL GIFRE, Emma; *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.
- MARTÍNEZ GARCÍA, José Carlos; “Un catálogo de utopías de la Ilustración española”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 14 (2006), pp.257-269.
- MARTÍNEZ PINNA, Jorge; “Roma”, *Mito y arqueología en el nacimiento de ciudades legendarias de la Antigüedad* (Coord. César Fornis), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, pp.137-152.
- ; *Los orígenes de Roma*, Madrid, Síntesis, 1999.
- MARX, Karl; *El capital*, Madrid, Pirámide, 1996.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino; *Orígenes de la novela*, Buenos Aires, Glem, 1943.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio; *La desaparición del exterior. Cultura, crisis y fascismo de baja intensidad*, Zaragoza, Eclipsados, 2012.
- MINARDI, Adriana; “Trayectos urbanos. Paisajes de la postguerra en *Nada*, de Carmen Laforet. El viaje de aprendizaje como estrategia narrativa”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 30 (2005),

<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero30/laforet.html> (última consulta: 30/11/2018).

- MOGGI, Mauro; *I sinecismi inter statali greci*, Pisa, Edizioni Marlin, 1976.
- MONSMA, Timothy; “Jerusalén y Babilonia: símbolos bíblicos para las ciudades de hoy”, *Reforma siglo XXI*, II, 2 (2000), pp.1-6.
- MORAL, Carmen del; *La sociedad madrileña, fin de siglo y Baroja*, Madrid, Turner, 1974.
- MOREL-FATIO, Alfred; “Les ‘Coplas’ de Gallegos”, *Bulletin Hispanique*, III, 1 (1901), pp.17-34.
- MORENO SERRANO, Fernando Ángel; “Notas para una historia de la ciencia ficción en España”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 25 (2007), pp.125-138.
- MORILLA TRUJILLO, Manuel; “El viaje en *Las estaciones provinciales* como radiografía de una capital de provincias”, *Isla de Arriarán*, XIV (1999), pp.437-454.
- ; *La novelística de Luis Mateo Díez: del viaje de la provincia a la perdición del camino. Máscaras, degradación y caricatura* (Dir. Asunción Rallo Grus), Universidad de Málaga, 2001, <http://www.bibliotecauma.es/bbl/doc/tesisuma/16276085.pdf> (Última consulta: 26/8/2017).
- MOYA BLANCO, Luis; “Alrededor de Hipódamo de Mileto. Comentarios sobre la trilogía de Luis Cervera Vera”, *Academia: boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 67 (1988), pp.53-89.
- MUMFORD, Lewis; *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2012.
- ; *Historia de las utopías*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2013.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel; “Aproximación al urbanismo griego: la ciudad como obra de arte”, *Estudios clásicos*, 33 (100) (1991), pp.19-41.
- ; *La ciudad como obra de arte. Las claves del urbanismo en la Antigua Grecia*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996.
- NAVARRO, Elvira; *Periferia*, <http://madridesperiferia.blogspot.com.es/> (última consulta: 19/10/2016).
- NAVARRO DURÁN, Rosa; “Barcelona en *Nada* de Carmen Laforet: ¿telón de fondo o vivencia?”, *Barcelona, ciudad de novela* (Ed. Marisa Sotelo Vázquez), Barcelona, Universidad de Barcelona, 2016, pp.13-25.

- NIMETZ, Michael; "Eros and Ecclesia in Clarin's Vetusta", *MLN*, 86.2 (1971), pp.242-253.
- NUÑEZ LAVEDEZA, Luis; *Utopía y realidad. La ciencia ficción en España*, Madrid, Ediciones del Centro, 1976.
- O'BYRNE CURTIS, Margarita; "Madrid o la locura del texto urbano: la representación de la ciudad en la narrativa galdosiana", *Studies in honor of Gilberto Paolini* (Coord. Mercedes Vidal Tibbits), Newark, Juan de la Cuesta, 1996, pp.195-206.
- ORDÓÑEZ GARCÍA, David; "Baroja y Shopenhauer: implicaciones narrativas del mundo como representación", *Anales de Literatura Española*, 12 (1996), pp.139-159.
- ORTEGA Y GASSET, José; *El tema de nuestro tiempo* (Intr. Manuel Granell), Madrid, Espasa-Calpe, 1993.
- ORTUÑO ARREGUI, Manuel; "De civitate Dei contra paganos en San Agustín", *Revista de Claseshistoria*, 385 (2013), pp.2-14.
- OWEN, Robert; *Report to the Committee for the Relief of the manufacturing and labouring poor*, Londres, House of Commons, 1817.
- PALEOLOGOS, Konstantinos; "El espacio novelesco en *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité y *La salamandra* de Alkiadis Yanópulos", *Erytheia*, 29 (2008), pp.203-216.
- PAUK, Edgar; "La formación del hombre (1947-1949)", *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor (1947-1974)*, Madrid, Gredos, 1975, pp.29-38.
- PEALE, George; "La metáfora y sintaxis satírico-reductivas en *El Diablo Cojuelo*", *Bulletin Hispanique*, LXVIII, 1-2 (1976), pp.5-33.
- PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael; "La novela utópica en España", *Actas IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp.407-410.
- PÉREZ ZAPICO, Daniel; "Utopías y distopías en la literatura de anticipación científica española de la segunda mitad del XIX. De *Ayer, hoy y mañana* (1863) de Antonio Flores a los relatos de ciencia-ficción de finales de siglo de Nilo María Fabra", *XIV Coloquio internacional de geocrítica. Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2016, pp.1-24.
- PESSIN, Alain; *L'imaginaire utopique aujourd'hui*, París, PUF, 2001.
- PILLET CAPDEPÓN, Félix; "La evolución de la imagen literaria del paisaje urbano: de la ciudad moderna a la ciudad actual", *Estudios Geográficos*, LXXVI, 278 (2015), pp.285-307.

- PLATÓN; *Critias o La Atlántida* (Ed. Francisco de P. Samaranch), Madrid, Aguilar, 1963.
- ; *Las leyes* (Ed. José Manuel Ramos Bolaños), Madrid, Akal, 1988.
- ; *La República o El Estado* (Ed. Miguel Candel), Madrid, Austral, 2007.
- ; *Timeo* (Ed. Ramón Serrano Cantarín y Mercedes Díaz de Cerlo), Madrid, CSIC, 2012.
- PLAZA, Nuria; “Consideraciones sobre el análisis de cuatro novelas contemporáneas. Propuesta práctica interdisciplinaria”, *ASELE. Actas VII* (1996), pp.555-561.
- PORRÚA, María del Carmen; “Una lectura feminista de “La Tribuna” de Pardo Bazán”, *Nueva revista de filología hispánica*, XXXVII, 1 (1989), pp.203-219.
- POSTMAN, Sheryl Lynn; “Un viaje del alma en la primera novela de Miguel Delibes”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 20 (1995), pp.159-166.
- POZO ANDRÉS, María del Mar; “Pensamiento pedagógico de un ilustrado español desconocido: Joaquín Traggia”, *Revista Española de Pedagogía*, XLII, 166 (1984), pp.589-604.
- PUÉRTOLAS, Soledad; *El Madrid de “La lucha por la vida”*, Madrid, Helios, 1971.
- RALLO GRUSS, Asunción; *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*, Madrid, Cupsa, 1979.
- ; *El menosprecio del mundo. Aspectos de un tópico renacentista*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004.
- REDONDO, Agustín; “Tradición carnavalesca y creación literaria del personaje de Sancho Panza en el episodio de la Ínsula Barataria”, *Bulletin Hispanique*, LXXX, 1-2 (1978), pp.39-70.
- , “Du *Beatus ille* horacien au *Meppris de la cour et éloge de la vie rustique* d’Antonio de Guevara”, *L’Humanisme dans les lettres espagnoles. XIX colloque international d’études humanistes*, París, Librairie philosophique, 1979, pp.251-265.
- REY, Alfonso; “La sombra del ciprés es alargada”, *La originalidad novelística de Delibes*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1975, pp.21-45.
- REYES CANO, Rogelio; *La Arcadia de Sannazaro en España*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1973.
- ; *Sevilla en la obra de Bécquer*, Sevilla, Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1980.



- RICCI, Cristián H.; *El espacio urbano en la narrativa del Madrid de la Edad de Plata (1900-1938)*, Madrid, CSIC, 2009.
- RICOEUR, Paul; *Ideología y utopía*, Barcelona, Gedisa, 2006.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio; “Ramón de la Cruz en la obra crítica de Galdós”, *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 1 (1989), pp.65-72.
- ; *La ciudad provinciana. Literatura y cine en torno a “Calle Mayor”*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante, 1999.
- ROBERTS, Gemma; “Notas sobre el realismo psicológico de *La Regenta*”, *Archivuum*, XVIII (1968), pp.189-202.
- RODRÍGUEZ, Emmanuel, Beatriz García y Óscar Muñoz; “Del Madrid global a la crisis urbana. Hacia la implosión social”, *Paisajes devastados. Después del ciclo inmobiliario: impactos regionales y urbanos de la crisis* (Ed. Observatorio Metropolitano), Madrid, Traficantes de Sueños, 2013, pp.123-179.
- RODRÍGUEZ CAMPOMANES, Pedro; *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, Madrid, Imprenta de Antonio Sacha, 1775, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/discurso-sobre-la-educacion-popular-de-los-artesanos-y-su-fomento--0/> (Último acceso: 16/4/2019).
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando; “Provincia. Claudio Rodríguez”, *Contra (post) modernos. Tres lecturas intempestivas (disidencia, provincia, carencia). Miguel Espinosa. Claudio Rodríguez. Antonio Gamoneda*, Cáceres, Periférica, 2013, pp.89-184.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier; “Poética del realismo grotesco: el carnaval en *El Diablo Cojuelo*”, *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 1 (2001), <http://www.um.es/tonosdigital/znum1/estudios/rodpeqe1.htm> (Último acceso: 18/11/2017).
- ROMERO TOBAR, Leonardo; “La narrativa de Luis Mateo Díez”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 7 (1985), pp.9-20.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio; “Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 72 (1998), pp.5-36.
- RUBIO CREMADES, Enrique; “El costumbrismo como documentación novelesca en *Fortunata y Jacinta*”, *Galdós en el centenario de “Fortunata y Jacinta”*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria, 1989, pp.103-110.
- ; “Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela”, *Siglo diecinueve: Literatura hispánica*, 1 (1995), pp.7-25.

- RUIZ PÉREZ, María Dolores; “La ciudadanía en la Jerusalén Celestial”, *Da mihi animas. Revista Internacional de las FMA* (2000), [http://www.salesianas.com/teologia/la\\_ciudadan%EDa\\_en\\_la\\_jerusal%E9n.htm](http://www.salesianas.com/teologia/la_ciudadan%EDa_en_la_jerusal%E9n.htm) (Última consulta: 2/6/2017).
- SALA VALLDAURA, Josep María; “Bases y tópicos morales de los sainetes de Ramón de la Cruz”, *Anales de Literatura Española*, 8 (1992), pp.157-174.
- ; “El payo y la ciudad en los sainetes de Ramón de la Cruz y González del Castillo”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, 3 (1993), pp.115-133.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo; *Don Quijote como utopía*, Málaga, Publicaciones de la Fundación General de la Universidad de Málaga, 2005.
- SANTOS, Antonio; *Barataria, la imaginada. El ideal utópico de don Quijote y Sancho*, Navarra, Centro de Estudios Cervantino y Universidad de Cantabria, 2008.
- SANZ VILLANUEVA, Santos; “En la provincia de Luis Mateo Díez”, *Historia y crítica de la literatura española* (Dir. Francisco Rico), vol. IX (*Los nuevos nombres: 1975-1990*, coords. Darío Villanueva y otros), Barcelona, Crítica, 1992, pp.335-341.
- SARGENT, Lyman Tower; “Utopianism and National Identity”, *Critical Review of International Social and Political Philosophy*, III, 2-3 (2001), pp.87-106.
- SAUM- PASCUAL, Alexandra; “Alternativas a la (ciencia) ficción en España: dos ejemplos de literatura electrónica en formato impreso”, *Letras Hispánicas*, 11 (2015), pp.239-259.
- SCARPETTA, Raúl Óscar; “La cuestión del xarnego en la literatura de Juan Marsé: identidad cultural y conflicto social”, *Actas I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas* (2008), <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar> (Última consulta: 22/12/2018).
- SCHARM, Heike; “¿Artificio o natura? La deshumanización como propuesta de rehumanización en la ciencia ficción española”, *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos*, 3 (2014), pp.11-21.
- SCHMITZ, Sabina; “Galdós constructor de dispositivos urbanos del Madrid moderno”, *Galdós. Los fundamentos de una época (Actas X Congreso Internacional Galdosiano)*, <http://actas.congreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/article/view/963> (Última consulta: 13/1/2019).
- SERVÉN DÍEZ, Carmen; “Los barrios de Elvira Lindo”, *Anales*, 24 (2012), pp.351-367.
- SERVIER, Jean; *Historia de la utopía*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1969.
- SIERRA, Juan Carlos; *El Madrid de Larra*, Madrid, Silex, 2006.

- SMITH, Adam; *Investigación de la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones*, Barcelona, Orbis, 1983.
- SOBEJANO, Gonzalo; “El influjo de Nietzsche en la generación de 1898”, *Nietzsche en España (1890-1970)*, Madrid, Gredos, 2004, pp.153-487.
- SOLOTOREVSKY, Myrna; “Notas para el estudio intrínseco comparativo de *Camino de perfección* y *La voluntad*”, *Boletín de Filología*, 15 (1963), pp.111-164.
- SUÁREZ GARCÍA, Noelia; “La desaparición del exterior en *La trabajadora* de Elvira Navarro”, *LLJournal*, vol.11, 1 (2016), <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2016-1-garcia/> (última consulta: 26/3/2019).
- ; “La representación de Nueva York en las minificciones de *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez”, *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*, 3 (2018), pp.65-77.
- ; “Teoría utópica y espacio urbano. El sueño de la ciudad ideal en la narrativa española”, *Pasavento*, vol.8, 1 (2020), pp.95-118.
- THION SORIANO MOLLÁ, Dolores; “Realismo y espacio urbano: notas sobre *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán”, *Anales*, 24 (2012), pp.195-213.
- TORRACA, Francesco; *Gl’Imitatori Stranieri di Jacopo Sannazaro*, Roma, Istituto Tecnico di Roma, 1882.
- TROUSSON, Raymond; *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*, Barcelona, Península, 1995.
- VALDEÓN BARUQUE, Julio; “Problemática para un estudio de los pobres y de la pobreza en Castilla a fines de la Edad Media”, *A pobreza e a asistencia a os pobres na Peninsula Iberica durante la Idada Media. Actas das las jornadas Luso-Espanholas de História Medieval*, II, (1973), pp.889-918.
- VALDÉS GUÍA, Míriam; *La formación de Atenas. Gestación, nacimiento y desarrollo de una polis*, Navarra, Libros Pórtico, 2012.
- VALDIVIA, Pablo; “Narrando la crisis financiera de 2008 y sus repercusiones”, *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, #15 (2018), pp.18-36.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel; *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Mondadori, 2001.
- VELÁSQUEZ, Óscar; “El *De Civitate Dei* de San Agustín en la perspectiva romana de la gloria”, *Onomazein*, 2 (1997), pp.341-353.
- ; “Cicerón en el *De civitate Dei* de San Agustín: las complejidades de un diálogo”, *Anuario Filosófico*, 34 (2001), pp.527-538.

- ; “La *Ciudad de Dios* desde la perspectiva de la razón: la cuarta *politeia* de la antigüedad”, *Teología y Vida*, LII (2011), pp.211-228.
- VICENTE HERNANDO, César de; “Representaciones de la vanguardia: *La Venus mecánica y Metrópolis*”, *La otra cara del 27: la novela social española: 1923-1939. Letras Peninsulares*, 6.1 (1993), pp.109-125.
- VIDAL PÉREZ, Aina; “Falso esplendor en la ciudad turística: imaginario y panóptico en el skyline costero de *Crematorio*, de Rafael Chirbes”, *Imagonautas. Revista Interdisciplinaria sobre Imaginarios Sociales*, 11 (2018), pp.1-16.
- VILLAMANDO, Alberto; “El dandy en la negra provincia: neodecadentismo en la literatura española de los 80”, *Revista académica liLETRAd*, 1 (2015), pp.137-144.
- VILLANUEVA, Darío; “El cosmopolitismo literario de Emilia Pardo Bazán”, *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento* (Ed. Ana María Freire López), A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, pp.63-80.
- VILLAR EZCURRA, Alicia y Mario Ramos Vera; “*Mecanópolis*: una distopía de Miguel de Unamuno”, *Pensamiento: Revista de investigación e Información filosófica*, LXXV, 283 (9) (2019), pp.321-343.
- VITRUBIO; *Los diez libros de arquitectura* (Intr. Delfín Rodríguez Ruiz), Madrid, Alianza, 1995.
- VV.AA.; *Forum et Plaza Mayor dans le monde hispanique*, París Bocard, 1978.
- ; *Estudios sobre “Los pazos de Ulloa”* (Coord. Marina Mayoral), Madrid, Cátedra y Ministerio de Cultura, 1989.
- ; *La construcción ideológica de la ciudadanía: identidades culturales y sociedad en el mundo griego antiguo* (Coord. Plácido Domingo Suárez), Madrid, Complutense, 2006.
- ; *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* (Ed. Teresa López-Pellisa), Madrid y Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2018.
- WARDROPPER, Bruce W.; “The *Diana* of Montemayor: Revaluation and Interpretation”, *Studies in Philology*, 48 (1951), pp.126-144.
- WILLIAMS, Raymond; *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

## FILMOGRAFÍA

ARANDA, Vicente; *El Lute: camina o revienta*, España, 1987.

—; *El Lute II: mañana seré libre*, España, 1988.

BARDEM, Juan Antonio; *Calle Mayor (Grand Rue)*, España y Francia, 1956.

GARCÍA BERLANGA, Luis; *¡Vivan los novios!*, España, 1970.

IGLESIA, Álex de la; *El día de la bestia*, España, 1995.

LANG, Fritz; *Metrópolis*, Alemania, 1927.

LAZAGA, Pedro; *La ciudad no es para mí*, España, 1966.

—; *Abuelo made in Spain*, España, 1969.

LOMA, José Antonio de la; *Los últimos golpes de “El Torete”*, España, 1980.

—; *Yo, el Vaquilla*, España, 1985.

MARTÍNEZ – LÁZARO, Emilio; *Las trece rosas*, España, 2007.

MERCERO, Antonio; *La hora de los valientes*, España, 1998.

MERCERO, Iñaki, Joaquín Mazón y Jacobo Martos; *Allí abajo* (Temporada 5), España, 2019.

NIEVES CONDE, José Antonio; *Surcos*, España, 1951.

OZORES, Mariano; *La graduada*, España, 1971.

PALACIO, Fernando; *La gran familia*, España, 1962.

PASO, Alfonso; *No somos ni Romeo ni Julieta*, España, 1969.

SALADO, Carlos; *Criando ratas*, España, 2016.

—; *Mala ruina*, España, 2018.

SÁNCHEZ – CABEZUDO, Jorge; *Crematorio*, España, 2011.

SEGURA, Santiago; *Torrente 2. Misión en Marbella*, España, 2001.

SUMMERS, Manuel; *La niña de luto*, España, 1964.

VAJDA, Ladislao; *Marcelino, pan y vino*, España, 1954.

WACHOWSKI, Lana y Lilly; *The Matrix*, Estados Unidos, 1999.