

NOELIA SUÁREZ GARCÍA

Heroicas ciudades.
La ciudad provinciana en
la narrativa española contemporánea



2022

HEROICAS CIUDADES.
LA CIUDAD PROVINCIANA EN LA NARRATIVA
ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
BIBLIOTECA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Series Maior

25

NOELIA SUÁREZ GARCÍA

HEROICAS CIUDADES.
LA CIUDAD PROVINCIANA EN LA NARRATIVA
ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA



2022

COLECCIÓN BIBLIOTECA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Director de colección

Javier García Rodríguez (Universidad de Oviedo)

Representante del Departamento de Filología Española:

Serafina García García (Universidad de Oviedo)

Miembros:

Guillermo Lorenzo González (Universidad de Oviedo)

Fernando Baños Vallejo (Universidad de Alicante)

José-Luis Mendivil Giró (Universidad de Zaragoza)

María Ángeles Hermosilla Álvarez (Universidad de Córdoba)

Leopoldo Sánchez Torre (Universidad de Oviedo)

María Ángeles Sastre Ruano (Universidad de Valladolid)

La colección Biblioteca de Filología Hispánica de la Universidad de Oviedo está acreditada con el sello de calidad en ediciones académicas CEA-APQ, promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas y avalado por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) y la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT).



Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento – Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el licenciador:

Noelia Suárez García. (2022). *Heroicas ciudades. La ciudad provinciana en la narrativa española contemporánea*. Ediuno. Ediciones de la Universidad de Oviedo. La autoría de cualquier artículo o texto utilizado del libro deberá ser reconocida complementariamente.



No comercial – No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas – No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

© 2022 Ediciones de la Universidad de Oviedo

© La autora

Algunos derechos reservados. Esta obra ha sido editada bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons.

Se requiere autorización expresa de los titulares de los derechos para cualquier uso no expresamente previsto en dicha licencia. La ausencia de dicha autorización puede ser constitutiva de delito y está sujeta a responsabilidad. Consulte las condiciones de la licencia en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



Esta Editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo
Edificio de Servicios - Campus de Humanidades

33011 Oviedo - Asturias
985 10 95 03 / 985 10 59 56

servipub@uniovi.es
www.publicaciones.uniovi.es

ISSN: 1885-4265
ISBN: 978-84-18324-50-5

A Telmo. Mi compañero en este viaje.

Índice

LA HEROICA CIUDAD DORMÍA LA SIESTA. A MODO DE INTRODUCCIÓN	13
I. LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO URBANO PROVINCIANO ORBAJOSA Y VETUSTA, DOS CIUDADES LEVÍTICAS	19
1.1. La ciudad levítica como precursora de la ciudad muerta	23
1.2. «¡Villahorrenda!... ¡Cinco minutos!» Orbajosa: la formación de un arquetipo	25
1.3. La Regenta y la muy noble y leal ciudad de Vetusta	36
1.4. Vetusta a través de la focalización externa	38
1.5. La lucha de Vetusta contra Ana Ozores y don Fermín de Pas a través de la focalización interna	46
1.6. Vetusta, ¿protagonista o antagonista?	55
1.7. La dicotomía campo / ciudad a través de la relación de Frígilis y Vetusta	58
2. LA CIUDAD PROVINCIANA Y LA NARRATIVA ESPAÑOLA FINISECULAR: LA CIUDAD MUERTA	63
2.1. Sobre la ciudad muerta. Conceptualización teórica	63
2.2. La consolidación del arquetipo. <i>Brujas, la muerta</i> , de Georges Rodenbach	68

2.3. Gustavo Adolfo Bécquer y la visión intimista del espacio urbano como precursor de la ciudad muerta en la narrativa española	79
2.3.1. <i>El prólogo a La Soledad, de Augusto Ferrán y Forniés</i>	80
2.3.2. <i>Las Leyendas y la ciudad muerta. «Tres fechas», «El rayo de luna», «El beso» y «La rosa de la pasión» ...</i>	83
3. EL PEREGRINAJE POR TIERRAS DE CASTILLA. LA CIUDAD MUERTA EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA FINISECULAR	91
EL CASO DE <i>DIARIO DE UN ENFERMO</i>	
3.1. Castilla. El prototipo de ciudad provinciana	94
3.2. <i>Diario de un enfermo</i> : decadentismo, enfermedad y ciudad .	99
3.3. Los espacios urbanos en <i>Diario de un enfermo</i> :	
Madrid y las ciudades provincianas	102
3.3.1. <i>Madrid, c'est la ville tentaculaire</i>	102
3.3.2. <i>Toledo y Lantigua. Estética de la ciudad muerta</i>	106
4. CASTILLA. <i>EL CAMINO DE PERFECCIÓN</i> DE FERNANDO OSSORIO ...	115
4.1. Fernando Ossorio en busca de la perfección. <i>Camino de perfección</i> : una novela de personaje	116
4.2. La imagen monstruosa de Madrid a través de la mirada de Fernando Ossorio	119
4.3. La ciudad muerta y su influencia sobre el protagonista ...	127
4.4. Los personajes femeninos y el espacio	133
4.4.1. <i>La mujer metropolitana: Laura una femme fatale</i> ..	134
4.4.2. <i>La mujer provinciana, la ciudad muerta y la ciudad levítica</i>	137
4.4.3. <i>Dolores, la mujer ideal y la tierra levantina</i>	140

4.5. El camino de perfección como una pasión mística	142
5. DE LA NOVELA ROSA A LA CRÍTICA SOCIAL. LA DECADENCIA	
DE LA CIUDAD MUERTA	145
5.1. La ciudad eterna: otra forma de quietismo circular	146
5.2. La ciudad provinciana como escenario de la novela rosa	
<i>Doña Inés</i> , de Azorín	150
5.3. Una aproximación a la ciudad provinciana tras la	
Guerra Civil	156
5.4. La ciudad provinciana y la novela de posguerra	159
5.5. De la poeticidad de la ciudad muerta a la crítica social.	
<i>La sombra del ciprés es alargada</i> como novela de	
transición	172
6. LA CIUDAD PROVINCIANA DE POSGUERRA. <i>ENTRE VISILLOS</i> ,	
DE CARMEN MARTÍN GAITE	183
6.1. La ciudad, el espacio narrativo y el ambiente provinciano .	184
6.2. La relación del espacio provinciano y de los personajes:	
un universo femenino entre visillos	195
6.2.1. <i>Ni familia, ni amigas, ni consultorios sentimentales:</i>	
<i>la solterona</i>	198
6.2.2. <i>El ángel del hogar o la perfecta casada</i>	200
6.2.3. <i>La chica topolino, un atisbo de modernidad</i>	204
6.2.4. <i>La flâneuse. Una chica rara en busca de un</i>	
<i>espacio propio</i>	206
6.3. Las voces narrativas: omnisciencia, Pablo Klein y Natalia...	212
7. RECUERDOS (PRE)DEMOCRÁTICOS. LA RECONSTRUCCIÓN DE	
LA CIUDAD PROVINCIANA A TRAVÉS DE LA MEMORIA	215

7.1. Memoria, novela negra y lucha antifranquista. La (re)construcción de la provincia en <i>Las estaciones provinciales</i> , de Luis Mateo Díez, y <i>El buque fantasma</i> , de Andrés Trapiello	218
7.2. Provincia, memoria y <i>fin du (XXème) siècle</i> . La recuperación del decadentismo en <i>La negra provincia de Flaubert</i> , de Miguel Sánchez Ostiz	234
7.3. Hacia la modernidad: el olvido provinciano	238
A MODO DE REFLEXIÓN FINAL	243
BIBLIOGRAFÍA	257

La heroica ciudad dormía la siesta. A modo de introducción

Comala, Macondo, Vetusta, Orbajosa, Marinada... 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*, Benito Pérez Galdós 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 como signo sociológico y como constructo ficcional que representa un icono más allá de lo que la cultura impone a su construcción. En este trabajo, Britto García realiza un recorrido histórico-sociológico en el que se resumen 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 constituye un modelo de denuncia social ante un espacio en decadencia.

La relación entre literatura y 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 de 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.

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. Asimismo, se comenzaron a construir en los alrededores de la ciudad chabolas para albergar a la inmensa población llegada del campo que pronto se convertirá 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 a un cambio de identidad del espacio urbano que se muestra irreconocible para 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. La religión, la ciencia, los paradigmas filosóficos y todas las ideologías tradicionales comienzan a redefinirse. Por tanto, es lógico pensar que los espacios urbanos también lo hagan, y por extensión los movimientos artísticos que buscan representar el nuevo paradigma urbano. Serán precisamente las ciudades provincianas, por contraposición con las metrópolis industrializadas –Madrid y Barcelona–, las que se erijan como las más firmes defensoras de las tradiciones y costumbres y representen una mentalidad arraigada y resistente a cualquier progreso o cambio, determinando así las costumbres, la moral y la ideología de sus habitantes.

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 –la ciudad levítica– o como una metáfora intimista que refleja la crisis de valores tradicionales y la necesidad de una regeneración social –la ciudad muerta–. El contenido ideológico de la misma se va diluyendo a la par que los movimientos vanguardistas se afianzan y la ciudad provinciana se convierte en el escenario de las

novelas rosa de autores como Félix Urabayen. Durante la posguerra, se retomará la imagen de la ciudad provinciana finisecular y se presentará como un vehículo transmisor de contenido ideológico y un reflejo de la sociedad franquista que resalta la angustia y la soledad del ser humano, cuestiones que plantea la autora Carmen Martín Gaité en *Entre visillos*.

Por tanto, a lo largo de esta investigación, se pretende llevar a cabo un análisis de las principales representaciones urbanas provincianas en la narrativa española contemporánea que permita observar el desarrollo y la evolución de la ciudad desde la Revolución Industrial hasta la actualidad. El corpus de obras narrativas manejado durante el transcurso de la misma es considerablemente amplio, por lo que se ha optado por realizar una selección de las manifestaciones más significativas, siendo conscientes de que algunos autores 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 elegido, mientras que otros aparecen mencionados de forma secundaria. Mi propósito es que de una forma u otra aparezcan reflejados, a pesar de que, por cuestiones de extensión, no ha sido posible introducirlos a todos.

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. También se ha atendido a 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 Lewis Mumford, Lily Litvak, Antonio Méndez Rubio o Gaston Bachelard, así como todas aquellas referencias bibliográficas que relacionan la literatura, en sus diversas manifestaciones, y la ciudad, como los trabajos de Hans Hinterhäuser, Dorde Cuvardic o Juan Antonio Ríos Carratalá. Cabe destacar el hecho de que la mayoría de los estudios que abordan esta

cuestión se ocupan de la literatura anglosajona; en el ámbito de la narrativa hispánica, la mayor parte de los trabajos se centran en periodos, autores y obras concretos.

Como decía anteriormente, en primer lugar, 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 Benito Pérez Galdós, y *La Regenta*, de Leopoldo Alas Clarín. En segundo lugar, se presta atención a la *ciudad muerta* y al prototipo de Castilla como representación de la nación española en *Diario de un enfermo*, de Azorín, y *Camino de perfección*, de Pío Baroja, para, finalmente, analizar la decadencia del tópico que se observa en *La lámpara maravillosa*, de Valle-Inclán, y *Doña Inés*, de Azorín. Durante la posguerra, se recupera la imagen de la ciudad muerta a la que se impregna un fuerte carácter de crítica social, como se percibe en *La sombra del ciprés es alargada*, de Miguel Delibes, considerada como el paso de la poeticidad del espacio al realismo, y *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité. Finalmente, se cierra el libro con el análisis de la reconstrucción del espacio provinciano a través de la memoria durante la Transición y la democracia en las novelas *Las estaciones provinciales*, de Luis Mateo Díez, *El buque fantasma*, de Andrés Trapiello y *La negra provincia de Flaubert*, de Miguel Sánchez-Ostiz. Son obras ligadas a un momento en el que la modernidad trae consigo el olvido provinciano, así como el intento de adaptación de estos espacios a las grandes ciudades.

Por tanto, y como se observará en las páginas que siguen, el enfoque metodológico que se ha seguido en este trabajo es múltiple e interdisciplinar. 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 y 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 ello, si la ciudad se representa como un texto, es decir, 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 asociados con el centro y la periferia, como se observa en *Entre visillos*. 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 provinciana se convierta en la metáfora perfecta para que el artista exprese su distanciamiento, su fascinación o su extrañamiento con el espacio que transita.

En este sentido, la novela constituye el género literario que mejor se adapta a la construcción de la ciudad como materia ficcional. Como afirmaba el geógrafo Georges Bertrand en uno de sus trabajos recogidos 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 construir una heroica ciudad.

1.

La configuración del espacio urbano provinciano. Orbajosa y vetusta, dos ciudades levíticas

La Revolución Industrial en Europa trajo consigo el aumento de la población urbana debido al éxodo rural masivo que dio lugar a la urbanización y reorganización de las ciudades, un cambio que se comienza a manifestar en España hacia mediados del siglo XIX con la industrialización de Cataluña. El desarrollo industrial implicó la destrucción de las antiguas formas de vida, muchas de ellas herederas de la Edad Media. Las nuevas ciudades necesitaban más medios de comunicación y transporte, calles más anchas, distritos comerciales y barrios residenciales que acogiesen a la nueva burguesía enriquecida con la industrialización. Así, las periferias fueron los espacios reservados para las fábricas y los barrios obreros en los que vivían hacinados los trabajadores. Por tanto, se asiste a un cambio de identidad en cuanto a la morfología urbana se refiere, por lo que la ciudad se mostrará irreconocible para sus habitantes, principalmente por el aumento de población rural y los nuevos planes urbanísticos, necesarios para acoger a la gran cantidad de población procedente de los núcleos rurales.

Estas modificaciones y los problemas que trajeron consigo provocaron que la nueva organización urbana fuese percibida desde dos

perspectivas. Por un lado, el nuevo modelo urbano es visto con temor desde un punto de vista económico y social, tal y como ponen de manifiesto los teóricos socialistas Robert Owen, Karl Marx o John Ruskin, entre otros. Por otro, la aparición de una nueva estética literaria potencia la imagen de la ciudad moderna que representa la gran metrópolis con entusiasmo y muestra al ciudadano como un héroe que lucha contra la naturaleza para adaptarla a sus necesidades, tal y como se observa en la obra de Charles Baudelaire,¹ Émile Zola, William Wordsworth o, en el caso español, Ramiro de Maeztu y Gabriel Alomar, en su tratamiento de Madrid y Barcelona, respectivamente.

Esta visión se modifica a finales de siglo, y el pesimismo se convertirá en la perspectiva desde la que se observa el espacio urbano. La ciudad se percibe como un universo caótico, y sus habitantes abandonan la heroicidad para mostrarse ante el lector como organismos endeblés, sin identidad ni individualidad. La ciudad industrial se convierte en un monstruo que devora a los hombres. Los autores finiseculares hacen hincapié no solo en la morfología urbana vista como un monstruo que consume los recursos humanos del campo y los transforma en miseria, sino también en la cultura, puesto que las metrópolis son presentadas como espacios informes, sin pasado y sin tradición, y por tanto sin identidad, construidas de prisa y sin ningún tipo de estética.²

1 Baudelaire toma como objeto de representación artística la ciudad de París. Sin embargo, también va a mostrar en *Les fleurs du mal* su miseria y la fealdad de algunos de sus barrios, una cuestión que percibe Walter Benjamin en «Baudelaire o las calles de París». Por tanto, el poeta construye a través de París una poética de la modernidad a la vez que desarrolla una crítica hacia los efectos de la industrialización sobre el espacio urbano.

2 Lily Litvak (1980: 71-107) 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

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 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 finisecular 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 en *Brujas, la muerta* (1892), tópico sobre el que profundizarán los autores del fin de siglo español a través de las provincias españolas que, a su juicio, sintetizan todos los elementos y las emociones de la obra de Rodenbach, concretamente, Toledo, Ávila, Salamanca, Soria, Segovia, Granada, Córdoba y Sevilla.

Dentro del panorama narrativo español de la segunda mitad del siglo XIX, se observan dos ciudades literariamente muy sugerentes: Orbajosa en *Doña Perfecta*, de Benito Pérez Galdós (1876), y Vetusta en *La Regenta*, de Leopoldo Alas *Clarín* (1884-1885). En ambos casos, la ciudad se personifica y se convierte en la protagonista de la trama al ejercer su enorme poder sobre el resto de personajes. La imagen que se ofrece de ambas a través de sus descripciones invita a pensar que se trata de dos ciudades muertas. Sin embargo, conforman dos

prosperidad. A partir de aquí, comienza la industrialización de otras ciudades 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 definitivamente en la ciudad provinciana, por lo que nos encontramos con una lucha de valores.

construcciones anteriores cronológicamente a la obra de Rodenbach y difieren de ella por la constante lucha entre la tradición y la modernidad y por el enorme peso que adquiere la religión, muy por encima de las emociones o sentimientos. Por tanto, Orbajosa y Vetusta suponen un antecedente para la configuración de la imagen de la ciudad muerta en el caso de la narrativa española y se clasifican bajo la denominación genérica de *ciudades levíticas*.

La descripción del espacio urbano es muy similar en ambos casos, pues se trata de ciudades provincianas que se caracterizan por un fuerte atraso económico y social, y en las que la religión desempeña un papel fundamental. Cabe destacar el hecho de que los autores trazan una visión alejada del regionalismo o del costumbrismo, pues la ciudad no es un simple telón de fondo sobre el que se desarrolla la trama. El punto de inflexión entre la ciudad levítica y la provinciana será el contenido ideológico y la presentación del espacio, pues la ciudad muerta se aleja de la concepción naturalista o positivista que impregna el espacio levítico. En el caso de la ciudad muerta, el espacio urbano no es el medio que determina el desarrollo de la trama y que es necesario analizar exhaustiva y pormenorizadamente, como en los casos de Vetusta y Orbajosa, porque no influye en el carácter o el comportamiento de sus habitantes, sino que se corresponde con él, es decir, es una extensión de su melancolía y representa su estado de ánimo.

En el caso de la ciudad levítica, aunque morfológicamente se corresponda con la anterior, existe una lucha o enfrentamiento entre un personaje y la ciudad, como se observa en *Doña Perfecta* entre Orbajosa y Pepe Rey y en *La Regenta* entre Ana Ozores y Vetusta, simbolizando la pugna entre tradición y modernidad. Por otro lado, cabe destacar la influencia de la religión en ambos casos, ya que, en la ciudad levítica, la religión, llevada al extremo, se convierte en la ideología dominante,

mientras que en la ciudad muerta aparece reflejada como una estética que produce sensaciones en el personaje. Por tanto, se pueden diferenciar dos concepciones de la ciudad provinciana en cuanto a su contenido se refiere, pero casi idénticas en cuanto a su forma.

En definitiva, la ciudad levítica muestra la lucha entre los valores tradicionales y la modernidad que ha traído consigo la Revolución Industrial. En este caso, el espacio urbano se presentará desde las dos perspectivas ideológicas citadas anteriormente –visión positiva y visión pesimista–, puesto que la industrialización aún no se ha asentado en toda la península, como así reflejan Orbajosa y Vetusta. En cuanto a la ciudad muerta, se observa no solo el reflejo de un proceso histórico-social, sino también una manifestación artística que refleja el sentimiento de los autores ante la culminación del proceso industrializador. En ambos casos, se asiste 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.

1.1. LA CIUDAD LEVÍTICA COMO PRECURSORA DE LA CIUDAD MUERTA

La ciudad levítica³ se define como un pequeño núcleo urbano enclavado en el ámbito rural cuyo 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, por lo que la estructura social queda dividida en

3 Rodríguez de la Flor (2013: 172) aplica para referirse a ella la denominación *episcopopolis*, término que acuñó Ángel González Blanco a principios del siglo xx para criticar la fuerte presión que ejercía el clero sobre los núcleos provincianos y que les impedía progresar.

tres sectores: la élite, las clases medias 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..., siendo muy pocas familias las que se dedican a la industria. Por último, 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 como marineros, taberneros, costureras, planchadoras, cigarrerías...

Su mentalidad, su forma de vida y su economía se mantienen ancladas en el Antiguo Régimen, sin presentar ningún tipo de evolución (Langa, 1994: 167-182). La cualidad principal de estos espacios urbanos es el enorme peso que sustenta el clero, lo que provoca una gran desigualdad entre las diversas clases sociales a la vez que cobra 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 deben a tres factores sociales: el elevado número de sacerdotes que viven en estos municipios, el prestigio social y político que todavía 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 (2013: 118-123) denomina «efecto de encapsulamiento», generado a través de la potenciación de lo local y de la propia historia del espacio urbano, tal y como refleja Galdós en *Doña Perfecta*, y que lleva a interpretar la provincia como un reducto inmóvil e inmutable al paso del tiempo y a cuanto 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 (2000) sitúa su origen en *Doña Perfecta*, de Galdós, y su desaparición 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 se observa la formación de arquetipos urbanos como 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 mejor expliquen 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 en las próximas páginas Orbajosa y Vetusta, haciendo especial hincapié en la influencia que ejerce el espacio sobre los protagonistas de ambas tramas: Pepe Rey, por una parte, y Fermín de Pas y Ana Ozores, por otra.

1.2. «¡VILLAHORRENDAL!... ¡CINCO MINUTOS!» ORBAJOSA: LA FORMACIÓN DE UN ARQUETIPO

Orbajosa constituye la primera manifestación de la ciudad levítica en la narrativa española contemporánea. El espacio descrito por Galdós, si se compara con la complejidad con la que es presentada Vetusta, constituye un modelo más simple, puesto que se trata de un esquema, ya que la verdadera protagonista de la obra es doña Perfecta. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que Perfecta encarna en su persona a la propia ciudad de Orbajosa, es decir, Galdós realiza una personificación del espacio a través de 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 una mujer colosal, de la misma

forma que la sombra de la catedral cae sobre la urbe. En ambos casos, se representa la intransigencia y el fanatismo religioso de las provincias españolas menos desarrolladas, por lo que se puede concluir que Perfecta es sinónimo de Orbajosa.

Orbajosa no debe interpretarse únicamente como un arquetipo geográfico literario que introduce una nueva concepción del espacio urbano en la narrativa, sino como un símbolo real que trata de representar a todos los pueblos españoles, como así refleja Clarín en el *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 (en Clarín [b]).

Este pequeño núcleo urbano provinciano es interpretado desde una doble perspectiva: la interna, constituida por la visión de sus habitantes –Perfecta, Cayetano...– y la externa, conformada a través de los personajes extraños que llegan –Pepe Rey o Pinzón–. El contacto entre ambas perspectivas muestra el violento enfrentamiento que se produce entre los personajes y el trágico desenlace de la historia de amor de Pepe Rey y Rosario. Así, Orbajosa destruye a Pepe Rey, acción que se explicita a través de la orden de ejecución dada por Perfecta, y expulsa a la joven, que es internada en un sanatorio mental cerca de Barcelona. El impacto que ejerce el espacio sobre los personajes es muy similar al que plantea Emilia Pardo Bazán en *Los pazos de Ulloa*, donde Nucha, la protagonista, enloquece y es destruida por la maldad reinante en el

pazo, mientras que don Julián, el sacerdote procedente de la ciudad, es expulsado. Las similitudes entre ambas novelas se explicitan aún más en la segunda parte de *Los pazos de Ulloa*, *La madre Naturaleza*, donde se observa una analogía entre Pedro Moscoso y Perfecta, ya que los dos protagonistas terminan consumidos por la tragedia, el incesto y la muerte en el espacio que han dominado con violencia; similitudes que se extienden incluso al viaje y a la entrada de Pepe Rey y de don Julián en los espacios dominados por Perfecta y Pedro Moscoso (Clarke, 1997: 80-83).

En relación con la doble perspectiva mencionada, cabe destacar la distinción ciudad provinciana / metrópolis presentada a través de los personajes. Para los habitantes de Orbijosa, Madrid es una superestructura construida por los más poderosos y cuyo papel es abstracto, pero todos coinciden en que la capital y su acción resultan dañinas para ellos, tanto moral como económicamente, como se observa en el fragmento reproducido a continuación, 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... [...] (Galdós, 2008:149).

Para ellos, Orbijosa 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. Su finalidad es demostrar que a pesar de ser un pequeño núcleo de menos de 8000 habitantes y de encontrarse enclavado en un lugar recóndito del territorio español,

Orbajosa es y ha sido una patria de héroes, como se explicita en el título del segundo capítulo en el que se narra la llegada de Pepe Rey: «Un viaje por el corazón de España». De hecho, al explicar la etimología del nombre concluye que procede de la unión de dos sustantivos: *urbe* y *augusta*, repitiendo el narrador en diversas ocasiones el adjetivo *augusta* para referirse a ella irónicamente: «*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, 2008:141).

Asimismo, desde esta perspectiva, resulta de interés la aplicación del tópico guevariano de *menosprecio de corte y alabanza de aldea* aplicado al espacio urbano en cuanto que Orbajosa se concibe como un lugar apacible donde el hombre se sitúa libre de la maldad y de la inmoralidad de Madrid. De hecho, don Inocencio y don Juan, el padre de Pepe Rey, utilizan versos procedentes de las *Geórgicas*, de Virgilio, para referirse a ella, por lo que la idea que concibe Pepe Rey de la ciudad antes de su llegada 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 la 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 el impulso

indefinible dentro del pecho, al modo de pueril impaciencia que en el fondo de nuestra alma grita: «quiero vivir» (Galdós, 2008: 89).

Resulta de gran interés la ironía latente a lo largo del fragmento citado. Por un lado, se observa la perspectiva de don Juan, que lleva varios años viviendo en Madrid y que le narra a su hijo su recuerdo de Orbajosa, por lo que la idealización del espacio se potencia aún más. Este recuerdo es revivido por Pepe Rey justo después de su llegada y de las primeras impresiones del joven tras los contactos iniciales con el espacio y sus habitantes, por lo que el lector conoce una perspectiva aparentemente más objetiva que la que le transmiten los habitantes, planteamiento que refuerza aún más las tensiones entre la ciudad provinciana y la metrópolis. La ironía se incrementa al final del párrafo bajo la afirmación «quiero vivir», ya que el protagonista va a morir precisamente en esta idílica ciudad.

Por contraposición, la Orbajosa presentada por Pepe Rey y por Pizón remarca su carácter provinciano, atrasado y anquilosado en el Antiguo Régimen. Los orbajosenses perciben la presencia de Pepe Rey como un peligro destructor, al igual que cualquier elemento extraño que se adentra en sus profundidades, generando un mecanismo defensivo, puesto 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. Por tanto, si doña Perfecta es Orbajosa y la tradición, Pepe Rey representa Madrid y la metrópolis que se adentra en 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, creando una nueva etimología contrapuesta a la de don Cayetano: *urbs-ajosa*; un antro de mojigatería, de estrechez

mental, incapaz de progresar, y que supone un obstáculo para la libertad de pensamiento. Desde su perspectiva, es una ciudad totalmente empobrecida⁴ y cuya riqueza se encuentra en manos del clero y de doña Perfecta, la máxima autoridad, por lo que tanto el tópico clásico como su pasado heroico se disuelven y desfiguran por completo.

La primera impresión que percibe el lector al adentrarse, no ya en Orbajosa, sino en sus alrededores, es la de un espacio frío y desolador. Las primeras palabras de Pepe Rey son muy reveladoras a este respecto: «¡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, 2008: 69-70 [la cursiva es mía]). La toponimia no se corresponde con la realidad que nombra: frente a la belleza del significante del topónimo, se observa un significado caracterizado por la falta de vegetación y la desolación del paisaje, lugares muertos que, al igual que la ironía mencionada anteriormente, avanzan la muerte del protagonista:

Yo no veo más que piedras y hierba descolorida. Llamen 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

4 En ningún momento esta crítica adquiere un cariz político o social. Pepe Rey únicamente insinúa que es necesaria una enorme inyección de capital que permita revolucionar la economía agrícola, ya que la mayor fuente de ingresos son los ajos, para que los pobres puedan ser empleados y de esta forma vivir con mayor dignidad. Pepe Rey tampoco se adentrará en los suburbios o en las periferias de Orbajosa, si es que existen, puesto que en ningún momento se alude a ellos. El narrador focaliza sobre otros aspectos al no constituir *Doña Perfecta* una novela de carácter social, sino una crítica al fanatismo, a la intransigencia, a la religión mal entendida y al estancamiento y anquilosamiento de la sociedad, mezclando los intereses personales y nacionales.

ciegos serían felices en este país, que para la lengua es paraíso y para los ojos infierno (Galdós, 2008: 74).

El rasgo más característico de la ciudad es su deformación cultural mediante el transcurso de los siglos a través de su debilitamiento interno progresivo hasta llegar a lo que Correa denomina «hipertrofia de lo rutinario» (Correa, 1962: 42), pudiendo aplicársele la misma descripción con la que Clarín presenta Vetusta: una heroica ciudad que duerme la siesta mientras hace la digestión del cocido. Esta visión viene dada, precisamente, por la perspectiva externa que propicia la deformación y la caricatura. La ciudad augusta se muestra ante el 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 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 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 (Galdós, 2008: 82-83 [la cursiva es mía]).⁵

En el pasaje anterior, no solo destaca la decadencia de la descripción a través de 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 presenta como un sepulcro, una ciudad podrida y tan inmóvil como una momia. Esta metáfora, nuevamente, invita a pensar en el desenlace de la trama: la muerte de Pepe Rey, en la que Orbajosa será la mano ejecutora —a través del personaje de doña Perfecta— y el sepulcro del protagonista. De esta descripción se deduce 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 giran en torno a las cosechas de los ajos y las habladurías de la parroquia que se centran en la figura

5 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 que transcribo a continuación:

«Mi querido Beruete,

Es Orbajosa, sí, la verdíca, 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.»

del protagonista. En Orbajosa, al igual que se observará en Vetusta, nunca pasa absolutamente nada de gran trascendencia, por lo que queda configurado como un reducto aislado y silencioso, un silencio perturbado únicamente por el monótono tañido de las campanas.⁶ De todos los rasgos con los que es descrita, destaca el ambiente asfixiante, la nube negra a la que se alude continuamente que se presenta ante Pepe Rey y la resistencia sorda que carga contra él desde el principio de la trama y que el protagonista no llega a comprender.

La lucha entre Pepe Rey y doña Perfecta se mantiene, prácticamente desde el principio, a partir del 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 desde la doble perspectiva que se ha aplicado al espacio. Por un lado, se encuentran los personajes afines a Pepe Rey, y por otro, a Orbajosa. Este doble perspectivismo permite que el lector interprete como personajes negativos, casi monstruosos, a Licurgo, María Remedios o don Inocencio si empatiza con el carácter abierto y cosmopolita de Pepe Rey y ve 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 convertirá en un monstruo, y las Troyas, en unas desvergonzadas e irrespetuosas vecinas. Sin embargo, el narrador, a pesar de que parece situarse en una posición neutra y objetiva que explica las constantes alusiones a las fuentes de las que ha obtenido la historia, conduce al

6 A este respecto véase el inicio de *La Regenta*, donde el narrador omnisciente presenta Vetusta como una heroica ciudad dormida en la que únicamente resuena el «monótono y familiar zumbido de la campana de coro» (Alas, 1981:93).

lector hacia la simpatía por Pepe Rey a través de Rosario, el personaje más inocente y bondadoso de toda la novela que únicamente ansía ser feliz junto al protagonista. La objetividad con la que Galdós pretendía tratar este tema histórico se hace patente al final de la trama, puesto que el desenlace se presenta mediante la transcripción de la correspondencia de don Cayetano.

En este sentido, Joaquín Casalduero ha interpretado la obra desde un punto de vista histórico-político, entendiendo los personajes principales como una representación de la nación. Así, 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 encuentra bajo el yugo de doña Perfecta, símbolo de la intransigencia y del fanatismo de un país poco desarrollado. De hecho, María Remedios deja entrever que Pepe 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 unos ideales y un pasado heroico. Por eso, Pepe Rey no se preocupa por la política, sino que centra su atención en la búsqueda de soluciones ante la enorme cantidad de mendigos con los que se encuentra. Concluye Casalduero que lo que pretendía Galdós a través de esta novela 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. (1970: 56-57)

Sin embargo, la interpretación de Casaldiero obvia dos aspectos fundamentales en la novela: el peso de la religión (de ahí que Orbajosa forme parte de las ciudades levíticas y no muertas a pesar de las descripciones) y la doble perspectiva que 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 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, como es el caso de Orbajosa.

La enorme influencia de la religión se percibe prácticamente desde el comienzo de la trama, pudiendo incluso interpretarse el personaje de Pepe Rey como un antecedente del padre Nazario, protagonista de *Nazarín*, que se inserta dentro del movimiento finisecular que centra sus tramas en el regreso de Cristo a la tierra. De hecho, el propio don Inocencio se convierte en Poncio Pilatos, al pronunciar la afirmación «yo me lavo las manos» (Galdós, 2008: 271) tras conocer los planes de Perfecta y prever el final del protagonista. A este respecto, Correa (1962) interpreta la lucha entre las facciones de orbajosenses y el gobierno como una guerra entre moros y cristianos, partiendo de la denominación que el pueblo le ha otorgado a Pepe Rey, «una especie de moro herejote» (Galdós, 2008: 275). De esta forma, los 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 Galdós deja patente es el papel protagonista que

desempeña el espacio urbano: Orbajosa domina a Pepe Rey cuando intenta doblegarla. Primero, a través de la resistencia sorda, lo hace bajar a los infiernos, es decir, lo somete a un calvario moral y psicológico para posteriormente anularlo y destruirlo físicamente.⁷ Al presentar el fiel relato de Orbajosa, la finalidad de su autor se centra en resaltar todos los aspectos negativos de la sociedad española, retratándolos lo más detalladamente posible e incluso exagerándolos a través del juego de la doble perspectiva. Con esto, pretende que su obra sirva para que sea la propia sociedad la que comprenda y reflexione sobre el atraso y el oscurantismo en el que vive y luche contra él. *Doña Perfecta* finaliza de forma dramática, pero no pesimista, es decir, el desenlace 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 aseveración del narrador: «Esto se acabó. Es cuanto podemos decir de las personas que parecen buenas y no lo son» (Galdós, 2008: 295).

1.3. *LA REGENTA* Y LA MUY NOBLE Y LEAL CIUDAD DE VETUSTA

La ciudad de Vetusta supone el desarrollo del esquema levítico presentado por Benito Pérez Galdós a través de Orbajosa y lo convierte en un modelo asentado sobre el que los autores posteriores desarrollarán la imagen de la ciudad muerta. Vetusta, tanto en sus descripciones como en su función dentro de la trama, presenta un entramado mucho más complejo que la ciudad galdosiana. La base sobre la que se sustentan ambas ciudades son las arcaicas ideologías utilizadas para juzgar a sus convecinos, ya que las altas y tradicionales clases sociales se

⁷ La figura de Cristo también sufrió una condena, un calvario, y, finalmente, murió crucificado. De ahí las similitudes entre Cristo, Pepe Rey y el padre Nazario.

oponen a cualquier cambio. En ambos casos, los narradores focalizan sobre la burguesía y la aristocracia, sin mostrar ningún interés ni por la periferia ni por la clase trabajadora, ya que es precisamente la faceta arcaica y tradicional de la sociedad la que les interesa destacar al considerar el éxodo rural y el movimiento obrero sinónimos del progreso que trajo consigo la Revolución Industrial.

En 1881, Leopoldo Alas *Clarín* publica el relato «El diablo en Semana Santa», un texto que puede considerarse como un antecedente de su obra cumbre, *La Regenta*, no solo por el tratamiento de los personajes y la similitud de la trama, sino también por la presentación que realiza de la ciudad 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 del espacio urbano, llegando a convertirse en el verdadero protagonista de la trama⁸ a través de la construcción de un personaje-protagonista colectivo.

Siguiendo las teorías de Brent (1951) y Roberts (1968),⁹ el análisis de la obra que sigue a continuación ofrece una interpretación de la novela desde el punto de vista del espacio urbano. Esta perspectiva permite concluir que es la propia ciudad de Vetusta la que 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

8 En *Sermón perdido*, Clarín se plantea la siguiente cuestión: «¿No puede ser protagonista de un libro un pueblo entero?» (En Gómez Tabanera, 1987).

9 En este sentido, Nimetz (1971) interpreta la obra desde el punto de vista de la antropología cognitiva. Así, Anita Ozores representa el signo femenino y Vetusta, el masculino. Gómez Tabanera (1987) llega aún más lejos y, siguiendo las teorías de Nimetz, hace hincapié en la afirmación recogida por el narrador de *El diablo en Semana Santa*: «la punta de una lanza enrojecida al fuego», en referencia a la catedral. Interpreta esta como el eje fálico que rige Vetusta y termina dominando a la Regenta.

de presentar la ciudad, el narrador omnisciente juega con la doble focalización, ya que conocemos Vetusta desde una doble perspectiva: externa, a través de la descripción física de la ciudad, e interna, presentada mediante las percepciones de Ana Ozores y el Magistral.

I.4. VETUSTA A TRAVÉS DE LA FOCALIZACIÓN EXTERNA

El lector tiene el primer acercamiento con el espacio urbano vetustense a través de don Fermín de Pas, el Magistral. De Pas sube a lo alto de la catedral y con un 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 se observaban en Orbajosa: una ciudad heroica en tiempos pasados y cuyo eje es la catedral, una edificación que destaca por encima de toda la urbe, indicativo de 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, *fantasma gigante* que velaba por la ciudad pequeña y negruzca que dormía a sus pies (Alas, 1981: 94).¹⁰

10 Destaco en cursiva algunos rasgos utilizados por el narrador para mostrar el aspecto de la catedral que suponen un antecedente en la caracterización de la ciudad muerta, como la visión nocturna a la luz de la luna o la imagen fantasmagórica del espacio urbano.

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 se va a encontrar ante un espacio abúlico, monótono, en el que no sucede nada que merezca ser digno de mención, y con un pasado heroico y glorioso, como explicitará en el siguiente párrafo con la añadidura del peso que la religión tiene sobre la colectividad vetustense: «Vetusta, 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, 1981: 93). Nótese, al igual que sucedía con Orbajosa, que la etimología del topónimo procede del adjetivo latino *vetus-veteris* que significa viejo, anciano, antiguo, de otro tiempo. La propia descripción realizada por el narrador constata que se trata de una ciudad arcaica, donde el tiempo está prácticamente muerto y a la que todavía no ha llegado ni un atisbo de modernidad.

Tras la descripción, el narrador se introduce dentro de la catedral y narra la llegada del Magistral, cuya costumbre es mirar desde la altura la ciudad que pretende conquistar. Su vista a través del catalejo se va posando sobre las cuatro zonas de Vetusta, procedimiento mediante el cual el narrador presenta las intimidades de los habitantes a través de los secretos del confesionario, un arma muy poderosa, que permite al Magistral conocer el interior de Vetusta. Esta visión desde las alturas es similar a la utilizada por Vélez de Guevara en *El diablo cojuelo*, donde Cleofás, el protagonista, levanta los tejados de las casas para que el lector conozca las intimidades de sus habitantes.

Las cuatro zonas que presenta 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: «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, 1981: 111). A este respecto, resulta de gran interés observar la forma en la que 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 aparece conformado por la Colonia, la 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 presentado por Galdós al dar cabida a los nuevos espacios urbanos, sino que ha dejado constancia de la modernización de las ciudades en un momento de transición urbana. Sin embargo, no profundiza en el análisis de estos espacios, simplemente menciona su existencia para ofrecer al lector una imagen completa del espacio narrativo de la trama, centrando su atención 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 [...] (Alas, 1981: 113).

La Encimada, como núcleo levítico, es el espacio sobre el que se levanta la majestuosa catedral, y se corresponde con el casco antiguo y el centro urbano. En ella residen las principales familias vetustenses, entre las que se encuentran los Ozores y los Vegallana. De sus edificaciones destacan los enormes palacios y sus jardines, los parques y paseos, siendo el más representativo El Espolón, varios conventos e

iglesias y antiguos conventos reconvertidos en cuarteles o vacíos, reflejo del proceso de desamortización llevado a cabo durante el reinado de Isabel II. Al situarse cronológicamente en un momento de desarrollo y expansión urbana, la ciudad aún no ha diseminado a la población según su posición social, por lo que el centro urbano ha de ser compartido por los aristócratas y las clases bajas. Así, la Encimada alberga no solo a la aristocracia y al clero, sino también un grupo de casas en las que se hacían las familias más pobres. Su morfología difiere de la Colonia, en cuanto a sus calles, más estrechas y tortuosas:

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 (Alas, 1981: 110).

Como se puede observar en el fragmento citado, parte de la población pobre ya ha sido trasladada fuera del núcleo urbano y comienzan a configurarse las periferias. Sin embargo, el narrador no vuelve a incidir sobre este aspecto, a pesar de que tradicionalmente la totalidad de la trama se desarrolla en este espacio, sino que focaliza su atención sobre las clases altas. Por su parte, la Colonia, el nuevo ensanche, refleja el crecimiento y la necesidad de albergar nuevas familias ricas pertenecientes a la burguesía. En el caso asturiano, se trata de los indianos, emigrantes procedentes de las familias más humildes de las aldeas que

regresan de América tras ganar una inmensa fortuna. Su diferencia con los habitantes de la Encimada se centra en el linaje, aunque en muchos casos posean una fortuna mayor que los aristócratas. Recuérdese que uno de los pretendientes de Anita Ozores fue don Frutos, habitante de la Colonia, que ofreció a las tías de la joven una gran dote económica 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, como se observa en el siguiente fragmento:

[...] 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 huelga a plebeyo, ni siquiera recordar los orígenes humildes de la stirpe; [...] (Alas, 1981: 114-115).

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, la institución eclesiástica reconstruye conventos y templos desamortizados y destruidos durante la Revolución de la Gloriosa (1868) y que comienzan a reedificarse tras la Restauración. Otro segmento, el

más cercano al campo, es ocupado por las familias más pudientes de Vetusta y los terrenos son destinados a jardines, huertos o incluso parques como los de los Ozores y Vegallana,¹¹ mientras que la población más pobre construye sus viviendas hacinadas en el terreno sobrante:

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 (Alas, 1981: 113).

El Campo del Sol destaca por la presencia de las chimeneas de las fábricas y la mención a la lucha obrera, una caracterización que refleja la naciente industrialización asturiana y el asentamiento del movimiento obrero en el que se pone de relieve su fuerte enemistad con el clero. Tanto la Encimada como el Campo del Sol destacan por dos enormes construcciones: la catedral y la fábrica, un 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

11 Esta cuestión plantea la planificación de lo que aparentemente constituye el suburbio de Vetusta. Originariamente, los suburbios eran las zonas urbanas situadas a las afueras y reservadas para las clases sociales acomodadas. Destaca su situación cercana al campo para, de esta forma, alejarse del ruido y de la contaminación del centro y, sobre todo, separarse de las clases trabajadoras (Mumford, 2012: 803-875).

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 (Alas, 1981: 113-114).

El narrador prácticamente no se centra en la parte proletaria de la ciudad y, además, muestra cierto desapego por la clase obrera, como se explicita en la escena del Boulevard durante el regreso de Ana Ozores a casa, acompañada por la criada Petra, en la que 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, 1981: 351). Muestra una actitud irónica y grotesca, rozando en el patetismo al pretender reflejar mediante el nombre, el Boulevard, una realidad inexistente, en una ciudad provinciana atrasada y arcaica, como deja ver ya en la primera oración de la novela el narrador. A continuación, explica que la calle recibe este nombre por poseer 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 alegría, el bullicio, los olores, los trajes y la atmósfera son totalmente opuestos, como también lo son los viandantes de ambos espacios:

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, otras 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 (Alas, 1981: 351).

Esta imagen resulta interesante desde las perspectivas tanto de Ana Ozores 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 para descubrir 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 almazara de aquellas turbas una forma de placer del amor; [...]. Ana participó un momento de aquella voluptuosidad andrajosa (Alas, 1981: 352).

Fuera de los muros vetustenses, se encuentra el campo, descrito como un *locus amoenus*, siendo muy 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 este espacio e impulsan sus recuerdos, una escena que se interrumpe cuando siente frío y regresa a la realidad vetustense, lo que significa que debe volver a entrar dentro de los muros de la ciudad. En este sentido, se puede aplicar la concepción guevariana del campo frente a la ciudad a través del clásico tópico del menosprecio de corte, alabanza de aldea. Del espacio urbano se ofrece, como se ha observado a través de los fragmentos citados, una

visión degradada: calles estrechas, tortuosas, zonas oscuras, el clima, la monotonía, la sensación de pesadez..., mientras que, por el contrario, 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 nerviosas es durante su estancia en El Vivero, la segunda residencia de los marqueses de Vegallana, un claro ejemplo del suburbio descrito por Lewis Mumford (2012: 803-875).

A través de la focalización externa realizada fundamentalmente mediante la descripción de la visión del Magistral desde las alturas de la catedral, el narrador presenta descripciones pormenorizadas de la sociedad de la Restauración desde las perspectivas histórica, urbanística y antropológica. Las zonas, diferenciadas socialmente, son concebidas como un todo unitario para don Fermín, como así se refleja. Esta concepción del espacio urbano refuerza la unidad que presentará la ciudad a través de la configuración del personaje colectivo pudiendo incluso afirmar que se ha presentado «físicamente» a la protagonista de la trama.

1.5. LA LUCHA DE VETUSTA CONTRA ANA OZORES Y DON FERMÍN DE PAS A TRAVÉS DE LA FOCALIZACIÓN INTERNA

La vida provinciana se refleja a través de los ciudadanos vetustenses mostrando todas sus facetas: la consagración al hogar mediante las carencias en la relación Quintanar-Ana; la religión, con la relación Magistral-Ana, la cual representa el fanatismo, el misticismo y la devoción llevada al extremo; y el amor pasional, a través del adulterio protagonizado por Ana y Álvaro Mesía, un amante presentado bajo un disfraz romántico que invita a la idealización de

la relación amorosa. Aparentemente, la trama de la novela es sencilla, puesto que se resume en un triángulo amoroso entre Álvaro Mesía, Ana Ozores y el Magistral, constituyendo el ambiente provinciano burgués el telón de fondo en el que se desarrolla. Sin embargo, la ciudad de Vetusta actúa en bloque, es decir, como un personaje colectivo que se contrapone a las conductas de Ana y don Fermín. Los protagonistas luchan constantemente con el espacio urbano, pero ninguno de ellos sustenta o posee una ideología, un vicio moral o una tesis, como se observa en *Doña Perfecta*, ya que únicamente buscan huir de un espacio opresor y coercitivo. De ahí que el narrador se detenga y reproduzca los diálogos, a la vez que fija 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 el Magistral, se mueven bajo las coordenadas dictadas por Vetusta. Por este motivo, Clarín decide que el primer tomo de la novela funcione a modo de introducción, analizando pormenorizadamente los tres agentes que impulsan el desarrollo de la trama: Vetusta, Ana Ozores y el Magistral, a la vez que dedica cinco capítulos a cada uno de ellos. Esta circunstancia produce un desequilibrio en el ritmo de la novela, siendo desigual y excesivamente lento en el primer tomo, al querer describir con una gran minuciosidad el planteamiento, mientras que se acelera durante el desarrollo y el desenlace en el segundo tomo. Pese a todo, el desenlace se narra de una forma excesivamente 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 la Regenta, únicamente sabe que se ha materializado y que don Fermín, ayudado por Petra, está ideando un plan para que Quintanar descubra a los amantes. Esta desigualdad tan

marcada invita a pensar que el elemento verdaderamente importante de la novela no es el adulterio, sino la actuación de Vetusta como verdadera protagonista ante un personaje socialmente inadaptable como la Regenta.

Tanto Ana Ozores como Fermín de Pas aparecen desgajados del resto de personajes, pero no así don Álvaro Mesía, que aparece insertado dentro de la masa vetustense para convertirse en su representante y en el instrumento para atraer e imbuir a Anita con la finalidad de borrar su identidad, es decir, para adaptarla a la vida de Vetusta y convertirla en una ciudadana más. Gana la batalla por el amor de la Regenta al Magistral, pero no lo hace individualmente, sino en nombre de la ciudad, a la vez que introduce a doña Ana en su esfera al principio del cortejo y la castiga y aísla en el caserón de los Ozores tras hacerse pública la materialización del adulterio. En este sentido, cabe destacar la narración de la biografía de Mesía, es decir, la enumeración de sus amantes, que constituye la historia de la propia Vetusta. El lector conoce a los vetustenses por su comportamiento y, prácticamente, todas las mujeres han tenido una aventura amorosa con Mesía, desde Visitación hasta Obdulia. Ninguna de estas relaciones se ha hecho pública, salvo el rumor de que en una ocasión Visitación saltó por el balcón de Mesía. Por ello, la ciudad castiga a Ana, porque la verdadera cara de Vetusta debe esconderse bajo un disfraz de pureza y falsa moral, es decir, el adulterio se permite y es admitido por el otro cónyuge siempre y cuando no sea público y notorio.

Gonzalo Sobejano, en el estudio preliminar a la edición de *La Regenta*, habla de Ana Ozores y del Magistral como «espíritus supravetustenses» (1981: 33), una denominación procedente del capítulo xvi del segundo tomo: «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, 1981: 36). A través de ellos, se accede a la otra cara de Vetusta, es decir, a la «psicología» de la protagonista. Ana es incapaz de adaptarse al espacio, a pesar de sus constantes intentos para ser como el resto de mujeres, pero a la vez tampoco desea 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, 1981: 141). Por su parte, el narrador, en el capítulo V, describe la situación de Ana con respecto a Vetusta, su cárcel, y explicita el espíritu supravetustense al que alude Sobejano a la hora de caracterizar a ambos personajes:

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 de 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 (Alas, 1981: 238).

Por otro lado, el único deseo del Magistral es dominar la ciudad para cambiar la moralidad de sus feligreses a los que considera basura, inmundicia y podredumbre moral. El retrato que 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, como manifiesta a través de los capítulos X y XIX, producen en el lector la sensación de encontrarse ante una ciudad que, lejos de poseer la

nobleza y heroicidad que se plantea al comienzo, es percibida como un antro lleno de suciedad, fealdad, vejez, desgaste —calles gastadas, el barrio obrero, los caserones viejos y abandonados de la Encimada...— y donde llueve prácticamente todo el tiempo. Incluso la lluvia tiene un poder corrosivo que va consumiendo poco a poco la ciudad, como se observa en los capítulos XVIII, XXII y XXV.

Del capítulo II al V, se perfila la relación de Ana con Vetusta, calificada por la Regenta como una «vida tan estúpida» (Alas, 1981: 173). Es precisamente en este momento cuando entran en juego los dos representantes de la ciudad en la vida de Ana: Quintanar y Mesía. El narrador prelude el quiebro del aparente equilibrio y de la monotonía de la ciudad con el anuncio del deseo de Ana de ser madre, un deseo que su esposo, representante de la Vetusta pasiva, no puede o no quiere complacer, ya que su relación marital se basa en un cariño paterno-filial descargado de sexualidad. De hecho, durante el capítulo IV, el narrador presenta el enfrentamiento Vetusta-Ana, con su llegada a la ciudad y su aceptación en la clase noble durante la búsqueda de un marido acorde con el linaje de los Ozores. Ana sufre el primer enfrentamiento con el espacio urbano debido a su gusto por la literatura, siendo apodada «la Jorge Sandio» (Alas, 1981: 233). De este primer combate sale victoriosa Vetusta, pues Ana abandona la literatura y contrae matrimonio con Quintanar.

Sin embargo, Vetusta sigue presentándose ante ella como un enemigo a batir, constituyendo un espacio opresor e impasible. A partir de este momento, mostrará numerosos intentos por librarse del tedio que le produce la ciudad y comenzará a comportarse como una persona desequilibrada, no solo por las crisis nerviosas que sufre, sino por sus propios actos cuando ya se supone curada. En realidad, es la ciudad quien controla su temperamento y 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 constantemente intenta huir, pero no puede. A lo largo de la trama se observan dos luchas entre Ana Ozores y Vetusta: una lucha «cuerpo a cuerpo» mediante su fervor religioso y una 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, 1981: 36). Pese a todo, nunca logrará alcanzar el fervor del Gran Constantino; prueba de ello es la procesión del Viernes Santo, uno de los episodios fundamentales para entender la lucha entre Vetusta, Ana y el Magistral. Parece que los hermanos del alma han ganado la batalla a la ciudad y son libres, como se observa en el hecho de que por primera vez en la historia de la ciudad una mujer salga en la procesión vestida de nazareno. Sin embargo, Ana se avergüenza y comienzan a flaquear las enseñanzas religiosas que don Fermín le ha ido inculcando progresivamente. Tanto en el plano narrativo como en el del propio personaje se observa una caricatura en la que destacan, por un lado, los sentimientos que se producen en Ana durante su exposición ante Vetusta, y, por otro, el fervor religioso de la atrasada sociedad española. Ana sufre ahora la primera derrota trascendental al sentirse ultrajada e incluso prostituida por de Pas, ya que la ciudad entera ha podido ver sus pies.

La segunda fase o lucha se produce cuando Ana comienza a sentir cierta inclinación hacia Mesía y empieza a imitar a sus convecinas al salir de su encierro en el caserón y frecuentar los mismos círculos: El Vivero, la fiesta de Carnaval en el casino, el teatro... En este momento, reconoce que debe ser como las demás, pero sin sobrepasar los límites morales, y enfoca su vida a cuidar de su marido. A pesar de que Quintanar aprecia este cambio y se entusiasma al ver a su mujer

haciendo vida social con el resto, el interior de Ana sigue insatisfecho, pues no consigue adaptarse a esa vida. Vetusta, entonces, le envía la prueba más dura mediante los cortejos constantes de don Álvaro. Ana no consigue vencer la atracción sexual que siente por Mesía y cae en su trampa, y, por consiguiente, se hace público el adulterio. En este momento, sufre la segunda caída y la derrota definitiva ante la impasible Vetusta, cuyo desenlace será su definitivo confinamiento en el palacio de los Ozores, quedando aislada, recluida y alejada para siempre de la heroica ciudad. Con su derrota se explicita la identidad diferente del personaje y muestra que, a pesar de sus constantes intentos, nunca va a adaptarse al medio, constituyendo el «espíritu supravetustense» (Sobejano, 1981: 33) mencionado anteriormente.

Desde la perspectiva del Magistral, La Regenta representa la satisfacción y el éxito de sus metas, es decir, la conquista de Vetusta, mientras que, para ella, don Fermín es la única forma de huir de una ciudad opresora. De Pas aparece representado 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 opresor. Si Mesía es el representante de Vetusta en cuanto a Ana se refiere, Santos Barinaga 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 don Fermín, odio alentado por Mesía; esto hace que comience a perder poder. Sin embargo, es necesario destacar el hecho de que, a pesar de ser 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. De hecho, es destacable su muerte sin haberse confesado ni haber recibido la extremaunción, circunstancias que obligan a que sea enterrado fuera

del cementerio vetustense, es decir, Vetusta, al igual que hará con Ana Ozores, aísla a Barinaga tras su muerte.

A partir del capítulo XVI, arranca el desarrollo de la trama: la lucha de Vetusta contra doña Ana y Fermín de Pas y la caída progresiva de ambos personajes. La del Magistral se percibe antes que la de la protagonista femenina, pues esta se muestra indecisa y oscila entre los dos polos que veíamos anteriormente. La figura del Magistral comienza a desvanecerse cuando Ana, a petición de Mesía, acude al teatro el día de los Difuntos, circunstancia aprovechada por la ciudad para sacudir el poder del sacerdote. Fermín se revuelve e intenta reconducir la situación, que desemboca en el episodio de la procesión de Semana Santa, pero la muerte de Santos Barinaga en las circunstancias explicadas anteriormente volverá a derrotarlo. De Pas, con la conversión del ateo Pompeyo Guimarán,¹² triunfa sobre Vetusta, una victoria que se verá nuevamente sacudida tras la fiesta de Carnaval en el casino, ya que Ana descubre que la ciudad entera está pendiente de su oscilación: ¿quién será su amante, Álvaro Mesía o el Magistral? Nuevamente, la balanza se inclina del lado del Magistral y Ana decide llevar una vida de pureza junto a su esposo y ser la protegida de don Fermín, por lo que, en este momento de la narración, Vetusta y la Regenta están bajo el yugo del Magistral. Sin embargo, Ana reacciona al conocer los verdaderos sentimientos de don Fermín y abandona su ensimismamiento religioso, con lo que queda desprotegida ante la ciudad.

A partir de entonces, el influjo de Vetusta sobre la Regenta se acrecienta y termina convirtiéndola en una más, lo que supone un

12 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.

nuevo fracaso para el Magistral, que se rebela y utiliza a Quintanar como herramienta para luchar contra la ciudad, es decir, utiliza a la Vetusta pasiva para luchar contra la Vetusta activa. La finalidad 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 celebrado entre Quintanar y Mesía fallece Quintanar, ya que Vetusta se revuelve y castiga a quienes la han ofendido y han actuado al margen de las pautas impuestas; por tanto, Ana Ozores y Fermín de Pas reciben su castigo. El castigo del Magistral es mucho más fuerte que el de Ana, debido a que tras el escándalo ha perdido casi todo su poder y sus ilusiones se ven destruidas al regresar al confesionario. Cuando Ana acude a la catedral a recuperar a su «hermano del alma», el lector observa que mientras sale, don Fermín se tambalea y está a punto de caer, lo que significa que Vetusta prácticamente ha aniquilado su figura, su fuerza física y su enorme poder, rasgos hiperbolizados durante su presentación y que refuerzan ahora el poder del espacio sobre sus habitantes.

De los personajes del Magistral y de la Regenta, se deduce que tal es la fuerza que ejerce la ciudad que nada ni nadie puede salir de sus muros. Sus habitantes viven supeditados a este espacio. Asimismo, cada uno de ellos tiene un lugar particular sobre el resto de la urbe: el palacio de los Ozores y la casa del Magistral, que constituyen el lugar 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, a la vez que aniquila su carácter y sus ansias de libertad. Prueba de ello es el capítulo xxx, diferenciado por Emilio Alarcos (1952) del resto de la novela como un epílogo. Tras la muerte de Quintanar y aniquilados los enemigos de Vetusta, la ciudad 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 lugar, hay un exceso de lluvias y de tormentas, y una vez que el castigo se efectúa regresa un tiempo tranquilo y apacible, síntoma de que todo continúa igual, tal y como el narrador lo presentaba en los capítulos iniciales. Si se tienen en cuenta estos factores, se observa una clara estructura circular en la novela: 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 extraída tras el desenlace es que quien desafía a Vetusta recibe su castigo y una vez es llevado a cabo, la vida continúa como si no hubiese sucedido nada.

1.6. 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, pues representa una sátira de la vida provinciana, sino que es la acción misma, ya que el odio común de ella hacia doña Ana Ozores y don Fermín de Pas es la causa del adulterio. Vetusta, además, condiciona la moral de los protagonistas desde un punto de vista social, un hecho que diferencia a *La Regenta* de otras novelas coetáneas que forman parte del movimiento naturalista, como es el caso de *La madre Naturaleza*, de Emilia Pardo Bazán (Baquero, 1952). En la novela de Pardo Bazán, el clima y el barbarismo del campo gallego impulsan a los jóvenes a

mantener relaciones sexuales. Este peso del ambiente no se refleja en *Vetusta*, porque se trata de un espacio urbano y, por tanto, civilizado, por lo que la presión que este ejerce debe entenderse desde la perspectiva de la ciudad levítica, es decir, desde un punto de vista religioso o moral. La importancia que adquiere la ciudad en la trama la convierte en protagonista o en antagonista, dependiendo de la perspectiva que adquiera el lector. Si considera que *Vetusta* es el personaje que desarrolla la trama, quien moldea los personajes y quien actúa sobre quienes intentan desafiarla, entonces la ciudad se convierte en 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, ya que rompen su armonía inicial y *Vetusta* se defiende. Brent (1951) 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, el verdadero y único protagonista.

Sin embargo, el personaje de la Regenta sobresale por encima del resto e incluso de la propia ciudad –recordemos que se trata de un «espíritu supravetustense» (Sobejano, 1981: 33)– al convertirla en la protagonista y enfrentarla 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 el espacio urbano con Ana como se percibe durante el paseo por el Boulevard o el día de los difuntos, creando una clara oposición *Vetusta* / Ana Ozores, tal y como se puede observar en el siguiente fragmento perteneciente al pasaje del día de los difuntos:

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 [...] (Alas, 1981: 14).

Gemma Roberts sostiene, siguiendo la terminología de Lukács, que *La Regenta* es una «novela de la desilusión romántica» (1968: 191), siendo Anita Ozores el único elemento romántico de la narración y, por tanto, 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 Ozores (espíritu), por lo que se trata de un conflicto psicológico en relación con un espacio físico y social que condiciona la existencia personal y su desarrollo novelesco. Tal y como afirma Emilio Alarcos, «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» (1952: 148).

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 ciudad. Con ello, el autor pretende retratar la sociedad urbana materialista, concretándola en una ciudad provinciana con la finalidad de presentar la mediocridad humana.¹³ El peso y la acción de Vetusta como antagonista de la trama es tal que debe ser equiparada a la propia Regenta. Por eso, el autor decide dedicarle el mismo número de capítulos y la misma minuciosidad que a su protagonista, porque el lector debe conocerla en todas sus facetas: física, mediante la focalización externa, y psicológica, a través de la focalización interna. Por tanto, la ciudad tiene su propia personalidad y adquiere el rango de personaje principal desempeñando el papel de antagonista.

1.7. LA DICOTOMÍA CAMPO / CIUDAD A TRAVÉS DE LA RELACIÓN DE FRÍGILIS Y VETUSTA

Frígilis es uno de los personajes más destacados, a pesar de ocupar un lugar secundario en la trama. De hecho, junto al 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 la ciudad, personificando la voz de la naturaleza pura y sencilla que debe vivir en un mundo turbio, ambicioso, lascivo y resentido. Dentro del espacio urbano es visto como un desequilibrado mental, un tonto y una persona incomprensible para el resto de ciudadanos, incluso su amigo Quintanar confiesa en varias ocasiones que no es capaz de

13 El ambiente provinciano que aprisiona a Ana es similar al que presenta Flaubert en *Madame Bovary*, donde Emma se ve precipitada al adulterio por la presión materialista de la ciudad en la que vive.

comprenderlo –cabe recordar que el Regente representa la Vetusta pasiva–.

Frígilis busca en la espléndida naturaleza que rodea Vetusta libertad y una vía de escape 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 al identificarla con un carácter negativo, pues Vetusta los asfixia y, por ello, necesita tener contacto con la naturaleza. Cuando está en la ciudad su presencia pasa inadvertida al aislarse en los huertos y jardines, puesto que estos espacios representan un trozo de la naturaleza insertado en la ciudad. El único personaje que encuentra armonía y estabilidad junto a él es, precisamente, la Regenta. Frígilis le proporciona sinceridad, alegría, tolerancia y comprensión frente a la hostilidad e hipocresía vetustenses.

La caracterización de Frígilis potencia aún más la imagen de la ciudad observada 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.¹⁴ Así se le presenta la ciudad a Quintanar tras descubrir el adulterio de su esposa una vez que abandona el espacio vetustense para ir de cacería con su amigo Frígilis:

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

¹⁴ Desde un punto de vista religioso, la fundación de las ciudades viene determinada por la traición, el asesinato, la mentira y la envidia. Su fundador es Caín, expulsado del Paraíso (la Naturaleza) por Dios tras conocer que fue él quien asesinó a su hermano Abel por envidia. Caín es condenado a errar y a fundar una ciudad, entendida desde este momento como un espacio de perversión y de pecado.

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? (Alas, 1981: 483).

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; de hecho, Alarcos llega a compararlo con la figura del propio autor. Lo cierto es que si se observa el personaje desde esta perspectiva, efectivamente, Frígilis fue quien presentó a Anita y a Quintanar, quien actuó como intermediario facilitando el matrimonio, quien advirtió en numerosas ocasiones 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 al doblegar a Mesía impidiendo que se celebre el duelo en un primer momento, a la vez que convence a Quintanar, aunque finalmente el esposo, inducido por el Magistral, termina batiéndose en duelo con el amante. En el desenlace, es él quien se ocupa del bienestar de La Regenta para evitar que quede sumida en la más profunda pobreza económica. De esta relación, Alarcos extrae la moraleja de la novela,

del juego de Frígilis con las fuerzas de la novela, resulta una enseñanza clara, fuera o no consciente «Clarín»: solo en la alegría, la bondad y la sencillez de la Naturaleza puede encontrarse el sosiego. Mientras en Vetusta todos quedan con su odio o con su pena, solo Frígilis permanece en su inalterable serenidad (Alarcos, 1952: 160).

Frígilis, por tanto, representa la tradicional relación campo / ciudad, donde 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.

2.

La ciudad provinciana y la narrativa española finisecular: la ciudad muerta

2.1. SOBRE LA CIUDAD MUERTA. CONCEPTUALIZACIÓN TEÓRICA

Cronológicamente se habla de *ciudad muerta* a partir de la publicación, en 1892, de la obra de Georges Rodenbach *Brujas, la muerta*. Teniendo en cuenta el estudio de Rafael García Pérez, 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 se puede trazar un recorrido histórico por toda su civilización. Se encuentran en Francia a principios del siglo XIX las primeras utilizaciones del sintagma «ciudad muerta» en el campo de estudio de la arqueología; sin embargo, tal y como apunta García Pérez, Hinterhäuser (1980) señala que las primeras manifestaciones puramente literarias del término tuvieron lugar tras la cesión de Napoleón de la República de Venecia a Austria y hacían referencia a la ciudad de Venecia. A partir de este momento, se comienza a formar el arquetipo literario, de ahí que ya en 1861, Pedro Antonio de Alarcón se refiriese a Pompeya y Herculano con dicha denominación (García Pérez, 2008: 121). La imagen que los

arqueólogos transmitían de sus hallazgos llamó poderosamente la atención de los poetas y novelistas al tratarse de ciudades que tuvieron un pasado glorioso y en las que vivieron héroes de la tradición. Son ciudades muertas porque no existe vida en ellas, pero sí restos de una vida pasada que permite reconstruir 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, ya que se mostraban ante los poetas como grandes museos, fundamentalmente 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.

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 percibe 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 desarrollado en este capítulo, me detendré en el primer tipo de ciudad muerta, ya que el segundo es propio de las visiones utópicas, concretamente de las ciudades sumergidas

e ideales, y el tercero se relaciona no solo con las utopías sino también con 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*, donde se evocan el ambiente y la melancolía de Roma. Durante el siglo XVIII, se realizan meditaciones histórico-filosóficas sobre las ruinas de Palmira que se transmiten al movimiento romántico. Tales meditaciones, mezcladas con la crítica nacional e ilustrada, se concretan en el artículo de Mariano José de Larra «Las antigüedades de Mérida» (1981: 413-416). Estas, junto con el estímulo de las excavaciones arqueológicas desarrolladas durante el siglo XIX y el ingente crecimiento de las metrópolis, impulsaron la visión de la ciudad muerta como tema literario, tal y como refleja 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 siglo 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, como así deja constancia de ello Paul Bourget en su obra *Mesonges* (1887), y consolidará esta visión Rodenbach a través de la ya citada *Brujas, la muerta*, donde destaca 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, como se observaba en las novelas objeto de análisis en el capítulo anterior. De ahí que las calles presenten monumentos en ruinas, cargados de melancólicos recuerdos y en cuyas descripciones se matizan el silencio y el vacío existentes. De hecho, los transeúntes aparecen como presencias fantasmagóricas.

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 la nueva 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 (contra)figuraciones en las que se da rienda suelta a sus sentimientos de marginación social. Por ejemplo, Hugues Viane, protagonista de la novela de Rodenbach, 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 ofrecidos por las ruinas arqueológicas al 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 constituye 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... Se configura 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. Los sentimientos que transmite no pretenden ni la búsqueda de mejoras, ni mostrar nostalgia por aquello que la industrialización ha

hecho desaparecer, es decir, 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, a la vez que simboliza la lenta agonía de la sociedad moderna que vive 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... y constituye 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 y la sensibilidad del artista y sus impresiones al entrar en contacto con el espacio urbano.

La ciudad muerta responde, al igual que toda representación espacial, a las características del *cronotopo* analizadas por Bajtín (1986: 269-469), pues se cumple en ella una relación espacio-temporal determinada. La pequeña ciudad burguesa provinciana, junto con su rutina y cotidianidad, es uno de los espacios más utilizados en todas sus variedades. Así, Bajtín únicamente se refiere al *topos* usado por Flaubert en *Madame Bovary*. En este caso, la imagen proyectada por Flaubert muestra grandes similitudes con la ciudad muerta, que se verán reflejadas en el caso de la narrativa española. Presenta un espacio

relativamente pequeño y atemporal, ya que da la sensación de que permanece estancada en el tiempo por la pervivencia de costumbres ancestrales, por ejemplo, Rodenbach describe la procesión de la Santa Sangre en *Brujas, la muerta*. El tiempo aparece solidificado y únicamente se materializa 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 cotidianidad son cíclicos, carecen de «curso histórico» (Bajtín, 1986: 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, 1986: 457). Esta simplicidad y circularidad temporales se ha extendido a las casas, a sus estancias y a las calles que se muestran soñolientas, al igual que el casino, el espacio de sociabilidad, que se repite casi en todas las novelas de ambientación provinciana. Prácticamente no hay sucesos, no pasa nunca nada, a excepción de lo que Bajtín denomina «hechos frecuentes» (Bajtín, 1986: 457) y que se repiten de forma cíclica. Esta circunstancia lleva a que el lector tenga la sensación de que el tiempo de la novela está detenido.

2.2. LA CONSOLIDACIÓN DEL ARQUETIPO. *BRUJAS, LA MUERTA*, DE GEORGES RODENBACH

La formación del tópico tiene lugar en los Países Bajos y se traslada al resto de Europa durante las primeras décadas del siglo xx. Las obras que pueden ser consideradas como fundacionales, aparte de la ya mencionada *Brujas, la muerta*, son *En ville morte*, de Franz Hellens

(1906) y *La chanson du carillon*, de Camille Lemonnier (1911). Las características que presenta el espacio urbano y sobre las que se va a construir el tópico son idénticas en las tres novelas citadas y se resumen en el preámbulo que añadió Rodenbach a la novela, citado a continuación:

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 (Rodenbach, 2011: 7).

Como se puede observar, explica la perspectiva desde la que el lector debe aproximarse al espacio urbano. 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. Asimismo,

adelanta la fisonomía¹⁵ que presenta Brujas: calles casi desiertas, casas antiguas, canales, muelles, iglesias cuyas torres ensombrecen la ciudad y el sonido de las campanas que provoca melancolía, pesadumbre y monotonía no solo en su protagonista, Hugues Viane, 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 complejas. En este momento, resulta innovador y original el hecho de que se introduzca la imagen de la ciudad en composiciones líricas y, además, evoque emociones y sentimientos. Con estos ejercicios líricos, el autor comienza a prefigurar el tópico al que dará forma en 1892 en *Brujas, la muerta*, donde 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 observado en la obra de Gautier. La ciudad se considera muerta desde un punto de vista connotativo, ya que no está ni enterrada ni deshabitada, aunque sus personajes sí 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 hace que la ciudad provinciana quede constituida como un *topos* simbolista que responde a la idea expresada por Rodenbach en el preámbulo citado. La ciudad no es un mero decorado, sino que se erige como la protagonista de la novela al influir directamente sobre el carácter del protagonista de una forma similar a *Vetusta*, tal y como se observaba en el capítulo anterior. La diferencia entre ambas radica no solo en la forma en la que se refleja la religión, sino también en

15 A pesar de que *Vetusta* corresponde con el prototipo de ciudad levítica, se observa una semejanza en la fisonomía de ambos espacios.

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, interpretado como la voz de la ciudad.

Las imágenes que se ofrecen de ella suelen ser, casi siempre, 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, pero no desaparecida, como así lo refleja la abulia de sus habitantes, casi fantasmas. Se trata de una ciudad envuelta en 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 caleñas, 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 (Rodenbach, 2011: 37).

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, cuyo 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 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, lo que lleva a la creación de un complejo constructo en el que se funden estética y geografía con el predominio de la función poética. Sirva el siguiente fragmento a modo de ejemplo:

En la atmósfera muda de las aguas y de las calles inanimadas, Hugues había sentido menos el sufrimiento de su corazón, había pensando en la muerta 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 melancolía 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 (Rodenbach, 2011: 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, donde descubrirá el teatro y el bullicio de la ciudad. Apenas se incide sobre ella, ya que lo que el protagonista pretende es alejarse todo lo posible de la metrópolis y esta zona es la que más se asemeja a ella. Sobre la zona comercial, Lozano Marco (2000) afirma que no constituye un elemento decisivo para el desarrollo de la novela, sino que funciona como el escenario en el que Hugues corre detrás de Jane.¹⁶ El aspecto narrado de Brujas se corresponde con las afueras y destaca por su tranquilidad, por la escasez de transeúntes y por su aspecto grisáceo, sin la luminosidad y el colorido del centro.

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 conexión Hugues-Brujas. A medida que se afianza 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. Los vecinos no están acostumbrados al concubinato, lo que impulsa la descripción del carácter de las gentes, muy semejante al de los vetustenses, caracterizado por la religiosidad y las murmuraciones. A partir de este momento, Brujas va a mostrar su faceta católica, pero sin llegar al fanatismo exacerbado que se observa 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

¹⁶ Lozano Marco apunta como posible antecedente a la relación de Hugues con Jane el relato *Ligeia*, de Edgar Allan Poe.

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 (Rodenbach, 2011: 44-45).

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. 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 (Rodenbach, 2011: 88).

A través de Barbe, el ama de llaves de la casa de Hugues, el lector se adentra en la Brujas más conservadora y católica del relato. Junto a ella, transita por las afueras de la ciudad, el espacio denominado

por Mumford (2012) *suburbio urbano* y que comienza a adquirir relevancia para las altas clases 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 por sus semejanzas con el espacio rural, cuya finalidad es recobrar la paz, la armonía y alejarse del pecado que reina en las ciudades. Así, este episodio recupera el tópico del menosprecio de corte, alabanza de aldea al presentar el suburbio como un espacio vivo y silencioso. Cuando Barbe regresa a casa, Brujas se le presenta como un auténtico espacio muerto, pero, sobre todo, como un lugar que alberga una vida sustentada sobre el pecado, concretamente, sobre la lujuria. De esta forma, se 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 sin la esperanza de acabar sus días en el Beguinaje, muriendo una noche como aquella, completamente sola, en el hospicio cuyas ventanas daban al canal... (Rodenbach, 2011: 70).

Por otro lado, a través de la religión, también se conoce 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. Esta

circunstancia lleva a concebir un espacio urbano arcaico, anclado en el pasado y apegado a costumbres medievales, como así se explicita durante la procesión de la Santa Sangre. Los habitantes se esconden tras los visillos de las ventanas para observar la relación de Hugues y Jane, para, posteriormente, comentar y criticar 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 al que se puede aplicar el concepto de la *desaparición del exterior*, estudiado por Méndez Rubio (2012), un fenómeno que comienza a gestarse en torno a la publicación de esta novela. Las burguesas se distraen observando lo que sucede en la calle para criticarlo 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 entre sus muros y apenas frecuentan la calle:

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 (Rodenbach, 2011: 44).

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, 2011: 42). Esto hace que poco a poco Hugues intente recuperar su conexión con la ciudad a través de la religión y que vaya descubriendo el lado materialista y vulgar de Jane mediante las compras, los lujos, los trajes, las fiestas... Horrorizado con esta circunstancia, vuelve a volcar su vida en la ciudad, en su propia visión de Brujas, a la vez que pretende huir del materialismo y de las sensaciones que le produce tras la muerte de su esposa. Jane pasa entonces a convertirse en un símbolo, precisamente, de todo lo que el protagonista 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 (Rodenbach, 2011: 79).

La procesión culmina con la destrucción del personaje de Jane y con la unión definitiva de Brujas con Hugues. A medida que el protagonista empieza 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. El protagonista enloquece por la necesidad de recuperar su calma, su estado de eterna melancolía y pesadumbre a la espera de la llegada de la muerte a través de la ciudad.

A este respecto, destaca 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, se percibe a una mujer indefensa y prostituida ante toda una ciudad durante la procesión del Viernes Santo. 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 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 lo alejan de las preocupaciones que manifestaba por la actitud de Brujas ante su concubinato, lo que produce la drástica ruptura con su situación. La ciudad ahora no influye en el carácter del protagonista, sino que se concibe como una extensión de él y se corresponde con su estado de melancolía. En palabras de Rodenbach,

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 inculca 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 (Rodenbach, 2011: 81).

La ciudad representa un estado anímico, es decir, la correspondencia entre la sugestión del ambiente y la sensibilidad del protagonista, concretamente, sus impresiones al entrar en contacto con ella. Lo que pretendía Rodenbach no solo consistía en dotar de importancia en la trama al espacio urbano, sino en darle alma, carácter y estado de ánimo, en otras palabras, en convertirlo en un personaje más a la vez que fusiona el carácter del protagonista y del espacio a través de uno de los sentimientos finiseculares por excelencia: la melancolía.

2.3. GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER Y LA VISIÓN INTIMISTA DEL ESPACIO URBANO COMO PRECURSORA DE LA CIUDAD MUERTA EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA

Gustavo Adolfo Bécquer fue uno de los primeros poetas españoles en prestar atención al valor simbólico de la ciudad al establecer vínculos con el pasado mediante su obra en prosa, más concretamente a través de las *Leyendas*, ambientadas en Castilla, y el Prólogo a *La Soledad* de Augusto Ferrán y Forniés, en el que compara Madrid y Sevilla. Lozano Marco (2000) y García Pérez (2008) aluden en sus trabajos a la influencia del poeta sobre los narradores finiseculares a través de la evocación de las emociones que le suscita la ciudad. Partiendo de esta idea, se analizarán a continuación una serie de leyendas que guardan una estrecha relación con la ciudad muerta tanto desde el punto de

vista descriptivo como crítico o evocativo.¹⁷ Una de sus características más destacadas es la evocación de emociones y sentimientos o estados de ánimo mediante la adjetivación, tal y como se aprecia en *Maese Pérez, el organista* o *El rayo de luna*, un rasgo que puede ser interpretado 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, por lo que fue conocedor de sus costumbres y su arquitectura.¹⁸ 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 funcionará, por tanto, de distintas formas, ya sea como suministradora de material artístico, como incitadora a reflexiones y, la más importante para el tema tratado, como productora de estados anímicos.

2.3.1. *El 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,

17 Además de las leyendas y del prólogo a las *Soledades* de Ferrán y Forniés, cabe mencionar la «Carta III» de *Desde mi celda*, donde, a pesar de que habla muy poco de la ciudad de Sevilla, menciona las periferias y la muerte de los niños pobres, pudiendo considerarse un antecedente de la imagen del cementerio y de la muerte que aparece en *Camino de perfección*, de Pío Baroja, analizada en capítulos posteriores.

18 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 (1987) y Cano Reyes (1980).

el primero de los textos seleccionados en los que la ciudad adquiere protagonismo. Los rasgos que presenta de Sevilla en este texto aparecerán en las sucesivas leyendas en las que profundizará en el tratamiento de la ciudad, por ejemplo, en *Tres fechas*, publicada en 1862, un año después de la reseña. Será en esta leyenda en la que la ciudad adquiere un mayor protagonismo y guarda más similitudes con la ciudad muerta.¹⁹

En el prólogo, Bécquer realiza un estudio crítico sobre las distintas formas poéticas, a la vez que destaca el carácter popular de los poemas recogidos en el libro. De este estudio, resulta de gran interés para el tema tratado destacar el comienzo de la reseña donde describe los sentimientos y las sensaciones que ha experimentado tras la lectura de la obra. A través de las composiciones poéticas ha sido capaz de 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 que lo rodea, Madrid, la metrópolis, 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 can-

19 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 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. La presencia fantasmagórica de la mujer también se produce en *Brujas, la muerta*, donde Hugues Viane 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 ambos y su posterior relación.

celas tras las que se ocultan las muchachas cuya presencia resulta casi fantasmagórica.

Tras la evocación física de 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 su 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 pendencias 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 [...] (Bécquer [a], 1989: 253-254).

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 él difiere de la belleza de la ciudad provinciana en la que se ha recreado. De esta forma percibe Madrid:

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 (Bécquer [a], 1989: 254-255).

Si se comparan ambos fragmentos, 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 en las grandes ciudades, un rasgo que ya comenzaba a apuntarse en las ciudades levíticas en relación con el progreso.

2.3.2. *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 Augusto 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 introspección en el espacio urbano, 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, ya que, en primer lugar, Manrique se mueve por dos espacios: la ciudad provinciana propiamente dicha, y las ruinas de los Templarios, y, además, sus paseos se realizan durante la noche. Manrique acude a las ruinas huyendo de la ciudad, a la que contempla desde la lejanía como «una negra silueta» (Bécquer [b], 1997: 201). Cuando regresa a Soria buscando a la mujer que cree haber visto en el bosque, la ciudad se presenta a través de la descripción de sus 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 (Bécquer [b], 1997: 204).

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 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 a través de la figura de 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 que constituirá el prototipo de ciudad muerta en la narrativa finisecular. *Tres fechas* es la leyenda en la que más profundiza sobre la imagen de la ciudad. Como menciona el narrador, acude a ella en busca de inspiración artística hasta en tres ocasiones. La trama de la mujer misteriosa que finalmente termina entrando en una orden religiosa, a pesar de que *a priori* pueda parecer el eje central de la narración, constituye una trama secundaria. El primer rasgo que resalta de la ciudad es el mestizaje cultural reflejado en la arquitectura, conservada intacta después de varios siglos:

El palacio de un magnate convertido en corral de vecindad; la casa de un alcaquí 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 (Bécquer [c]: 3).

Cuestión que aprovecha el narrador para incluir una pequeña crítica: evitar que la «civilización», entendida como sinónimo de 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 que servirá de influencia para los artistas, tal y como reflejaba Rodenbach 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» (Bécquer [c]: 2).

La descripción 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 casi idénticas, poseen los balcones y las ventanas veladas por celosías y visillos.²⁰ El espacio está dominado

20 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 (*Entre visillos*) como en sus estudios críticos (*Desde la ventana*).

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 existe una conexión, aunque no tan marcada como en la obra de Rodenbach, narrador-ciudad de Toledo.

La ciudad empieza a suscitar emociones en el turista que se adentra en ella durante los largos y solitarios paseos de la misma forma que Hugues Viane. Además, 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. La diferencia entre ambos personajes radica en la profundidad de las emociones que se reflejan en el texto. En el caso de Bécquer se mencionan, pero no hay una profundización estética o simbólica, sino una crítica social más directa hacia la modernización social y urbana:

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 (Bécquer [c]: 10).

Otro de los rasgos urbanos destacados es la presencia del alcázar convertido en convento, no solo por su arquitectura de origen árabe, adaptada a los diversos propietarios del edificio, sino también por las sensaciones que producen los tañidos de las campanas: tristeza y melancolía. Como mencionaba al comienzo del capítulo, 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 impulso de una mano invisible, campanas cuyos sonidos lejanos arrancan a veces lágrimas de involuntaria tristeza» (Bécquer [c]: 10).

En la tercera fecha, o tercer viaje del narrador a Toledo, profundiza en la descripción de la atmósfera y del clima de la ciudad en la que destacan 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 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 soplo glacial (Bécquer [c]: 12).

Unos rasgos similares a la imagen urbana que ofrece en *El beso* (1863) y *La rosa de la pasión* (1871). En la primera, Bécquer ambienta la trama en tiempos de la invasión francesa, y la acción tiene lugar en el Zocodover, en una iglesia y en 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 en la presentación de la ciudad es la velada crítica que realiza afirmando que tanto en el tiempo de los franceses como en la actualidad, para

las personas incultas e ignorantes en materia de 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 destartalado, antiguo, ruinoso e insufrible» (Bécquer [b], 1997: 185).

El narrador también alude constantemente al sonido de las campanas anunciando los toques de queda, un aviso que hace que la ciudad se quede desierta y sus habitantes se refugien en el interior de los 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 los objetos metálicos, rompe el silencio y la quietud de la ciudad ocupada 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 (Bécquer [b], 1997: 191).

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, en este caso al narrador, evocar sentimientos y emociones a través de 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 García-Berdoy, en la edición crítica de las *Rimas y leyendas*, apuntan a que el nombre del protagonista, Daniel Levi, surge de la inspiración en un personaje real, Samuel Levi, víctima de la codicia de Pedro I. Por tanto, la presencia del pasado extendido sobre el tiempo presente, aunque no se da de igual forma que en la obra de Rodenbach, comienza a esbozarse a través de las leyendas.

Los rasgos urbanos característicos de Toledo y Soria que aparecen en sus textos son muy similares a los del periodo finisecular. Este hecho invita a pensar en que los autores españoles continuaron el camino abierto por Bécquer entre 1861 y 1865, profundizando en él a través del simbolismo que llegaba desde Europa, a la vez que lo dotaron de un carácter crítico que ya comenzaba a perfilarse en las leyendas. De esta forma, la ciudad funciona como un constructo simbolista que reviste una connotación política, es decir, el espacio urbano 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 utilitarios que destruyan 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.

3.

El peregrinaje por tierras de castilla. La ciudad muerta
en la narrativa española finisecular.

El caso de *Diario de un enfermo*

El tópico de la ciudad muerta es ampliamente utilizado por los autores a principios del siglo xx, concretamente durante los años anteriores a la I Guerra Mundial, en la misma dirección que apuntaba Rodenbach, es decir, la ciudad muerta constituye una respuesta al modelo de expansionismo urbano acelerado e industrializador. A este respecto, cabe destacar que únicamente responden a este modelo las ciudades de Barcelona y Bilbao, ya que Madrid, Zaragoza o Valladolid comienzan su expansión de otra forma al centrarse en la electrificación y el desarrollo del transporte. De hecho, Pío Baroja y Azorín destacan el tranvía y la iluminación del centro madrileño como rasgos característicos de las grandes ciudades. Estas modificaciones contrastan notablemente con otros espacios inmovilizados a pesar de su cercanía con los centros modernizadores y parece que están condenados al inmovilismo y a vivir en un estado permanente de agonía. Estos pequeños núcleos urbanos se caracterizan por su legado artístico e histórico y destacan entre ellos Córdoba, Granada, Sevilla, Santiago de Compostela y, sobre todas ellas, las ciudades castellanas Toledo, Ávila, Segovia, Salamanca o Soria. En un sentido más amplio,

se considerará Castilla como el ámbito urbano por excelencia de las ciudades muertas.

Por un lado, es necesario tener en cuenta a la hora de analizar la formación del tópico en la narrativa española 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. Esta circunstancia produce que se perciban ciertas similitudes con la ciudad levítica, considerada como un antecedente del tópico, ya que en su estética se aleja de la visión finisecular, pero en su fondo conecta con ella. En este sentido, cabe destacar la visión positiva o negativa que adquiere la crítica a la industrialización y a la reorganización del espacio.

La crítica positiva se centra no tanto en el modelo industrializador, sino en la modernidad que destruye un sistema de vida y unos valores tradicionales que deberían permanecer intactos como sucede en el caso de Madrid. Por ello, los narradores 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 inalterados. Esta percepción espacial será la que entronque directamente con el *topos* europeo. Sin embargo, la economía, la convivencia y el estilo de vida de las provincias indican el declive económico y moral de la nación, 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 focaliza sobre 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 Rafael Cansinos-Assens en 1936, titulado *Toledo en la novela* (en Hinterhäuser, 1980), centrado en la influencia y el desarrollo de la imagen de la ciudad de Toledo en la novela española, incidiendo sobre tres obras –*La catedral*, de Vicente Blasco-Ibáñez, *Doña Martirio*, de Mauricio López-Roberts, y *La gloria de don Ramiro*, de Enrique Larreta– que cataloga como literatura de protesta contra la influencia de la religión. 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, pero, a diferencia de Brujas, este ambiente les produce una conmoción nerviosa que les llevará a la locura y cuya visión romántica del espacio, junto con las alucinaciones que sufren, 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. De todos ellos, ha sido Azorín el autor que más páginas ha dedicado a la ciudad y quien 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 cultural y la fama de ser un ambiente propicio para el misticismo gracias a las obras del Greco, uno de los pintores más admirados por los poetas finiseculares. En ella se encuentran la tumba del cardenal Talavera y el cuadro de *El entierro del conde Orgaz*, además de una

arquitectura que entronca con la de Brujas: calles tortuosas, casi desiertas, y el silencio solo roto por 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 la ciudad provinciana, condenada al olvido por la modernidad. Además de Toledo, destaca el tratamiento de otras ciudades como Ávila y Salamanca en el caso de Gregorio Martínez-Sierra, Santiago de Compostela en contraposición con Toledo en la obra de Valle-Inclán o Soria en las composiciones poéticas de Antonio Machado.

Al igual que en el caso europeo, 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 refleja 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, mientras que los autores finiseculares proyectarán su crisis emocional sobre la ciudad, mostrando su preferencia por el paisaje castellano.

3.1. CASTILLA. EL PROTOTIPO DE CIUDAD PROVINCIANA

Rafael Cansinos-Assens en su estudio *La nueva literatura* (1925) realiza una clasificación temática de la producción literaria del momento. De su clasificación, en relación con el tema analizado,

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, a la vez que concibe esta nómina de autores como una escuela en la que se diferencia una vertiente castellanista de otra provinciana. En realidad, una y otra escuela se solapan, pues presentan los mismos rasgos formales y la ciudad aparece esbozada de una forma similar, ya que 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, en el caso de la ciudad levítica se buscaba la descripción de las 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 y se añaden nuevos matices dentro del ámbito psicológico a las imágenes antiguas que ofrecen los espacios urbanos provincianos. Se focaliza en la búsqueda de su alma, del sentimiento íntimo y eterno que produce el espacio 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» (Cansinos-Assens, 1925: 227).

El tratamiento provinciano presentado por Campoamor y, sobre todo, la irrupción en España de *Madame Bovary*, serán algunos de los modelos, por su concepción de la ciudad provinciana, tenidos en cuenta por los autores castellanos. Se apunta hacia Miguel de Unamuno como el iniciador de esta corriente, ya que buscaba en Castilla la

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, como el Cid, y de santos, como 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 escuela literaria, Castilla se convierte en un tema que ofrece múltiples interpretaciones, pues es una de las regiones españolas²¹ que más se asemejan a los espacios muertos que llegaban desde Europa: las regiones de Flandes (Rodenbach, Lemonnier o Hellens) o Venecia (Mann o D'Annuzio). A este respecto, cabe destacar las dos vertientes que diferencia el autor: la recuperación de la égloga castellana y el ensalzamiento del pasado heroico. En lo que 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 así refleja Antonio Machado a través del poemario *Campos de Castilla*. En la segunda vertiente, se englobaría el tópico de la ciudad, buscando 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 del Greco, uno de sus pintores preferidos, ya que el estilo de sus obras entronca con la estética del movimiento finisecular: grave, serio, con preferencia por un colorido

21 Destaca también la presencia de Andalucía y de las ciudades levantinas en las obras de Ganivet y de Gabriel Miró. Se ha prescindido del análisis de estos espacios tras considerar que el más relevante para la caracterización del tópico es Castilla por ser el lugar más trabajado y reelaborado por los autores finiseculares e interpretado por ellos como el alma del país.

apagado, una estética completamente diferente a la del movimiento modernista. Frente al elemento decorativo, la primavera, el gusto por lo floral... estos autores se apartan de la alegría para recrearse en ciudades muertas, caracterizadas por la presencia de 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, frente a la excitación y el dinamismo de la modernidad. En la búsqueda del origen de la identidad nacional, radica la carga crítica 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, pues 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» (Cansinos-Assens, 1925: 225).

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 pertenece a un estadio intermedio entre la urbe provinciana –estadio real– y una *cosmópolis* soñada, es decir, un lugar utópico alejado 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 como contrapunto a la artificialidad de la iluminación de grandes urbes como Madrid.²² El espacio funciona como un correlato objetivo del alma del personaje. En este sentido, David Ordoñez 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

²² 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, se observará que los autores tratan la periferia como una ciudad muerta que contrasta con el centro, tal y como se refleja en *Diario de un enfermo*.

una actitud o en una acción, sacándolos fuera del reino interior del yo, exteriorizándolos en una imagen perceptible del mundo exterior (Ordoñez García, en prensa). La idea del paisaje o de la naturaleza como correlato del personaje contemplativo se debe, no obstante, a Schopenhauer (1996: 148-149).

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 los caciques, devastada por la emigración y 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, una imagen que se extenderá a la literatura de posguerra, sobre todo durante los años sesenta, como reflejo del éxodo rural junto con el personaje del *depayssé*. Hasta este momento, no se observará un intento de superación de la crisis finisecular, sino que los autores reconocerán su existencia y su vía de superación será aprender a vivir en ella, como así reflejan Azorín en *La voluntad* y Pío Baroja en *El árbol de la ciencia*.

3.2. *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 funciona 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 enfermo y anónimo. Su anonimato simboliza la identidad individual 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, una presión que termina con su 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 tampoco es capaz de vivir al margen de ella, una situación que le impulsa a salir de Madrid y a viajar por las ciudades provincianas del Levante y de Castilla, entre ellas Toledo y la ficticia ciudad de Lantigua.

El *mal du siècle* no solo impregna al sujeto protagonista, sino que tendrá su correlato en la forma que adquiere el texto. 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 en los siglos pasados. Esta fragmentación se presenta en la novela rompiendo con la totalidad de la trama y ofreciéndose el relato como una sucesión de fragmentos con un argumento muy débil, casi imperceptible para el receptor. La ruptura con la forma canónica no es total, como sí lo será a partir de la 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 muestra es la fusión de filosofía y ficción, presentando una hibridación de géneros, a la vez que entremezcla ficción y no-ficción. A través de este entramado narrativo, pretende conectar la vida y la 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 un fuerte rechazo hacia el materialismo, sino también el disfrute de la vida sencilla y tradicional desde la filosofía del epicureísmo 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 [a], 2013: 4), ya que representan la vida y las costumbres de personajes rechazados por las Academias de Bellas Artes, al considerar sus obras estéticamente feas por representar labradores, monjas... Sin embargo, al llevar estas escenas a los textos se les dota de gran relevancia, pues a través de ellos pretende llegar a la «verdadera» tradición y contribuir con su trabajo a perpetuarla; un planteamiento que se encuentra en estrecha relación con la definición de *intrahistoria*, ampliamente estudiada por Miguel de Unamuno.

Este propósito forma parte de su trabajo de preservación de la esencia del «alma» nacional, heredada de la filosofía romántica. Los paseos del protagonista por la ciudad muerta se pueden definir como un deambular que se produce en un estado de ensoñación, donde el personaje se recrea y respira el alma, es decir, el espíritu de la nación. Dorde Cuvardic habla de una «estética de lo nimio» ([a] 2013: 8), entendida como una de las principales características de las ciudades provincianas finiseculares y la define así: «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» ([a] 2013: 9). Para representar el *mal du siècle*, Azorín debe presentar el alma del sujeto narrativo, de ahí que para profundizar en su interior utilice un estilo muy expresivo, nervioso y, a veces, inspirado en el simbolismo, en los términos definidos por Cuvardic. La enfermedad del protagonista no responde a una sintomatología física, sino psicológica, por lo que

muestra diversos estados nerviosos y de ansiedad en relación con un espacio que es incapaz de dominar.

3.3. LOS ESPACIOS URBANOS EN *DIARIO DE UN ENFERMO*: MADRID Y LAS CIUDADES PROVINCIANAS

Diario de un enfermo representa la crisis del nihilismo que se estaba viviendo no solo en España, sino también en el resto de Europa. El nihilismo es el mal que padece el protagonista 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. Se aleja del proceso deshumanizador causado por el progreso y el nihilismo para vivir en un espacio, definido por Francisco J. Martín en el estudio preliminar de la novela, «donde la vida es *menos vida*, pero se la ama más fervorosa y apasionadamente» (Azorín, 2000: 68). La novela se desarrolla en tres ciudades: Madrid, Toledo y Lantigua. Estos espacios representan la concepción de los tres tipos de ciudades analizados en el capítulo precedente: Madrid, la metrópolis en crisis, Toledo, el espacio urbano que encarna el tópico de la ciudad muerta castellana, y Lantigua,²³ la ciudad muerta levantina.

3.3.1. *Madrid, c'est la ville tentaculaire*

Madrid es una ciudad moderna, progresista, industrializada y capitalista que aparece representada como el símbolo de la barbarie.²⁴

23 Francisco J. Martín (Azorín, 2000) interpreta Lantigua como una ficcionalización de la ciudad de Yecla, que aparecerá en las novelas posteriores del autor.

24 En las novelas *Los pazos de Ulloa* y *La madre Naturaleza*, de Emilia Pardo Bazán, se presenta la dicotomía *civilización / barbarie*, en la que la civilización se corresponde con el

La imagen que presenta es muy similar a la representación urbana que aparece en los poemas de Émile Verhaeren, creador del término *ciudad tentacular*²⁵ para referirse a la modernización a través de la industrialización de la ciudad, caracterizada por el ruido, la velocidad y la falta de humanidad de sus habitantes, que han perdido los valores cívicos y humanitarios para convertirse en individuos que transitan de un lado a otro sin apenas comunicación. A este respecto, cabe destacar que la novela se publica en 1901, momento en el que comienza a apreciarse la desaparición del exterior en los espacios urbanos, un fenómeno impulsado tras la construcción del Crystal Palace en 1815 y que supone la configuración de un nuevo espacio interior que absorbe todos los elementos exteriores y los transforma dentro del confort cosmopolita, comenzando a difuminarse la barrera interior / exterior (Méndez Rubio, 2012: 47). De ahí que el narrador haga hincapié en la falta de humanidad o en la velocidad de sus movimientos, no solo en el *Diario*, sino en la trilogía de Antonio Azorín. Así percibe Madrid:

espacio urbano y la barbarie es propia de los lugares agrestes. En este caso, resulta curioso que los autores finiseculares relacionen la modernidad con la barbarie. Considero que esta relación de semejanza entre Azorín y Pardo Bazán, con tan pocos años de diferencia entre la publicación de las novelas, se debe a la concepción que cada autor tenía del progreso. En las novelas de Pardo Bazán el progreso resulta positivo, si se compara con el atraso rural que precisamente denunciarán los novecentistas. En el caso de 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.

25 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 inextricables, / les mains folles, les pas fiévreux, / la haine aux yeux, / happent des dents le temps qui les / devance*» (Verhaeren, 1997: 75).

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 (Azorín, 2000: 178).

El protagonista, ya enfermo, alude repetidamente a su inadaptación e incapacidad para vivir en este medio, es decir, para habitar la ciudad moderna. Su huida representa la inquietud y el desasosiego del personaje ante una modernidad que le resulta extraña. No es capaz de reconocer su ciudad, su espacio, como propio. Este vacío identitario le impulsa hacia la huida porque 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 sus 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? (Azorín, 2000: 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 estética provinciana. El centro representa el progreso y la deshumanización a través de la rapidez de los nuevos medios de comunicación [frag. 1] y la masa que transita sus calles [frag. 2]. La periferia es el único espacio que todavía no ha sido contaminado por la modernidad y 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 orilladas, despachos de huevos con sus blancos montones lucidores... (Azorín, 2000: 170).

Durante su estancia en la periferia, a la que ha acudido para sorprender al pueblo en su vida diaria con la finalidad de buscar 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 propia alma. La observación de este espacio va a adquirir en este pasaje un cierto tono de crítica social, pues pretende presenciar la expresión natural de la relación entre el espacio (ambiente

o medio) y el pueblo, para así comprender el problema de España y encontrar una solución a su regeneración, al entender 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 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 (Azorín, 2000: 170-172).

Como se puede observar, la incapacidad de adaptación del sujeto a la metrópolis le lleva a buscar refugio en la ciudad provinciana, concretamente en una ciudad muerta, un espacio aislado y cerrado a cualquier atisbo de modernidad, representado a través de Toledo y Lantigua.

3.3.2. Toledo y Lantigua. Estética de la ciudad muerta

Toledo es para los regeneracionistas la ciudad de Santa Teresa y del Greco, por lo que verán en ella una regeneración de los males que afectan a la patria mediante la energía que proyectaba Santa Teresa en

su momento histórico y un reflejo de la nueva estética a través del sentimiento que transmiten las obras del Greco. De hecho, Azorín dedica la novela objeto de análisis al Greco, una admiración a su estética que plasma a lo largo de la obra como se puede observar en el siguiente fragmento:

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 (Azorín, 2000: 222-223).

Azorín concibe la ciudad provinciana como un espacio suspendido en el pasado, cerrado al progreso, a la modernidad y a lo que trae consigo: ruido, agitación, velocidad, contaminación espacial, incapacidad de reconocimiento, ausencia de identidad..., tal y como así refleja a través de las descripciones de Madrid. Toledo, por el contrario, es la ciudad de la quietud, del silencio, de la lentitud, de la monotonía, de la historia –representa la convivencia de las tres culturas–, y, sobre todo, destaca el tañido de las campanas. Más que el aspecto que presenta la ciudad, resaltan las emociones que produce en el sujeto: melancolía y tristeza que terminan por penetrar en su alma, fundirse con él y conformar un estado de ánimo en el que, espiritualmente, se funden ciudad y personaje.

La temporalidad 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. Azorín no solo describe datos arquitectónicos e históricos, sino también la representación de la ciudad provinciana en un punto determinado de la historia, lo que

representa la permanencia de los objetos y su eternidad. En la ciudad provinciana, estos rasgos descriptivos se traducen en la conservación de los valores heredados a través del paso del tiempo en consonancia con la filosofía del *eterno retorno*.

Una de las características más destacadas, tomada de la obra de Rodenbach, es el silencio como representación de la soledad y de la 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 al desarrollarse las labores agrícolas en los campos colindantes, por lo que el centro está vacío. La soledad de las calles invita a pensar en el recogimiento de los escasos habitantes que permanecen en el núcleo urbano y en 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 anónimos y apenas descritos transeúntes. Al igual que los habitantes de Brujas en la obra de Rodenbach, se les puede identificar como habitantes-fantasma:

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 (Azorín, 2000: 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 así 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 (Azorín, 2000: 229).

Los momentos de inactividad que resultan más placenteros para el sujeto son el alba y el crepúsculo, al igual que manifestaba Hugues Viane en *Brujas, la muerta*. A este respecto, cabe destacar el episodio del paso del ataúd de niño vacío que se dirige a la casa del difunto, tanto por el carácter simbólico del ataúd como por la descripción que ofrece del mismo. En primer lugar, el ataúd es interpretado por Dorde Cuvardic ([b] 2013) como una metáfora de la muerte y por extensión de la inactividad de la ciudad. Además, el mismo episodio narrado se recoge en el capítulo xxx de *Camino de perfección* y en «Un domingo en Toledo», de Pío Baroja.²⁶ La repetición de la escena y su utilización textual reflejan un rasgo característico de la adaptación del tópico en la narrativa española finisecular. En realidad, se trata de un artificio simbólico que sirve para remarcar aún más el carácter de muerte, ausencia de vida e inactividad de la ciudad, de igual forma que las visitas a los cementerios, como así

²⁶ Si la repetición del pasaje se interpreta desde una perspectiva biográfica, es probable que haga referencia al viaje que Azorín y Pío Baroja realizaron a Toledo y donde presenciaron una escena similar. (Cuvardic [b]: 2013) y (Francisco J. Martín en Azorín, 2000).

se refleja en *Diario de un enfermo* con la visita del protagonista a la tumba de Larra.²⁷

Por último, la descripción del mismo es el resultado del reflejo de la luz sobre los dorados de la caja y las sensaciones que produce en el sujeto su paso:

Al pasar por una calle, he visto a un hombre que llevaba a cuestas 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 (Azorín, 2000: 206).

Por otro lado, cabe destacar el ya mencionado tañido de las campanas como otro de los rasgos caracterizadores de la ciudad. 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 de la obra sea consciente del paso del tiempo. No obstante, en este caso, el tiempo se explicita en las entradas que conforman el diario. Azorín en esta novela no rompe totalmente con las formas temporales decimonónicas, aunque el papel del tañido de las campanas resulte fundamental a este respecto. La técnica utilizada hace que convivan ambas formas: la canónica y la renovadora, ya que al incluir

27 Tanto el cementerio como la procesión del ataúd ya aparecen en la Carta III de *Desde mi celda*, de Bécquer, uno de los antecedentes del tópico, lo que refuerza aún más el carácter teórico de la escena en cuanto a la configuración de metáforas propias y características de la narrativa española.

las entradas del diario preserva el canon, pero a través del tañido de las campanas y su función textual muestra la asimilación del tópico europeo.

Asimismo, las campanas ayudan a remarcar aún más el sentimiento de melancolía²⁸ y a conectar con el sujeto que manifiesta las mismas sensaciones ante la vida. En este caso, no solo simbolizan un sentimiento, sino también el poder que la iglesia tiene sobre sus habitantes, una característica tomada de la ciudad levítica. La religión será vista desde la perspectiva del sufrimiento y del fervor casi místico, perdiendo así la noción artística que refleja Rodenbach 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 (Azorín, 2000: 199).

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 encontrará en los conventos, concretamente en las monjas, porque su trabajo artesanal y la calma y el silencio de estos espacios chocan con la industrialización. El personaje de la monja y el espacio

28 Chateaubriand fue el primer autor en mostrar interés por el sentimiento melancólico de las campanas, una imagen adaptada del romanticismo francés por los autores finiseculares (Cuvardic [a], 2013: 13).

conventual es uno de los rasgos definidores de la ciudad muerta, ya desde sus inicios a través de la obra de Rodenbach, donde aparecía el beguinaje de la mano de Barbe, el ama de llaves. En el caso español, adquiere un mayor significado por el peso que la propia religión tiene sobre la sociedad y se transforma en la portadora del alma del pueblo.

Junto con los interiores de los edificios religiosos, las casas tradicionales se convierten en focos descriptivos por la ausencia de la mano del hombre moderno, cuyo antecedente, tal y como apunta Dorde Cuvardic ([b] 2013), se encuentra en las descripciones procedentes de la poesía de la quietud de Rodenbach. 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, todavía no han sido arrinconadas por la modernidad. La casa es un espacio interior que, al igual que el convento, también está dedicado al reposo:

Ella se ha sentado en el viejo sofá de seda blanca ramada 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 obscuridad 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 (Azorín, 2000: 231-232).

En cuanto a Lantigua se refiere, lo más destacado es que, en este caso, la ciudad aparece ligada al sentimiento amoroso del artista. Lantigua constituye un enclave ficticio que simboliza la vida en los pueblos manchegos, de hecho, el propio narrador allí la sitúa. Sin

embargo, Francisco J. Martín, en el estudio preliminar de la obra (Azorín, 2000), la relaciona con la ciudad levantina de Yecla por sus semejanzas con las descripciones que aparecen en *La voluntad*, para simbolizar a través de ella la vieja España. Independientemente del enclave de la ciudad, el personaje dedica tres entradas a describir su primera salida de Madrid con destino a Levante:

Salgo para Levante. ¡Ah, mi tierra amada!... Alrededor de la capital, campos pelados, amarillentos, cubiertos de rastrojos, 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 pueblecito microscópico, y a lo lejos, perdido en el horizonte, asomado 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... (Azorín, 2000: 192-193).

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 un espacio idílico. Una vez que la esposa fallece, el espacio pasa a ser insoportable, y el sujeto manifiesta el mismo sentimiento de incomodidad e inadaptableidad que en Madrid, la ciudad tentacular. La presión ejercida por el medio y su incapacidad para la adaptación terminan con su suicidio. Esta acción es interpretada por Francisco J. Martín (Azorín, 2000) como la imposibilidad de la vida en todos los espacios permitidos por la modernidad, ya que todos son inadecuados para la vida mientras la crisis nihilista siga vigente.

Tras el análisis de la obra de Azorín, se puede concluir que 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, donde el problema de España adquiere una gran importancia. En el caso de *Diario de un enfermo*, la función regeneracionista se diluye en favor de las descripciones sensoriales y de la conexión narrador-espacio urbano, no así en *La voluntad*. La concepción de la ciudad en la novela objeto de análisis se caracteriza por el aislamiento, la temporalidad y la radical separación de los dos espacios urbanos: la ciudad tentacular y la ciudad provinciana, donde prima más la estética urbana y la fuerza que ejerce el medio sobre el individuo que la presentación de una propuesta regeneradora ante la crisis finisecular española.

4.

Castilla: El *camino de perfección* de Fernando Ossorio

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* es la novela en la que mejor muestra su oposición hacia la industrialización, destacando la descripción del cuadro «Horas de silencio», donde profundiza en el *mal du siècle*. La metrópolis es vista como un monstruo, siguiendo la estela que un año antes había planteado Azorín en *Diario de un enfermo*. El protagonista, Fernando Ossorio, se verá agobiado por el caos y lo absurdo de la vida madrileña. Será entonces cuando decida viajar a las provincias, concretamente a Toledo, para buscar refugio en la ciudad muerta y experimentar 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 encallada, asfixiante; la multitud se atropellaba, gritaba, 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 (Baroja, 2013: 143-144).

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. A través de sus ojos se percibe 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 manifiesta mediante las sensaciones percibidas por la conciencia del personaje o del narrador. Por tanto, *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.

4.1. FERNANDO OSSORIO EN BUSCA DE LA PERFECCIÓN. *CAMINO DE PERFECCIÓN*: UNA NOVELA DE PERSONAJE

El análisis y la introspección que realiza el narrador sobre el personaje protagonista, un personaje que intenta superar su estado de desorientación, es el rasgo más destacado de la novela. La trama se resume en la visión de la realidad de un hombre que se busca a sí mismo

y que constituye un 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 en el colegio de los escolapios, así como unos padres que no lo querían y un abuelo volteriano– y la herencia –una tía loca, un primo suicida, un tío alcohólico y un tío deficiente–. Myrna Solotorevski (1963) afirma que, además de los factores naturalistas que se reflejan en los primeros capítulos, también influyó en su configuración un tercer factor implícito en la novela: el medio histórico decadente que se refleja a través de 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, un propósito que logrará al final de su camino. De esta forma, Pío Baroja presenta un universo tenso, complejo y problematizado. Para entender la huida de este mundo y la búsqueda de la perfección, es necesario acercarse a la dicotomía voluntad / inteligencia (Solotorevski, 1963). La voluntad conforma 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, «[...] porque evitando la reflexión y el autoanálisis –matadores de la Voluntad–, se conseguirá que la Voluntad resurja poderosa y torne a vivir... siquiera a expensas de la Inteligencia» (Azorín, 1997:196). Esta afirmación, recogida en *La voluntad*, de Azorín, será uno de los puntos de inflexión entre los planteamientos de Azorín y de Pío Baroja. Azorín busca la armonía entre ambas para alcanzar la felicidad, mientras que Baroja lucha por la supremacía de la voluntad sobre la inteligencia.

Además de la dualidad voluntad / inteligencia, unida a ella y planteada en torno a las relaciones amorosas del protagonista, destaca la lucha entre el instinto y la espiritualidad. En este sentido, la espiritualidad va unida a la inteligencia, mientras que el instinto se relaciona con la voluntad, lo que implica que la conducta amorosa que debe triunfar es la instintiva, por ser la que se relaciona directamente con la voluntad y, por extensión, con la fuerza de la naturaleza. En este sentido, Myrna Solotorevski (1963) plantea una contraposición entre las novelas de los pazos de Emilia Pardo Bazán –*Los pazos de Ulloa* y *La madre Naturaleza*– y *Camino de perfección*, ya que se perciben similitudes y diferencias entre los planteamientos amorosos y los espacios de ambas novelas. Pardo Bazán sostiene que la naturaleza es el espacio de la barbarie y de los instintos, por tanto, un amor como el de los protagonistas de *La madre Naturaleza*, 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, percibe el opuesto, un amor guiado por los instintos y desarrollado en plena naturaleza levantina es el que proporciona perfección y estabilidad en el 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, entendida como sinónimo de inteligencia, y se enmarca en los espacios urbanos.

Al comienzo de la novela, el personaje es un ser abúlico, es decir, carece de voluntad. La abulia es producida por la imperfección y provoca en él rasgos negativos, por tanto, el camino de perfección que recorre lo conducirá hacia la posesión del valor supremo, convirtiéndolo en un súper-hombre nietzscheano. Sin embargo, no será Ossorio quien logre alcanzar esa meta, sino su hijo recién nacido. El niño será el encargado de culminar 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 dejará vivir en el seno de la naturaleza: él le dejará 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 (Baroja, 2013: 321-322).

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: la lucha de la voluntad contra la inteligencia, representada esta a través de 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 de la obra, basada en el *eterno retorno*, ya percibido en la obra de Azorín.

4.2. LA IMAGEN MONSTRUOSA DE MADRID A TRAVÉS DE LA MIRADA DE FERNANDO OSSORIO

Los ocho primeros capítulos se desarrollan en la ciudad de Madrid. Los paseos de Fernando Ossorio proyectan su visión de la ciudad

en todos los aspectos: como un monstruo industrializado a través de «Horas de silencio», la zona aristocrática a través del Paseo del Buen Retiro y los barrios periféricos a través de Fornos y Carabanchel Bajo. Su estado emocional comienza a producirle no solo alucinaciones, sino también dolores físicos como consecuencia de la abulia y el tedio provocados por la metrópolis.

«Horas de silencio» es un cuadro pintado por el propio Ossorio que puede considerarse como una materialización de la percepción que tiene de Madrid. La descripción del cuadro se asemeja a la de una ciudad tentacular, muy similar a la mostrada por Azorín en *Diario de un enfermo*. 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 protagonistas de las pinturas del Greco: caras largas, jóvenes tristes y enlutados... El narrador focaliza sobre 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 (Baroja, 2013: 44-45).

Tras la contemplación del cuadro, Ossorio y el narrador salen a pasear por la ciudad contemplando el anochecer en la sierra, y destaca 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, poniendo de relieve su luz y colorido, a la vez que 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, 2013: 47). Esta escena anuncia la meta del camino de perfección que recorrerá el protagonista y que culminará en la tierra levantina. De hecho, el personaje no mostrará síntomas de mejoría (más bien todo lo contrario) hasta que no se establezca en Marisparza y viva en contacto con la naturaleza:

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: —¡Condénada Naturaleza! —murmuró Ossorio—. ¡Es siempre hermosa! (Baroja, 2013: 47).

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 aparece presentado como un *locus amoenus* y su belleza es comparada con la obra 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 (Baroja, 2013: 48-49).

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 reflejo de una sociedad dormida y perezosa, de un pueblo aniquilado por la propia ciudad y dominado por las fábricas y 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 se apreciará durante su estancia en Toledo. En Madrid, se mostrará la faceta de corrupción moral, concretada a través de la iglesia (Baroja, 2013: 64), pues se alude incluso a las relaciones que mantiene una señorita burguesa con un obispo:

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, apelonándose, 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. (Baroja, 2013: 50-51)

El capítulo III se desarrolla en el espacio urbano reservado para la alta sociedad madrileña: el Jardín del Buen Retiro, donde Ossorio acude a una fiesta. A pesar de ser las doce de la noche hace un calor sofocante,²⁹ lo que genera una atmósfera sensual al mezclarse con los olores de las flores del jardín, uno de los espacios más recurrentes de la literatura finisecular, tal y como afirma Lily Litvak (1980). 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 puede 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

²⁹ Este capítulo, fundamentalmente la descripción, guarda enormes similitudes con la novela *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán, con la salvedad de que en la obra de la escritora gallega resalta la fisiología y la presión del medio sobre el carácter sexual de los personajes, mientras que, en este caso, predomina la belleza sensorial de la escena.

traduce en un estado de alteración anímica muy cercano a la histeria. El cambio de espacio lleva al protagonista a dejar de ser un simple observador de la cotidianidad de la élite madrileña para mezclarse en su ambiente, *a priori*, muy interesante para él, pero una vez que lo conoce, decide abandonarlo:

[...] 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 (Baroja, 2013: 67).

La relación con Laura lo empuja hacia la periferia, puesto que ambos acuden regularmente a casas de citas, una costumbre normalizada dentro de la élite social. Con Laura recorre San Marcos, Embajadores o Fornos, ambientes frecuentados por las clases populares —«golfos y criadas» (Baroja, 2013: 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 y manifiesta un sentimiento similar al que Bécquer recoge en el prólogo a la *Soledad*, de Augusto Ferrán y Forniés, concretamente, el estremecimiento que produce el verdadero canto popular. Por su parte, Fernando también se evade, pero su pensamiento se dirige a las llanuras castellanas, lo que supone el primer avance en 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.

Fornos³⁰ será el punto de partida de su peregrinaje periférico, ya que es aquí donde se produce una de las escenas que más sacude el alma del protagonista. Laura y Ossorio entran en una iglesia y Fernando obliga a Laura a besarlo. La mujer huye y a partir de este momento, el protagonista comenzará a tener alucinaciones con Cristo que le impulsan a deambular por la periferia madrileña junto a su amigo Ulloa. Si su paseo por Madrid con el narrador se caracterizaba por la iluminación de las calles y el sonido de los tranvías, en la periferia encontrará oscuridad y silencio. La bajada de Ulloa y de Ossorio a la periferia aparece así descrita:

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

30 La escena de la iglesia en Fornos permite establecer una posible relación con el artículo de Julio Burell *Jesucristo en Fornos* (?1897?) con el que Pío Baroja mantenía una relación de amistad, puesto que un gran número de regeneracionistas se reunían en las tertulias del famoso Café de Fornos. Asimismo, cabe destacar la relación de la imagen de Cristo con la periferia, puesto que uno de los temas de la literatura finisecular es la vuelta de Cristo a la tierra que se concreta en la ciudad, como se observa en *Nazarín*, de Benito Pérez Galdós (1895).

lejos, extendido, lleno de puntos luminosos, envuelto en una tenue neblina (Baroja, 2013: 83-85).

La periferia, estéticamente, se muestra 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 la estética del espacio, es decir, resalta la precariedad de la vida de esta zona de Madrid recalcando que ni siquiera la policía presta servicio allí. Los barrios periféricos son espacios que, a pesar de pertenecer a la metrópolis, son autónomos y no dependen de ella. El narrador no focaliza 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*, compuesta por las novelas *La busca* (1904), *Mala hierba* (1904) y *Aurora roja* (1905).

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 en busca de la tranquilidad de la que carece en la capital. A través de su recorrido por Castilla muestra una España subdesarrollada y anquilosada en el pasado. A diferencia del protagonista de *Diario de un enfermo*, no encontrará la paz en la ciudad muerta, sino todo lo contrario. Aquí radica uno de los puntos de inflexión entre ambas obras debido a la importancia que adquiere en este caso la crítica social, ausente en el texto de Azorín. A pesar del análisis crítico, la novela no presenta una finalidad dogmática, ya que Ossorio no pretende moralizar al lector, sino mostrar las dos facetas de la España decadentista: la monstruosidad de la industrialización y del progreso en la metrópolis frente a la España pobre y subdesarrollada de la provincia.

4.3. LA CIUDAD MUERTA Y SU INFLUENCIA SOBRE EL PROTAGONISTA

La descripción de Castilla se produce mediante la contemplación del personaje, lo que 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, recibido por el lector como una percepción de la realidad alterada o subjetiva. Sirva a modo de ejemplo el siguiente fragmento: «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, 2013: 130). 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, a la vez que forma 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. Piaron 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 Sabino, las hojas verdes de los májelos, 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 milenarío (Baroja, 2013: 125-126).

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 un estímulo de la hiperestesia del protagonista a través de los siguientes elementos: el cuadro del Greco,³¹ la religión y el episodio del ataúd. En cuanto a la descripción física del espacio, destacan las viviendas y el calor producido por un sol abrasador. Utiliza la misma técnica que Azorín para describir los objetos arcaicos con los que se encuentra, exalta su belleza y los hace funcionar a nivel textual como un símbolo de recuperación de la tradición. En este sentido, cabe destacar el juego que realiza el narrador con respecto a los espacios interiores y exteriores.

Los pueblos por los que viaja Ossorio parecen desiertos y en numerosas ocasiones se refiere a ellos como dormidos, con escasos transeúntes y casas con paredes gruesas y ventanas cerradas con celosías o visillos, una descripción semejante a la que aparecía en la novela de Azorín. Sin embargo, el narrador remarca la luz y los objetos que encuentra dentro de la casa, por lo que la actividad y el movimiento se encierran dentro de los espacios interiores, como sucedía en *Diario de un enfermo*. 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, una cuestión que permite afirmar el hecho de que los autores finiseculares que sienten predilección por los espacios muertos frente a las grandes ciudades observaban un cambio en las estructuras urbanas que conllevaba la reclusión

31 El cuadro del Greco observado por el protagonista en diversas ocasiones durante su estancia en la ciudad es el *Entierro del conde Orgaz*. Su observación se producirá en los momentos de máxima tensión, agitación y turbación. El protagonista espera que los estímulos que le provoca la contemplación del cuadro sirvan para calmar su estado anímico; sin embargo, serán nefastos.

dentro de los espacios cerrados. Esta circunstancia propicia que la población se convierta en una masa anónima que transita la ciudad de un lado a otro.

El complejo carácter de Ossorio se manifiesta especialmente a través de su faceta religiosa durante la estancia en Toledo. Experimenta el problema de la existencia o no de la fe y entiende la religión como un culto a los sentidos y a las sensaciones del 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, concretamente mediante 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 hubieran 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 (Baroja, 2013: 173).

Fernando descubre una religión diferente a la de Madrid sobre 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:

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. Solo por el aspecto artístico de la ciudad podía coagirse 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 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 (Baroja, 2013: 165).

Este episodio muestra claramente la diferencia entre la ciudad muerta vista en el caso de Rodenbach y la adaptación del tópico a la narrativa española al introducir el espíritu regeneracionista y la crítica social. Como afirma Cansinos-Assens (1925), existen dos concepciones de la ciudad provinciana, la estética y la social; en el caso de Pío Baroja prima la introducción de la crítica social frente a la vertiente estética que presenta Azorín. La forma que comienza a adquirir el tópico en *Camino de perfección* será la más utilizada por la generación del 14, pero fundamentalmente será la que prime en la narrativa de posguerra. Asimismo, el final del fragmento muestra una clara referencia al comienzo de *La Regenta*, cuestión que no debe provocar la confusión entre la ciudad levítica y la ciudad muerta. El propio narrador, en el capítulo I, establece una diferencia entre el espacio levítico encarnado en la ciudad de Yécora y el tópico de la ciudad muerta, ya que de Toledo dice: «El pedagogo la llamaba “la ciudad muerta”: era el título

que, según él, mejor cuadraba a Toledo» (Baroja, 2013: 190). Esta diferenciación explicitada por Baroja recoge la hipótesis planteada en los primeros capítulos donde se afirmaba que la ciudad levítica supone el antecedente de la ciudad muerta, pues, en el caso español, comparten similitudes, pero en el fondo establecen dos concepciones diferentes del espacio urbano provinciano.

Toledo es el espacio que hace padecer al protagonista en su grado más alto al causarle una enorme tensión que se materializa en horror. Otro de los estímulos que hacen a Ossorio llegar a un momento de histeria es la aparición del ataúd vacío de una niña que busca la casa de la difunta, una escena similar a la analizada en *Diario de un enfermo*. El protagonista persigue el ataúd y sus percepciones le hacen exaltarse de tal forma que llega a desestabilizarse y pierde la noción de la realidad para, posteriormente, comenzar a ver el espacio que lo rodea totalmente deformado, observando sombras e incluso imaginándose lo que sucedía dentro de la casa. En este momento, el narrador 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 que le lleva 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 (Baroja, 2013: 204).

Cuando su estado de exaltación llega a su nivel máximo, Ossorio decide regresar a Yécora, el pueblo donde pasó su infancia. El impulso que lo lleva a marchar viene dado por una mujer y acude a este nuevo destino en busca de uno de sus primeros amores. Yécora constituye el espacio que ejerce una mayor influencia sobre la personalidad del protagonista hasta convertirlo, tal y como él mismo reconoce, en un degenerado. A través de las descripciones del pueblo, el narrador explicita 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 atesora tradiciones ancestrales y responde a unos comportamientos que califica como bárbaros o instintivos:

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 (Baroja, 2013: 219-220).

En este ambiente es donde se ha forjado el carácter del protagonista. Su estancia en Yécora es corta y de allí marcha a Marisparza, un pueblo de la meseta, donde decide vivir en una casa en el monte y comienza a percibir una mejoría de su estado anímico al empezar a tener

un contacto directo con la naturaleza. Antes de llegar a Valencia, hace una parada 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 Ossorio quien comience a narrar en primera persona su propia historia.³² Valencia es la meta de su camino de perfección espiritual, aunque nunca llegue a alcanzar la perfección moral absoluta, pese a que se encuentra muy cerca de ella. Será Dolores, su esposa, quien vincule el alma de Fernando a la tierra, es decir, a la naturaleza ansiada desde Madrid, a través de descripciones donde priman la luminosidad y el colorido 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.

4.4. LOS PERSONAJES FEMENINOS Y EL ESPACIO

Los personajes femeninos que aparecen en la obra tienen un peso fundamental dentro de la trama, pues influyen decisivamente en el carácter de su protagonista. Las mujeres con las que Fernando mantiene una relación son percibidas por él como estímulos que provocan reacciones y muestran la complejidad de la psicología del

³² Hasta este momento, la novela presenta un complejo entramado narrativo. Por un lado, será un narrador testigo quien cuente la historia de uno de sus compañeros de medicina: Fernando Ossorio. A medida que la acción se desarrolla en Madrid, el narrador entabla amistad con el protagonista e incluso pasean juntos. Sin embargo, cuando Ossorio comienza su relación con Laura, el narrador testigo se convierte 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, desaparece la voz narrativa con la que el lector estaba familiarizado tras justificar que todo lo que el receptor ha leído es la transcripción de un cuaderno que se encontró y que, una vez curado, es el propio protagonista quien decide escribir las páginas restantes de su historia.

personaje, su tensión y su hipersensibilidad hasta la aparición de Dolores (Solotorevski, 1963). Su función textual está subordinada a la del personaje principal, pues Baroja traza 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, como se analizará a continuación, cada personaje femenino recibe la influencia del medio en el que vive, pudiendo diferenciarse tres grupos de mujeres: la mujer metropolitana que responde al prototipo de *femme fatale*; la mujer provinciana, donde se diferencia la mujer de la ciudad muerta de la mujer de la ciudad levítica, y, finalmente, la mujer ideal, regeneradora y casi purificadora del levante. Así, Blanca y Laura representarían a la mujer de la metrópolis, la hermana Desamparados y Adela encarnan a la mujer provinciana en el marco de la ciudad muerta, Ascensión a la que se identifica con la ciudad levítica, y la mujer levantina estaría representada por Dolores.

4.4.1. La mujer metropolitana: Laura, una femme fatale

Blanca es la primera mujer que aparece en la trama. Por los datos que el narrador ofrece de ella, puede interpretarse como un correlato del *mal du siècle*. La atracción que Fernando siente por ella está desprovista de connotaciones sexuales, siendo 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, se aleja de la voluntad:

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 desase, que él la amara con furor de sexo, y coqueteaba con uno y otro para arrancar a Fernando de su apatía (Baroja, 2013: 53-54).

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 de la que se destacan sus atributos de belleza turbia y contaminada y su aspecto hombruno. Tiene los ojos claros, el cabello muy negro y lleva unas ropas muy ceñidas a su cuerpo que realzan su fisonomía, generando una enorme atracción sexual. Su presencia provoca que Fernando sea capaz de evocar 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 como un personaje psicológicamente 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 (Baroja, 2013: 68-69).

La relación que ambos mantienen resulta inusual y destaca por la violencia y la tendencia animal. Ossorio se cansa pronto de la perversión de sus encuentros, ya que, tal y como confiesa, ambos terminan con arañazos y mordiscos. Por el contrario, Laura nunca llega a saciarse, y cuando Fernando la rechaza, ella termina convenciéndolo con un gato de Angora. Tanto la ferocidad de las relaciones como la insatisfacción sexual de Laura, junto con el gato de Angora, son elementos fundamentales para la formación del prototipo de mujer fatal finisecular, tal y como explicita el narrador a través del siguiente fragmento:

Como las fieras que huyen a la oscuridad de los bosques a satisfacer su deseo, así volvieron a encontrarse muchos, 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 [...] (Baroja, 2013: 72-73).

A pesar de que esta relación pueda parecer instintiva por la dureza sexual con la que es narrada, es todo lo contrario. Laura supone

una manifestación, al igual que Blanca, de la decadencia de la sociedad urbana.³³ Su relación se basa en estímulos, ya que es Laura quien excita e incita a Fernando cuando ella desea mantener relaciones sexuales, dominando por completo al protagonista, tal y como se aprecia en el fragmento citado. No existe ningún tipo de estímulo natural, sino que se trata de estimulaciones generadas por un personaje para lograr un fin concreto del protagonista. La enorme excitación mental impulsa a Ossorio a huir de Madrid y a comenzar su camino de purificación, una huida cuyo impulso se desata tras el beso en la iglesia y las posteriores alucinaciones del protagonista con la figura de Cristo. Tras este episodio dirige su camino de perfección hacia la vía ascética y espiritual a través de su peregrinaje por tierras de Castilla, concretamente, la ciudad de Toledo.

4.4.2. *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 sienta atraído. En primer lugar, se enamora de la hermana Desamparados, una monja a la que el protagonista pretende liberar del cautiverio del convento. Se siente seducido por sus ojos, por lo que nuevamente siente una atracción platónica, es decir, dentro del ámbito espiritual. De hecho, uno de los habitantes más característicos de la ciudad muerta es la monja, por su trabajo artesanal y tradicional,

33 A partir de la década de los sesenta 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 o W. S. Scott, entre otros– y, posteriormente, por los pintores prerrafaelistas. La prostituta será vista como un símbolo de caída, de perdición, de muerte y de maldad. Esta visión de la prostitución será uno de los antecedentes del mito de la *femme fatale* (Cázarez Cerda, 2013).

además de llevar una vida apartada del ruido de la metrópolis. Su relación con ella es muy breve, y tras el fallido intento de entregarle una carta para incitarla a una huida, decide olvidarse de ella para, posteriormente, centrar su atención en Adela, la hija de la dueña de la pensión que guarda cierta relación con la hermana Desamparados por su aspecto físico. Las similitudes que establece el protagonista entre ambas mujeres se corresponden con las características fundamentales del prototipo de mujer provinciana, habitante de la ciudad muerta, entendida como una mujer hacendosa y recluida en los espacios interiores, sin tener a penas contacto con la vida exterior. En este sentido, se contraponen totalmente con las mujeres de las metrópolis, cuya vida se desarrolla en espacios exteriores como los paseos, los teatros, las fiestas...

A través de Adela siente por primera vez los instintos naturales, pues desea sexualmente a la joven, pero comienzan a manifestarse en su alma los problemas de ámbito moral. Fernando concluye tras su estado de agitación 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, tras irrumpir en la habitación y tumbar a Adela sobre la cama, cuando parece que sus instintos, es decir su voluntad, han ganado la partida a la moral, Fernando se arrepiente y sale corriendo. Esta escena resulta de gran interés porque es aquí donde se manifiesta y explicita 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 acarrear mostrando un comportamiento instintivo. Por eso, comienza a sufrir alucinaciones cuando se abalanza sobre Adela. Myrna Solotorevski (1963) 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 provoca su regreso a Yécora, donde nuevamente hay una conducta instintiva y, *a priori*, triunfa la voluntad. Sin embargo, como aprecia Solotarevski, Ossorio actúa influenciado por una mezcla de instintos naturales y por la clara influencia de la ciudad levítica. El medio en el que se crio 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 que no saben apreciar el arte y se refiere a ellas con el adjetivo «imbéciles». Por tanto, su 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:

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 Ascensión le andaba buscando (Baroja, 2013: 223).

Como se puede observar, la diferencia de Ascensión con respecto a la hermana Desamparados y a Adela radica en la mezquindad de las ideas católicas y extremadamente conservadoras y moralizantes del espacio levítico que encarna Yécora.

4.4.3. 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. Ella será quien le dé voluntad al protagonista en detrimento de la inteligencia. Aparece caracterizada como una mujer de carácter fuerte y dominadora de la voluntad por encima de la inteligencia. Junto a ella, el protagonista encuentra la seguridad y la serenidad que buscaba al comienzo de la novela, ya que ella, al no ser capaz de comprender su vida anterior, le resta importancia, a la vez que logra vincularlo a la naturaleza y a sus instintos. Su amor no lleva ninguna connotación espiritual como en las ciudades provincianas, por ello no existe ninguna alucinación ni ninguna tortura moral 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; el Dios incierto y doloroso, que hace nacer las semillas y remueve eternamente la materia con estremecimientos de la vida (Baroja, 2013: 311).

Sin embargo, se percibe cierta relación maternal en la pareja, pues Fernando es protegido, dominado y querido por la mujer, 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 diferente, desde la caracterización de los personajes femeninos hasta la relación que mantiene con ambas. Con Laura, la relación se basa en la lujuria y la perversión sexual, mientras que en el caso de Dolores es mucho más relajada, sin tanta tensión y carente de la artificialidad que presentaban los encuentros con la mujer fatal. De hecho, Fernando no narra ninguna relación sexual con su esposa, como sí sucede en el caso de Laura. En el fragmento citado a continuación, se puede observar la relación materno-filial, a la que aludía anteriormente, 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, agarrándome de la barba, hizo que levantara la cara, sentí el gusto salado de las lágrimas en la boca, [...]» (Baroja, 2013: 304).

La caracterización de Dolores es similar a la 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 la hermana Desamparados. Su fortaleza y la belleza con la que Fernando la describe invitan a la contraposición con Laura. De hecho, alude a una carta que la perversa mujer le envió para felicitarlo por el nacimiento de su hijo, mientras que en ningún otro momento de la novela se nombra comunicación alguna con las otras mujeres tras la ruptura. Este hecho incide sobre la importancia de Laura y Dolores en el camino de Ossorio, correspondiendo cada una con los espacios que más han influido en su alma: la metrópolis y la ciudad provinciana levantina. De aquí se concluye que, si la metrópolis pervirtió el alma del protagonista, Laura ejerció la misma influencia que el espacio urbano sobre él, mientras que, si la ciudad

levantina logró que su hiperestesia y su abulia desapareciesen, Dolores supondrá una extensión del espacio.

Además de la influencia psicológica que ambas ejercen sobre Ossorio, su descripción física afianza aún más la contraposición de los personajes femeninos. Frente a los ojos claros y los labios gruesos de la *femme fatale*, Dolores tiene los ojos negros y una tierna sonrisa. 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, nunca 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 directo con la naturaleza y esta adquiere las formas y modos de vida artificiales de la gran ciudad. Como se puede observar tras el análisis de los personajes femeninos de la novela, la mujer se relaciona directamente con el espacio en el que habita y, en este caso, cada una de ellas ejerce la misma fuerza que la ciudad, positiva o negativa, sobre el protagonista.

4.5. EL CAMINO DE PERFECCIÓN COMO UNA PASIÓN MÍSTICA

A través de la novela, 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 en busca de sí mismo y se dirige hacia Toledo, la ciudad mística por excelencia, con la finalidad de comprender el misticismo. A este respecto, Juan Antonio Garrido Ardila, en el estudio preliminar de la edición citada de *Camino de perfección* (Baroja, 2013), 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 en la obra de la santa es el que realiza Ossorio; por ello, Garrido Ardila concluye que la novela de Baroja es, en realidad, una reelaboración del misticismo de la santa.

El camino que lleva a cabo Ossorio puede dividirse en varias etapas, teniendo en cuenta las ciudades que transita y la influencia que recibe en ellas, de una forma similar a la trayectoria mística del alma. Para los poetas místicos, el alma se encuentra en pecado y debe purgarse para llegar a unirse con Dios a través de tres vías: purgativa, iluminativa y unitiva. Así, Garrido Ardila divide el peregrinaje de Ossorio destacando en primer lugar, el estado pecaminoso de su alma que se corresponde con los capítulos de la novela desarrollados en Madrid. En segundo lugar, comienza la vía purgativa, donde el alma queda limpia de los tres enemigos del hombre: mundo, lujuria y diablo. Aplicado a la novela, el alma de Ossorio únicamente se limpia de los pecados de la lujuria, por su alejamiento de Laura, y del mundo, por su salida de Madrid. La vía purgativa se corresponde con su estancia en Guadarrama y los pueblos de la meseta que recorre hasta llegar a Toledo.

En tercer lugar, se lleva a cabo la vía iluminativa que 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 del Greco, comienza a conocer facetas de su interior. De hecho, tras el episodio con Adela descubre que tiene conciencia. En cuanto a los espacios, la vía iluminativa se corresponde con Toledo y Yécora.³⁴ En cuarto y

³⁴ Garrido Ardila introduce Yécora dentro de la vía unitiva; sin embargo, puede considerarse dentro de la tercera vía, la 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.

último lugar, se encuentra la vía unitiva, en la que se produce la unión con Dios. En el caso de Fernando, la vía unitiva se corresponde con su recuperación anímica y la superación del estado inicial, constituyendo Valencia el espacio unitivo, pues es donde Fernando logra alcanzar la estabilidad y la casi perfección absoluta.³⁵

En definitiva, *Camino de perfección* muestra el *mal du siècle* español personificado en Fernando Ossorio. A través de su interior y de su peregrinaje por la España profunda de principios del siglo xx, el lector no solo se acerca al interior de un país anquilosado en el pasado y subdesarrollado, sino que también comprende que el mal que aqueja el país no es otro que la vida urbana, ya sea en una gran ciudad o en una provincia. El espacio urbano metropolitano destruye los valores cívicos y sociales mediante la industrialización, mientras que la ciudad provinciana, conservadora de los valores tradicionales, aún vive dominada por la religión y los caciques, abocándola a la destrucción del alma castellana, tal y como se observa en Yécora y Toledo. La influencia del espacio se manifiesta en el personaje a través de una psicología caótica. 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 la mano devastadora del hombre todavía no ha contaminado. Por tanto, solo aquí el alma de Fernando logrará su restablecimiento.

35 Garrido Ardila introduce también Marisparza como espacio unitivo. Marisparza no llegaría a ser unitivo, sino que se encontraría a medio camino entre la vía iluminativa y la unitiva, porque aquí Ossorio continúa profundizando en el conocimiento de sí mismo a la vez que contacta con la Naturaleza y presenta síntomas de mejoría, es decir, comienza a vislumbrar la vía unitiva, pero sin llegar a ella todavía.

5.

De la novela rosa a la crítica social. La decadencia de la ciudad muerta

Historiográficamente, se ha datado la decadencia del tópico de la ciudad muerta asociado a las ciudades provincianas con la publicación de *El obispo leproso*, de Gabriel Miró, en 1926 (Lozano Marco, 2000). Sin embargo, dos textos anteriores, *La lámpara maravillosa*, de Valle-Inclán, y *Doña Inés*, de Azorín, hacen pensar en una transformación del mismo que se potenciará tras la publicación de la novela de Gabriel Miró. 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 para ser representada como un espacio viejo y sacro, retomando la ironía clariniana de la ciudad de Vetusta, por ejemplo, en la obra teatral *La heroica villa*, de Carlos Arniches. Cansinos-Assens ya percibe 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 muerte magnificencia ornamental. El anhelo de las grandes ciudades, interminables a lo largo y a lo ancho, bullentes de multitudes» (1925: 243).

En la obra de Valle-Inclán, concretamente en la parte titulada «El quietismo estético», el autor compara la ciudad de Toledo, 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 observará una modificación de la ciudad provinciana, manteniendo características de la ciudad muerta, pero volcando su contenido hacia la imagen de la ciudad en ruinas. Como se puede percibir, el sentimiento amoroso y sentimental cobra especial relevancia en detrimento de la crítica social que se observaba en *Diario de un enfermo* y *Camino de perfección*, configurándose así una de las características fundamentales para comprender la modificación del tópico y su dirección hacia el género rosa o la novela sentimental de ambiente provinciano.

5.1. LA CIUDAD ETERNA: OTRA FORMA DE QUIETISMO CIRCULAR

Como afirma Rodríguez de la Flor, el primer autor que plantea la noción de quietud en relación con el espacio provinciano es Miguel de Unamuno. El quietismo supone un «modelo que el pensador instauro de asociación intelectual con un tipo preciso de espacio suspendido en un limbo proindustrial resulta ser virtualmente único» (2013: 151). Así, Santiago de Compostela, entendida como una ciudad eterna, conforma una imagen realizada a través del quietismo a partir de las nociones, como así explicita Valle-Inclán, de lugar y tiempo (Valle-Inclán, 2018:166) en relación con el tiempo cíclico. En este sentido, la idea recogida por Valle-Inclán puede explicarse desde la teoría del cronotopo de Bajtín, donde se presenta la ciudad provinciana como un espacio pequeño y atemporal, es decir, da la sensación de que no existe el tiempo porque la rutina cíclica de sus ciudadanos se repite de manera constante.

La ciudad gallega, teniendo en cuenta tanto la filosofía del círculo como la teoría del cronotopo, 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, 2013: 169). El autor basa su visión estética sobre los conceptos clásicos de centro y círculo, por lo que su perspectiva sobre las cosas y las emociones también será cíclica (Maldonado, 1980). A través del círculo y de la alquimia las purifica y las define como eternas e inmutables, por lo que en su análisis ha de aplicarse el recuerdo, el concepto utilizado para hablar de las representaciones artísticas y que se define 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 del Greco, cuya estética se basa en el quietismo al percibir las ruinas como un símbolo del esplendor que en otro tiempo tuvo la corona de Castilla a través de la ciudad de Toledo. Así, cabe destacar el hecho de que el autor muestra el carácter de ambas ciudades a través de su arquitectura y mientras los arcos de Toledo sufren el envejecimiento y el paso del tiempo que los llevará a la destrucción, los de Santiago no envejecen, sino que 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:

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 deleznable 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 (Valle-Inclán, 2018: 168-169).

Establece la noción de *ciudad eterna* como una 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 al ser comparada con las ciudades bíblicas de Sodoma y Gomorra. Se asocia directamente con la muerte y es caracterizada como un osario, un sepulcro y una calavera, tres conceptos que se relacionan, como afirma Virginia Garlitz (2007), 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 (Valle-Inclán, 2018: 161-162).

Por el contrario, Santiago aparece simbolizada a través de la concha del peregrino que, como afirma en la parte «El anillo de Gíges», 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 establece una relación entre la ciudad eterna y la rosa mística, a la vez que se potencia 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:

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 (Valle-Inclán, 2018: 194).

A través de ambas ciudades, Valle-Inclán representa simbólicamente las 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, Virginia Garlitz (2007) sostiene que el autor está comenzando a definir estéticamente el *esperpento* para ponerlo en práctica en obras como *Divinas palabras* (1919), *Luces de bohemia* (1920) o la trilogía de *Martes de Carnaval* (1930). Sin embargo, con su contraposición con la ciudad de Santiago de Compostela, recuerda que España puede tener escondida una cara menos amarga y destructiva, ya que Galicia fue 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 ser representado artísticamente.

Por el contrario, la ciudad muerta y el Greco le llevaron a contemplar el final de la vida y de la decadencia. Esta afirmación, desde el punto de vista ideológico, apunta hacia la salida de la literatura finisecular y a la entrada dentro de la modernidad y de las vanguardias. Santiago simboliza la afirmación estética de un tópico decadentista que está desgastado y resulta ya anticuado. De hecho, la finalización del mismo se data diez años más tarde con la publicación de la novela de Gabriel Miró *El obispo leproso* (Lozano Marco, 2000), por tanto, es probable que Valle-Inclán observase ya la entrada de la modernidad y animase a buscar la cara de España menos decadente y más vanguardista.

5.2. LA CIUDAD PROVINCIANA COMO ESCENARIO DE LA NOVELA ROSA. *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 una catedral que conmueve a una ciudad provinciana, Segovia, prototipo junto a Toledo de 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 esta novela comienza a percibirse la pérdida de protagonismo del espacio urbano a la vez que se resalta la temática amorosa. Segovia todavía aparece descrita con las características de la ciudad muerta: estatismo, abulia, el tañido de las campanas,

las murmuraciones de los 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 caracterizaba a Segovia y la actual decadencia que deja la arquitectura casi derruida, como se puede apreciar en la imagen 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 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 (Azorín, 1973: 92).

Sin embargo, si se compara este texto con *Diario de un enfermo*, se observa que, en este caso, Azorín da más importancia al paso del tiempo y lo interpreta como un destino fatalista, mientras que el sentimiento amoroso no es pasional o erótico, sino medido y racional. De hecho, profundiza durante los capítulos «La flecha invisible», «Obsesión (ella)» y «Obsesión (él)» sobre el encuentro entre doña Inés y Diego y su enamoramiento a través de tópicos propios de la novela rosa. Ahora focaliza sobre el sentimiento amoroso encaminado hacia la novela rosa, con un fondo provinciano que propicia la separación de los amantes y un *locus amoenus* muy similar al que traza Bécquer en las leyendas: lugares solitarios, escarpados, ruinas..., así como la recreación del tópico renacentista del enamoramiento mediante la

mirada y la conexión de la naturaleza con el estado de ánimo del sujeto 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 iglesia 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 (Azorín, 1973: 141-142).

Una de las características de la ciudad muerta es la abulia, que, unida al silencio, conforma uno de los elementos fundamentales en torno a los que gira la descripción de la novela. El silencio trae aparejado 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 intensifican 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. Por tanto, la catedral será concebida como el centro en torno al cual gira la vida de la ciudad, además de ser observable desde cualquier punto de la misma.

En este sentido, cabe destacar las campanas como símbolo del paso del tiempo y de la monotonía de la vida segoviana. A este respecto, resulta interesante contraponer esta imagen con la percepción que de la metrópolis ofrece Azorín en *Diario de un enfermo*. En la metrópolis, el ruido constante, la multitud y el continuo ir y venir de los transeúntes marcan el frenético paso del tiempo, mientras que en Segovia únicamente se percibe el paso de las horas por el sonido de las campanas, una de las características que, junto a la imagen de la catedral, permanecerá en la narrativa de posguerra. La pérdida de protagonismo urbano que se percibe 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, confirma la modificación que ya anticipaba Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*. Así, *Doña Inés* se adelanta 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 provinciana, incide sobre los rasgos de la novela rosa para, al final de la misma, presentar Buenos Aires como una ciudad vanguardista, siguiendo el camino abierto por Valle-Inclán:

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, lentamente, hacia la ciudad; se va por años, por meses, acercando a la ciudad (Azorín, 1973: 219).

Tras la publicación de *El obispo leproso*, el tópico comienza a declinar en una vertiente mucho más realista y menos intimista y simbolista. Resulta de especial interés el hecho de que, en 1925, el mismo año de la publicación de *Doña Inés*, Cansinos-Assens se refiriese a la imagen que presenta la ciudad provinciana de la siguiente forma:

El amor literario a la provincia llega a convertirse en una orientación del misoneísmo sin alas ni voluntad. La turba innúmera de los imitadores y los glosadores se apodera del tema y lo agota y extravía 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, hermo세adas fantásticamente con una belleza a lo Mme. Bovary; y sus madrigales también a las viejas calles provincianas, a las viejas plazas y monumentos municipales. [...] y que exalta hasta el límite de lo cursi las sobrias líneas de los maestros (Cansinos-Assens, 1925: 233).

La percepción de Cansinos-Assens refleja no solo el agotamiento del decadentismo, sino también la creación de un realismo sentimental ambientado en la provincia, pero que es llevado al límite y a la repetición de la estética finisecular a la vez que pierde su simbolismo y el tópico comienza a debilitarse. La nostalgia y el anhelo que transmiten estos

autores, envueltos en el misterio que proyecta 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 para convertirse 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 percibe en la narrativa de posguerra, caso de *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité. Como impulsores de esta nueva imagen provincial, destacan Ramírez Ángel y Andrés González Blanco que incluso añaden a sus obras los arrabales y el extrarradio madrileño que mantienen un vivo carácter provinciano fomentado por los emigrantes, a la vez que se encuentran alejados del centro, entendido este último como sinónimo de modernidad. En este sentido, destacan las novelas rosa de Adolfo Sandoval, donde se percibe una gran influencia de la obra de Georges Rodenbach.

Rodríguez de la Flor presenta una nueva interpretación de la ciudad provinciana de la década de los años treinta en relación con las representaciones que hace de ella Martin Heidegger en una carta traducida bajo el título de «Paisaje creador: ¿por qué permanecemos en la provincia?» (en Rodríguez de la Flor, 2013: 128-129). 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 y suelo en un sentido racial y nacionalsocialista. Sin embargo, estas connotaciones nazis no se dieron en el caso español, donde el tópico parece resurgir coincidiendo con el momento en el que la modernidad y el progreso industrializador hacen avanzar la sociedad española, como plantea Félix Urabayen en la trilogía *Toledo la despojada*, *Toledo: piedad* y *Don Amor volvió a Toledo*.

Urabayen recupera el tópico decadentista en un sentido regeneracionista y funde la imagen urbana con la representación femenina, propia de las metrópolis vanguardistas como refleja José Díaz Fernández en *La Venus mecánica*. En la trilogía, ambas representaciones mueren metafóricamente para que el progreso también pueda llegar a estos espacios. La década de los años treinta se entiende 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 excesivamente transitadas, los paneles luminosos y las Venus mecánicas. A pesar de que el tópico comienza a decaer literariamente, sociológicamente no sucede así (Rodríguez de la Flor, 2013), ya que, durante la década de los años sesenta, la ciudad provinciana se convierte en un retiro idílico que preserva las condiciones de vida más arcaicas. Poco a poco, esta imagen romántica del provincialismo se instala en la reciente clase media que genera una creación utópica vacacional y de segunda residencia que sirva como vía de escape a la caótica vida metropolitana en un sentido similar al reflejado por Azorín en *Doña Inés*. Sin embargo, esta concepción provinciana desaparecerá definitivamente durante la década de los noventa con el *boom* inmobiliario y la construcción de urbanizaciones en las periferias urbanas cercanas a entornos naturales.

5.3. UNA APROXIMACIÓN A LA CIUDAD PROVINCIANA TRAS LA GUERRA CIVIL

El realismo de posguerra utilizará la ciudad provinciana como un arquetipo de continuidad y perpetuidad de las costumbres puestas en tela de juicio en épocas anteriores, fundamentalmente durante el

fin de siglo. La cerrazón, el desprecio por las costumbres y las modas extranjeras, el aburrimento 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, cabe destacar las novelas *La sombra del ciprés es alargada*, de Miguel Delibes, y *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité, entendidas la primera como una transición en el tópico, y la segunda como el prototipo que se asentará como modelo de la ciudad provinciana de posguerra.

La intención crítica de estos autores desaparece durante los años sesenta y setenta debido a la preocupación más formal que temática, a través de la cual se intenta liberar los textos de crítica y realismo social en favor de la técnica narrativa. El cosmopolitismo se abre paso relegando la atrasada y decadente provincia, pero sin dejar de lado la crítica. Así, durante la década de los ochenta y noventa, la novela elimina la carga crítica y se dirige hacia temas más ligeros, hedonistas y menos reflexivos. Los autores pierden interés por los temas políticos y sus obras comienzan a reflejar la conciencia individual a medida que se apartan de la colectividad social. La novela, por tanto, ya no será un instrumento de cambio o de crítica, sino que mostrará las inquietudes y los mundos del personaje, a la vez que recupera la vertiente realista mezclada con técnicas vanguardistas, como así reflejan *Las estaciones provinciales*, de Luis Mateo Díez, y *El buque fantasma*, de Andrés Trapiello, quienes recrean el ambiente provinciano mediante la técnica del recuerdo al evocar desde el presente la provincia durante la dictadura franquista.

Durante la Transición, la ciudad provinciana inicia una etapa de cambio y modernización, y a pesar de no poseer el cosmopolitismo

de las metrópolis se asemeja bastante a ella. El aperturismo provoca la pérdida de los prejuicios morales de antaño y aunque todavía perviven lo hacen con menos fuerza. Es por ello que los escritores empiezan, sobre todo a finales de los años setenta, a ambientar sus obras en las grandes ciudades, Madrid y Barcelona en el caso de la novela policiaca, desapareciendo casi por completo del panorama narrativo la ambientación provinciana. Sirva a modo de ejemplo el siguiente fragmento perteneciente a la novela *La negra provincia de Flaubert*, de Miguel Sánchez-Ostiz:

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 (Sánchez-Ostiz, 1994: 51).

Ahora el espacio provinciano no constituye el elemento central de la trama, sino que únicamente sirve para delimitar las coordenadas espaciales, excepto en *Las estaciones provinciales*, de Luis Mateo Díez, y *La negra provincia de Flaubert*, de Miguel Sánchez Ostiz, cuyas tramas giran en torno al concepto y a las sensaciones que transmite, así como al efecto de la modernización y la adaptación que sufre la ciudad provinciana.

5.4. LA CIUDAD PROVINCIANA Y 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 desde su configuración a través de la ciudad levítica. *Vetusta* conforma la ciudad levítica más elaborada, y 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 siglo XX. Para realizar una caracterización de la imagen provinciana en la novela de posguerra es necesario centrarse en las décadas de los cincuenta y sesenta, hasta el auge del desarrollismo, pues posteriormente la ciudad provinciana fue perdiendo importancia dentro de la trama.

Durante los años cincuenta, un grupo de autores, entre los que destaca Carmen Martín Gaité, recrea la ciudad provinciana finisecular con un sentido crítico, e inserta 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.³⁶ Esta generación de escritores convierte la ciudad provinciana en una metáfora crítica contra el Régimen, retomando el sentido crítico que los regeneracionistas le 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 la modernidad era una utopía, mientras se recordaba al lector que

³⁶ Esta imagen provinciana también es proyectada por el género lírico. Se observa, por ejemplo, en los poemarios de Claudio Rodríguez escritos en los años cincuenta (Rodríguez de la Flor, 2013).

el provincialismo, lo atrasado y lo mediocre venían impulsados 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, 2013: 92).

Para comprender la concepción provinciana ofrecida por estos autores es necesario volver la vista hacia la ciudad levítica y no tanto hacia la ciudad muerta. Esta circunstancia lleva a interpretar *La sombra del ciprés es alargada*, de Miguel Delibes, como la novela que marca el paso de la ciudad muerta finisecular al provincianismo visto desde la perspectiva de la crítica social. La autobiografía, la experiencia, la observación directa de ambientes y personajes, las influencias de la literatura tanto nacional como extranjera –Galdós, Clarín, Rodenbach, Mann...– y el cine neorrealista italiano contribuyen a la creación de un espacio provinciano entendido como un tópico o constructo ficcional que, recogiendo las características de movimientos anteriores y asimilando las coetáneas, convierte la ciudad provinciana en un instrumento de crítica social.

Por tanto, la provincia, como entidad ficcional, queda convertida en un símbolo poético que viene determinado 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 queda definido por Rodríguez de la Flor 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» (2013: 95).

Aparentemente, la ciudad es un marco espacio-temporal referencial del que se dan a conocer unos elementos concretos que, precisamente, por su carácter permiten al lector situarse en el plano simbólico. La ciudad como tal no tendrá un verdadero protagonismo, o al menos no tan marcado como *Vetusta*, que, en función de la perspectiva con la que sea interpretada, puede ser la protagonista o la antagonista de la trama. A pesar de no tener una función tan marcada, la ciudad provinciana de este periodo ejerce una influencia decisiva sobre sus habitantes. Se presenta como un espacio repleto de personajes anónimos que pueden ser clasificados en dos grupos. En primer lugar, destacan aquellos que forman parte de grupos sociales –personajes colectivos– que se identifican con la imagen convencional de lo provinciano y están plenamente integrados en la ciudad. En segundo lugar, aparecen los personajes individualizados que se presentan como insatisfechos con la vida provinciana y se rebelan ante su entorno.

Normalmente, la ciudad suele situarse en Castilla, un rasgo procedente directamente de la vertiente regeneracionista. Constituye un espacio relativamente pequeño y sus habitantes no están acostumbrados a viajar, como tampoco les interesa conocer nuevos horizontes más allá de los márgenes de la propia ciudad. 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 focalizar sobre ella, puesto que centra su atención en la burguesía, obviando por completo a la clase trabajadora y a la periferia, por lo que la imagen que ofrece es la del centro. El ocio y el aburrimiento son las dos actividades o sentimientos que padecen

los protagonistas, una caracterización muy similar 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. Por otro lado, el casino supone el punto de encuentro y de reunión entre las clases pudientes. Ambos espacios marcan una rutina ajena al paso del tiempo donde no existe cabida para las esperanzas, lo que produce melancolía y desesperanza en los personajes inadaptados. Estos sueñan con la posibilidad de huir de un espacio donde no hay lugar para ellos y que los margina. A través de estas caracterizaciones, los autores buscan recrear una ciudad identificable con muchas de la España del momento. Esta ciudad ficticia representa para los jóvenes la España que pretenden transformar, un país autárquico, aislado y estancado. Ríos Carratalá (1999) recoge una cita de Antonio Machado que, a pesar del anacronismo, resume perfectamente qué es o cómo ven estos jóvenes autores la España del momento a través de la provincia: «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» (Machado en Ríos Carratalá, 1999: 14).

Un motivo repetitivo, ya observado en Orbajosa a través de Pepe Rey, es el del viajero, un personaje que o bien regresa a la ciudad tras un tiempo fuera o simplemente recalca en ella por casualidad. Este motivo recurrente en el siglo XIX se modifica ahora, pues el sujeto que llega de fuera no se encuentra directamente con la naturaleza, sino con un pequeño núcleo urbano muy complejo. Suele encarnar un personaje solitario cuya relación con la comunidad será conflictiva, ya que posee una mentalidad totalmente distinta y mucho más progresista

que la de la propia ciudad. Su soledad nunca es total, ni tampoco la actitud de la comunidad, ya que, tras un periodo de silencio y observación, comienza el enfrentamiento con la ciudad o bien por ideología o bien por amor. La relación se agrava progresivamente porque la ciudad tiene una férrea actitud de cerrazón frente a lo distinto o a las influencias extranjeras. El final de este personaje se plantea desde dos perspectivas. En primer lugar, el individuo termina adaptándose y sucumbe a la fuerza de la ciudad dando lugar a un final abierto y agridulce. Sin embargo, la aparente derrota trae consigo una toma de conciencia de la realidad, como así se muestra en *La sombra del ciprés es alargada*, de Miguel Delibes. En segundo lugar, el individuo termina marchándose para tratar de recuperar la paz y la felicidad perdidas en la provincia, como sucede con 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 percibía en *Doña Perfecta*, sino que presenta la transformación de la ciudad provinciana en una entidad con una mayor complejidad, pues el narrador va a situarse en un punto concreto de la misma y va a elegir los personajes y ambientes que, a su juicio, muestran una imagen completa de la ciudad, por lo que nunca se va a presentar la comunidad en su totalidad. Esta selección narrativa tiene unos resultados reiterativos hasta el punto de que se puede hablar de una tipología urbana que incluso se lleva al cine y que va a actuar como defensora de unos valores 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 se llevará a su fin. Siguiendo la *Morfología del cuento*, de Vladimir Propp, propongo denominar a este personaje *ayudante del forastero*, ya que cumple la misma función definida en el estudio de Propp. El ayudante puede ser una joven que vive apartada

de la vulgaridad provinciana y de quien se termina enamorando el forastero, por ejemplo, la compleja relación de Elvira y Pablo Klein en *Entre visillos*. 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, influye decisivamente en su carácter, lo que hace pensar en una posterior ruptura del ayudante con el ambiente provinciano, caso de Tali en la ya mencionada novela de Carmen Martín Gaité.

La llegada, prefijada por Galdós a través de la estación de Villahorrenda, suele producirse en tren, el mismo medio en que se marcha. Esta escena, recuperada por Carmen Martín Gaité en *Entre visillos*, conforma un tópico provinciano que se percibe, fundamentalmente, en el cine neorrealista. El tren antes de su llegada suele averiarse, avanzando así 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 situarse a las afueras. Acudir a ella es una forma de escapar fugazmente de la asfixia provinciana y el tren será el medio para llevar a cabo la huida, ya que es el único transporte que logra cruzar los límites de la ciudad. La primera impresión que tendrá el forastero al bajarse será de extrañeza y melancolía, sintiendo lo inhóspito del espacio, un rasgo que definirá su contacto con la provincia. En este punto, el narrador buscará que el lector sienta que la ciudad va a rechazar desde el principio todo aquello que proceda del exterior y va a imposibilitar cualquier identificación de los habitantes con lo extraño. Esta sensación ya era palpable en Pepe Rey y se observará nuevamente en Pablo Klein y en el pequeño Pedro a su llegada a Ávila en *La sombra del ciprés es alargada*.³⁷

37 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

Este personaje suele ser un profesor, un periodista o un artista, circunstancia que justifica su actitud curiosa e inconformista. Se presenta como una persona culta y formada intelectualmente, a menudo en el extranjero, para que así 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 un proceso de indagación relacionado con el atraso social de España. Un rasgo importante es que, a pesar de su procedencia del extranjero, no es un personaje totalmente ajeno a la comunidad, sino que ha tenido experiencias previas con ella, por lo que comprenderá más fácilmente la realidad provinciana, caso de Pedro y 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, sino también el atrasado sistema educativo del franquismo basado en la memorización, la asistencia a clase y los exámenes, obviando por completo 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, presentando así veranos cortos e intensos e inviernos largos y tediosos. En ellos, la ciudad se hunde en la rutina intensificando la atmósfera de tristeza. En *Entre visillos*, la novela comienza en verano, pero casi en su totalidad se desarrolla en invierno, resaltando el matiz de melancolía que percibía el forastero y que choca con la alegría estival. Esta alegría suele venir asociada con

citar los más significativos. En el cine, la dramática llegada se convertirá en un 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.

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 constituye una referencia prototípica de la ciudad provinciana y que ya se recogía en *La Regenta* es el casino, 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 de predominio masculino, como se observa en la novela de Clarín; sin embargo, en *Entre visillos* aparecen mujeres, una circunstancia excepcional que se debe a la celebración de un baile con motivo de las festividades locales o de cualquier otra fiesta privada a la que son invitadas. De todas formas, su presencia es pasiva y muy limitada, ya que deben situarse en el salón de té y esperar a ser reclamadas como compañeras de baile, por lo que el aburrimiento³⁸ será otra de las constantes en este emblemático espacio.

Junto al casino, el otro lugar emblemático de la ciudad es la catedral, con el monótono tañido de sus campanas que constituye el omnipresente eje urbano que domina e intimida a los habitantes, mostrándose ante ellos como una enorme mole de piedra. De hecho, en *Entre visillos*, el reloj de la catedral es presentado 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

38 Desde *La Regenta*, la descripción de los espacios dedicados a la cultura —el casino y el teatro— simboliza la degradación cultural que se refleja a través de la ignorancia de los ciudadanos, como así explicita don Marcelino en el significativo monólogo final de *La señorita de Trevélez* y que será otra de las características que resaltará en este periodo. La ignorancia es fruto de la rutina, de la falta de perspectivas y del anquilosamiento de la sociedad.

capítulo de *La Regenta*, ofrece su visión de Vetusta a través del catalejo desde lo alto de la catedral. En este sentido, cabe destacar la relación del ocio en la ciudad, que se resume en la misa de los domingos, el cine, los paseos y las fiestas del casino. Normalmente, los hombres suelen acudir al bar del casino o a cualquier otro a emborracharse para terminar en el burdel. El final de la fiesta significa el regreso a casa mostrando un evidente estado de embriaguez o iniciando alguna pelea, cumpliéndose así el ritual de los sábados que culmina con la misa del domingo y el paseo. El alcohol es uno de los pocos entretenimientos o evasiones de la monotonía provinciana, como se perfila en *Entre visillos* y se trata de manera explícita en *Las estaciones provinciales*.

Tras la parada en el bar y debido a la ausencia de personajes femeninos, terminan la fiesta en el burdel en busca de compañía femenina. Los prostíbulos suelen situarse en los barrios del centro histórico, concretamente en los barrios viejos y en las cercanías de la catedral. Este hecho se debe al movimiento de las clases pudientes, iniciado durante el fin de siglo, hacia las afueras, para alejarse del centro histórico, donde comenzaron a asentarse las clases trabajadoras por su proximidad a las fábricas y la creación de los nuevos barrios y ensanches, como ya vimos 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 mujeres decentes y ejemplares, las perfectas casadas, y por otro, el resto de mujeres con las que pasar un rato agradable para terminar la fiesta.

A pesar del peso de la religión, 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 compor-

tamiento, cristalizado en el domingo. Este día acudirán a misa y, tras la liturgia, 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 las relaciones sentimentales.³⁹ 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 a la fiesta del sábado. Esta lógica responde, tal y como sostiene Ríos Carratalá, a la enorme influencia que ejerce la Iglesia sobre la comunidad, ya que «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» (1999: 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, una situación explicitada en *Entre visillos*. Estas escenas desaparecerán en los años sesenta con la aparición del Seat 600, una de las circunstancias que impulsan la pérdida de importancia de la ciudad provinciana como entidad narrativa. Ahora las familias de clase media saldrán de excursión al campo, dejando la ciudad vacía durante el domingo, tal y como explica Carmen Sotillo en *Cinco horas con Mario*, de Miguel

39 Apenas existen trabajos académicos que establezcan una relación entre el paseo, entendido como un espacio de sociabilidad, y el comienzo de las relaciones amorosas dentro del canon y la moral establecidos por la ciudad. Carmen Martín Gaité, en *Usos amorosos de la posguerra española* (1987), explica que las parejas pasean 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 espacio cerrado se encontrarán al pasar varias veces y comenzarán a cruzarse miradas y sonrisas hasta que el hombre muestre su interés por la mujer. En este momento, pasarán en solitario y si esta situación se repite hasta en dos ocasiones a ojos de la ciudad el noviazgo habrá comenzado y será necesario formalizar la relación. Esta situación será llevada al cine a través de *Calle Mayor*, donde además se aplica a la solterona que pasea continuamente sin que nadie se fije en ella hasta que llega el momento en el que por edad debe abandonar un espacio que no le corresponde, convirtiéndola definitivamente en una solterona.

Delibes. Tras el paseo y la alegría posterior a la misa, los habitantes acuden a sus casas para comer, vaciando las calles de la ciudad y dando comienzo a la triste y melancólica tarde de domingo que anuncia el comienzo de la rutina semanal. Este ritual repetitivo forma parte de la cotidianidad y 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, como se muestra en el caso de Marcos Parra en *Las estaciones provinciales*.

Todas las actividades citadas anteriormente retratan el mundo pequeño burgués de los años cincuenta, a la vez que constituyen el eje central de la trama, a través del cual se recreará la vida provinciana, tal y como sucedía en los casos de la ciudad levítica y de 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 sesenta. Tanto novelistas como cineastas conocían la existencia obrera, en formación durante el desarrollismo franquista de los años sesenta. Tanto en *Entre visillos* como en *Calle Mayor*, dos de las representaciones más emblemáticas de este tópico, se mencionan las zonas obreras, pero se alude a ellas como si se tratase de «la otra ciudad», es decir, de la parte 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 pertenecientes a la clase media-alta y con buena reputación moral, tal y como le inculca a Tali una de sus tías, deben acudir a ciertos espacios reservados para ellas, como el paseo, en busca de un marido con una buena posición económica, pues su función dentro

de la sociedad es casarse y tener hijos. El paseo, como ya enunciara Clarín a través del Espolón, es la zona reservada para las clases sociales privilegiadas, y las afueras, «la otra ciudad», es el espacio de las clases humildes, fundamentalmente de la clase trabajadora, pero este lugar será utilizado por las parejas cuya relación ha sido censurada por incumplir los convencionalismos sociales, como es el caso de Julia, una de las hermanas de Tali. El paseo y el baile, entendidos como espacios para establecer relaciones sociales donde buscar un buen noviazgo y matrimonio, son otros componentes esenciales para la configuración de la moral clasista de la ciudad provinciana que deben ser asimilados por el lector para poder introducirse en el universo provinciano independientemente de la perspectiva que adopte el narrador.

Tras el paseo o el baile comienza el ritual del noviazgo, que también debe seguir unas normas muy marcadas por la ciudad, sin que exista opción a la improvisación o a la sorpresa, ya que todo está debidamente pautado y ordenado. Si la pareja se deja ver al menos dos veces juntos, la ciudad entiende que son novios, pero no podrán entrar en ningún café o ir solos al cine antes de que las familias formalicen la relación. La mujer nunca debe tomar la iniciativa ni ocupar los espacios masculinos; sin embargo, Carmen Martín Gaité refleja la forma en la que algunas mujeres comienzan a romper ciertas barreras, como Elvira, que al principio rehúye la opción de formalizar cualquier relación, o Marisol, que invade un espacio de exclusividad masculina dentro del casino para ir a buscar a Manolo Torre, tomando ella la iniciativa.

Como también se observará en *Entre visillos*, el cine es el espacio idóneo para que los novios puedan intimar gracias a la oscuridad de la sala durante la proyección de la película. En este sentido, cabe destacar la fuerte presión moral ejercida sobre las jóvenes para evitar

que acudan con sus novios sin la presencia de una tercera persona, aunque en este caso se rompe con esta norma y se hace caso omiso a las advertencias. La reacción posterior, narrada a través de Julia, es la de acudir al confesionario tras la salida del cine, donde el párroco reprende este tipo de actitudes y define el cine como «ese dulce veneno» que corrompe la moral de las jóvenes. 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. Además del cine, las parejas suelen acudir a los barrios periféricos buscando la intimidad que el centro les quita. Así, los autores ofrecen breves escenas que permiten conocer la periferia provinciana, representada, en relación con la periferia levítica, por un río que funciona como un elemento de separación con respecto al centro, y algunos árboles y descampados que 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 conforman ciertas características que ayudan a prefijar la ciudad provinciana como tópico literario. En primer lugar, se ofrece una descripción minuciosa del espacio urbano provinciano cuya función es la de ayudar al lector a introducirse dentro del universo de la provincia para que, tras conocerlo minuciosamente, surja el conflicto, una estructura esquematizada por Galdós en *Doña Perfecta*, desarrollada por Clarín en *La Regenta* y asentada por Carmen Martín Gaité en *Entre visillos*. De esta forma, se comprende y justifica el conflicto al que deben enfrentarse los protagonistas y a través del cual los autores demuestran 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 la vida del personaje 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 viajero desconocido que viene a romper el orden provinciano y que constituye el único enlace de la ciudad con el exterior. La huida suele interpretarse como una metáfora de la búsqueda de una nueva vida con mayor libertad debido al ambiente opresivo y asfixiante que el personaje debe soportar. El motivo metafórico que le impulsa a huir no siempre es claro, a veces el personaje huye de un ambiente opresivo, pero sin perspectiva de futuro nítida o al menos de un futuro con mayor libertad, caso de Antonio Medina, protagonista de *Estos son tus hermanos*, de Daniel Sueiro.

5.5. DE LA POETICIDAD DE LA CIUDAD MUERTA A LA CRÍTICA SOCIAL. *LA SOMBRA DEL CIPRÉS ES ALARGADA* COMO NOVELA DE TRANSICIÓN

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 en Ávila, pero mencione brevemente Providencia, Barcelona, Santander y Bilbao. El objetivo de describir con más detenimiento Ávila es mostrar la influencia del espacio sobre el carácter de Pedro (Paul, 1975: 29-38). Ávila es una ciudad fría y cerrada por las murallas, conformando su elemento más destacado, una imagen que Rodríguez de la Flor (2013: 118-119) conecta con el sentimiento unamuniano del «confinamiento corporal» que define la ciudad como un «cuerpo de piedra», la misma representación metafórica que

adquiere en la novela de Miguel Delibes en relación con la psicología del protagonista. La identificación Ávila-Pedro es plena, hasta el punto de que es el propio Pedro quien comenta esta relación, llegando a modificarse la apariencia de Ávila dependiendo del estado anímico del protagonista. Así, presenta una ciudad más alegre en las estaciones de primavera y verano y recupera la imagen inicial durante el frío y el 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 (Delibes, 2016: 13).

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. En la segunda parte, destaca la presencia de Providencia y del resto de 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 clásica abierto / cerrado. Por tanto, se puede afirmar la existencia 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 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, una cuestión que aparentemente deja en suspenso el narrador en el final abierto (Alcalá, 1997: 359).

Tal y como afirma Postman (1995), la característica más importante de la ciudad es la muralla.⁴⁰ Ya desde la Antigüedad, los muros son la parte más importante del espacio urbano. Dentro de ellos se encuentra la ciudad, lo conocido, lo cerrado, lo ordenado y lo protegido, mientras que fuera se muestra lo desconocido, lo abierto, lo ilimitado y, por tanto, el caos y el peligro. De ahí que ya en la Antigua Grecia, e incluso en la Edad Media, se 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. A este respecto, resulta interesante 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.

⁴⁰ Esta es una de las diferencias con respecto a la ciudad muerta y a la ciudad levítica que considero fundamental para interpretar esta novela de Miguel Delibes como una novela de transición con respecto a la imagen prototípica que ofrecerá Carmen Martín Gaité en *Entre visillos* y que se reproducirá durante la segunda mitad del siglo xx. Si en las ciudades levíticas y muertas lo más destacado era la catedral, como también recoge Martín Gaité, presentada como una mole de piedra que controla todo el espacio 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 autores contemporáneos van a destacar de la ciudad provinciana.

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 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 Pedro son un testigo de la historia de la Reconquista, creándose así la imagen característica que ya enunciaban Clarín y Galdós: la heroica ciudad. El protagonista logra superar las murallas y salir de ellas para convertirse en 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 (1995) 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, 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 en 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 un 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 (1995: 162).

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 para describir pormenorizadamente, como sí sucedía en las novelas objeto de análisis en los capítulos anteriores: véase, por ejemplo, *La Regenta*, donde Clarín dedica cinco capítulos del primer tomo a describir minuciosamente 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 Mateo Lesmes, por ejemplo, solo se 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 Welck sostienen, funcionan como «expresiones metafóricas o metonímicas de los personajes» (en Rey, 1975: 26). En este caso, Ávila funciona con respecto a Pedro de la misma forma al superponer sus sentimientos sobre la realidad que pretende describir, tal y como manifiesta en el siguiente 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 (Delibes, 2016: 57).

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 inmaculado 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, incorrecto, 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 comunión. Tenía un sello antiguo, hermético, de maciza solidez patriarcal. La villa, centrada en plena y opulenta civilización, era como una armadura detonando en una reunión 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. (Delibes, 2016: 116)

La imagen poética que elabora Delibes de la ciudad en este fragmento se relaciona con la caracterización que Cansinos-Assens (1925) hizo de la ciudad muerta. Sin embargo, a pesar de que formalmente guarda una estrecha relación con ella, en este caso Ávila no debe considerarse como tal ya que no existe una conexión directa entre el alma del protagonista y el espacio urbano, sino que la ciudad es una extensión de la psicología de Pedro que sirve para reforzar su carácter. Además, el tiempo no aparece estancado, una característica inherente a la ciudad muerta, sino que fluye lentamente (Delibes, 2016: 156-157). 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 cuarenta, 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 precisamente la misma que tenía a principios de siglo, momento en el que comienza la narración:

Alguien había absorbido a aquella playita 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 «civilización» para versificar aquella playita recoleta, y no se encontró otra mejor que la de «destrucción». [...] 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 rincón. Respiraba a pesar de los golpes de muerte que le habían asestado, por encima del deseo de la absorbente civilización. El hombre no podía con la Historia, ni en su misma significación, ni en su parpadeo intangible por encima de las cosas (Delibes, 2016: 262).

La cerrazón y el anquilosamiento de Ávila en el pasado llevan a que la religión también adquiera cierta importancia a la hora de interpretar la teoría del desasimiento que don Mateo Lesmes le inculca a Pedro. Este hecho implica que Marcial Bayo (1995) interprete el final de la novela como una lección ascética que la ciudad da al protagonista. Ávila representa el desengaño de la vida en la propia vida, es decir, el desasimiento. Las ideas de don 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, de sus construcciones –la catedral– y de sus habitantes –doña Gregoria, don 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. Solamente al final logrará comprender que no es así, que no existen seres ni ambientes malos, ya que el hombre es víctima de su propia circunstancia. De ahí que se pueda hablar de una resurrección de la filosofía de Pedro que ahora parece haber 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 muerte y la vida.

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. 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 circundante: una mutua, confortable influencia que ensartaba en una misma fibra todo el nostálgico mundo de mis recuerdos» (Delibes, 2016: 302).

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 gran influencia determinista, pero sí ayuda a conformar el carácter y la evolución psicológica del protagonista. La ciudad de Ávila se presenta

con cierto valor determinista, pero no de una forma implacable, como así se mencionaba anteriormente a través de las novelas de los pazos de Emilia Pardo Bazán. En este sentido, *La sombra del ciprés es alargada* supone una transición hacia la imagen provinciana que se presentará en *Entre visillos*, pues la conexión alma-ciudad se diluye, solo se recupera parcialmente tras la muerte de Jane y se vuelve a la concepción de la ciudad levítica con ciertos rasgos deterministas.

6.

La ciudad provinciana de posguerra. *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité

[...] 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 (Martín Gaité, 2002: 400).

La trama de la obra, tal y como expresa la propia Martín Gaité, se resume en la monotonía cotidiana y el hastío que sienten los personajes ante la imposibilidad de cambiar su aburrida y convencional vida. 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 conformará uno de los personajes principales de la obra. Ninguno de ellos escapa de sus límites y apenas se va a mencionar la periferia, salvo el paseo de Julia y Miguel o el de Julia y Tali por el barrio chino a través de escenas rápidas en las que no se incide sobre el espacio que las rodea.

A este respecto, cabe destacar el análisis que hace de la novela *Biruté Ciplijauskaitė* (2000), donde afirma que la autora reacciona contra la imagen provinciana en relación con la novela rosa precisamente al remarcar los aspectos negativos de la vida provinciana, a la vez que le otorga un mayor protagonismo al espacio. Sirve para reflejar la realidad social de una ciudad de provincias cuyo nombre no se dice, pero tampoco importa, pues se pretende mostrar una realidad extensible a cualquier espacio urbano, concretamente la realidad de la clase burguesa, y se sitúa en la década de los cincuenta, momento de su publicación. Aunque no se dan fechas precisas, sí se recogen datos que permiten datar la trama en la España franquista de los cincuenta, como las alusiones al NO-DO o al estreno de la película *Marcelino pan y vino*, que tuvo lugar en 1954.

6.1. LA CIUDAD, EL ESPACIO NARRATIVO Y EL AMBIENTE PROVINCIANO

Una de las características que mejor refleja el espacio provinciano, también aplicable a la ciudad muerta, es el visillo, el objeto al que se alude en 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 (Martinell, 1996). La autora le atribuye el papel de puente o de enlace entre el interior y el exterior, es decir, 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 [a], 1992: 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 exterior solo 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 (Palelogos, 2008).

La ventana actúa como una apertura al mundo que suele cubrirse por la parte interior con 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, una acción que, junto con la ventana cubierta con ellos, va a ser uno de los signos más característicos de la ciudad provinciana, ya que tras ellos se esconde la figura de, en palabras de Martín Gaité, «la mujer ventanera», que observa sin interrumpir su labor o conversación para saber qué ocurre fuera. Permite mirar al exterior y tomar contacto con él sin ser vista, una circunstancia que ya aparecía en la leyenda de Bécquer *Tres fechas* y en la novela de Rodenbach *Brujas, la muerta*. Por tanto, el papel de la ventana queda definido por Martín Gaité en *Desde la ventana* de la siguiente forma:

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. ([b]1992: 51-52)

Como afirma la autora, 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, siendo relegada a vivir entre visillos y a ser una mera observadora. El ruido, los transeúntes y el movimiento provocan en los personajes femeninos sensaciones positivas, caso de Elvira, pero también negativas, como el pánico que siente Mercedes al quedarse encerrada en el balcón del Gran Hotel ante el temor de ser vista en solitario acompañada de un hombre en un espacio que no le corresponde. De ahí la angustia, la ansiedad y la necesidad de entrar en el interior del apartamento de Yoni, porque la función de la ventana, en palabras de Catherine Bellver: «*the window marks the boundary between the interior realm of sexual, social and psychological repression and the exterior sphere of freedom, empowerment, and pleasure*» (2003: 39-40).

En este sentido, el balcón cumplirá la misma función que la ventana, una vía de escape al exterior, pero además potencia el luto, un tema que aparece con fuerza en la novela de la mano del personaje de Elvira. El luto significa mantenerse aislado y evitar tomar contacto con

la vida exterior, lo que trae consigo el retraimiento hacia el interior de la casa, un espacio que debe estar sellado a cal y canto y cuya atmósfera va a configurarse como sofocante y asfixiante, ya que ni siquiera puede entrar la luz. Los balcones y persianas han de permanecer 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 (Martín Gaité [a], 1992: 122).

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 ayudan a comprender qué espacios y por qué son dominios masculinos –el bar, la calle y el lugar de trabajo– y cuáles son los espacios en los que queda confinada la mujer –el mercado, la casa 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, mientras que el bar permanece reservado a los chicos. La ruptura de las barreras de género solo se percibe en el Gran Hotel de la mano de Yoni y Teresa, los personajes más cosmopolitas y transgresores.

El casino es el espacio interior en el que mejor se aprecia la distribución espacial en relación con el género, 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. Las chicas sienten un miedo constante a hacer el ridículo y sobre todo a parecer demasiado liberales, de ahí que sean los hombres quienes tomen la iniciativa y decidan con quién van a bailar. Ellas utilizarán amistades comunes para, siempre de manera velada e indirecta, mostrar sus preferencias o conocer la disposición del otro. Frente a este comportamiento tan común y arraigado en la sociedad provinciana se encuentra la libertad de las chicas procedentes de la capital y representadas en la novela por Marisol (Castillo, 2013). Ella misma se queja de que las mujeres estén todas sentadas juntas en el mismo lugar 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 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.⁴¹

El casino, de igual forma 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 de la ciudad: observación constante y murmuración, principales características del ambiente provinciano observadas desde los inicios de la configuración del tópico. En contraposición con el casino, el Gran Hotel representa la modernidad, por ello, quien acude a las selectivas fiestas de Yoni lo hace por descubrir

⁴¹ Tal y como aparece narrado, el comportamiento de Marisol guarda grandes similitudes con la clasificación realizada de los tipos de mujeres en *Camino de perfección*, de Pío Baroja, donde relacionaba Madrid o la metrópolis con la *femme fatale* a través del personaje de Laura. De hecho, el narrador afirma que Marisol mira a Manolo Torre con ojos felinos. Nótese que una de las características de la mujer fatal es su relación con los gatos y los animales felinos.

cómo se vive en un espacio moderno, el espacio tan ansiado y soñado por los jóvenes. En el estudio de Yoni, donde predominan la música extranjera, el alcohol y el tabaco de importación, todo está permitido, lo que hace que entren en conflicto la curiosidad por conocer la modernidad y el peso de las convenciones sociales excesivamente 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, se encuentra el espacio dedicado a la familia tradicional de la posguerra, que está representado en la casa de Natalia. Toda la vida familiar gira en torno a la tía Concha, que ocupa el lugar de la madre fallecida. Prácticamente todas las escenas domésticas suceden en el comedor, cuyos ventanales están cubiertos por unos visillos entreabiertos, la distancia justa para iluminar la estancia y observar el exterior. Natalia, por orden de su tía Concha, debe abandonar la habitación para estudiar e instalarse en el comedor, rompiendo así su espacio de intimidad, y convirtiendo a la joven en un personaje más vulnerable al control familiar, puesto que Tali se muestra muy diferente al resto de mujeres. Por tanto, su tía se ve en la obligación de reconducirla y doblegarla al espacio que le corresponde como mujer: el hogar. 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 de 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, Martín Gaité logra representar en la novela el ámbito doméstico en todas sus facetas como un reflejo de la sociedad de posguerra (Marco, 2013). La diferencia con respecto al caso de Tali

es que Elvira sí puede disfrutar de un espacio para ella sola, por lo que goza de una 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, pobrecita, pobre, pobrecita. 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 todo. 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? (Martín Gaité [a], 1992: 55-56).

En este sentido, cabe destacar el despacho de Teo, el hermano de Elvira, cuya función es la misma que la de la habitación de la joven, constituye una vía de escape. Sin embargo, la libertad de Teo para salir y pasear es total, por lo que, si se compara la situación de los dos hermanos, se concluye que el luto es mucho más severo para la mujer que para el hombre, aunque guarden el mismo parentesco con el familiar difunto. 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, como una de las mujeres que acuden al velatorio así lo manifiesta:

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 solo perdí el apetito, fijese, y cada vez me ponía más gorda. Que era una desesperación aquello. Parecía que no sufría una» (Martín Gaité [a], 1992: 123).

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. En el capítulo v, Tali sube a la torre junto a su hermana Julia y desde la altura observa bajo sus pies todo el espacio urbano. Tal y como confiesa Natalia, sus subidas a lo más alto de la torre son constantes, ya que a medida que sube se coloca 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, por lo que la visión que tiene de la ciudad desde la altura es muy similar a la de don Fermín de Pas en *La Regenta*. Constituye el eje central de la ciudad que es imposible ignorar, ya que todos los balcones de las casas miran hacia ella. De hecho, su reloj es comparado metafóricamente 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 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 (Martín Gaité [a], 1992: 24).

En este sentido, destacan las alusiones en varios momentos de la trama al hecho de que los relojes atrasan, por ejemplo, el del aula donde Pablo Klein debe impartir su clase. El reloj atrasado junto a una fotografía de Franco simboliza la abulia y la monotonía de un espacio anticuado en el que casi no se percibe el movimiento temporal. Únicamente es la catedral la que con el tañido de las campanas marca la hora, estableciéndose así el decurso temporal en la ciudad y, por extensión, en el transcurso de la trama. La catedral, por tanto, se interpreta como una metáfora del poder que ejerce la Iglesia sobre la ciudad provinciana. Al final de la novela la libertad de Julia y Pablo Klein se acrecienta a medida que la visión de la catedral se va empequeñeciendo hasta su desaparición: «Habíamos salido afuera. Sonaban los hierros del tren sobre las vías cruzadas. Con la niebla, no se distinguía la catedral» (Martín Gaité [a], 1992: 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 de ambiente provinciano, asentando así una imagen prototípica de la ciudad provinciana.

El interior del templo 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. Es relevante que sea Julia la que acude al confesionario, ya que es el personaje que más evoluciona a lo largo de la trama. Hace frente constantemente a un dilema: su familia, y con ella el espacio provinciano, o su novio Miguel, renunciando así al universo que conoce para adentrarse en la desconocida metrópolis. En ella se reflejan las luchas constantes entre sus propios deseos y los

convencionalismos sociales, produciéndose momentos de máxima tensión y angustia y acudiendo a la religión en busca de protección. Estos espacios condicionan y dominan el desarrollo de los personajes en la ficción, predominando los espacios cerrados o interiores frente a los abiertos, a la vez que se genera 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 la ausencia de movimiento o perspectiva se acentúa en los personajes femeninos, que pasan las horas evadiéndose en sus respectivas habitaciones o en el cine, a la vez que sueñan con una vida mejor fuera de la ciudad, circunstancia que no se dará y de la que son plenamente conscientes. Ni siquiera la calle, a la que se alude en escasas ocasiones, o las fiestas con las que se inicia la novela suponen una distracción para ellas:

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 trabajos entre los transeúntes, irían a tomar un tranvía para llegar a su barrio que estaba muy lejos (Martín Gaité [a], 1992: 128-129).

El exterior está formado por las calles, el tráfico, los escaparates y los transeúntes. La calle, fundamentalmente para las mujeres que no se adaptan a las convenciones sociales, suele aparecer idealizada, pues se corresponde con el espacio que hay más allá de los visillos, con lo desconocido. Sin embargo, el escaparate produce en la observadora una sensación de letargo y vacío, pues los objetos que se muestran son una ampliación de los que tienen en los espacios interiores, por tanto, perciben una extensión de su hogar.⁴² El personaje que pasea se siente reconfortado en el bullicio, donde se transforma 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 su condición femenina dentro del espacio urbano provinciano, como así explica la propia autora en *Desde la ventana*:

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 ([b]1992: 113-114).

En definitiva, la ciudad provinciana funciona como un espacio que simboliza la desolación y la angustia de los jóvenes que sueñan con

⁴² Estas sensaciones coinciden con las que experimenta el personaje de Colometa, protagonista de *La plaza del Diamante*, de Mercè Rodoreda.

abandonar un lugar que no les ofrece ni futuro ni esperanza, sino tedio, angustia, desolación y arcaísmo. Estas impresiones se deben a que los propios 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, su novio Miguel, lo que permite afirmar que todos y cada uno de los personajes femeninos de la novela están obligados a ligar su destino a un hombre, a excepción de Natalia, y a aceptar que su vida debe transcurrir en un espacio interior, mientras observa con pasividad el exterior a través de los visillos que cubren las ventanas. Los personajes masculinos, salvo Pablo Klein, nunca rompen las barreras del espacio, como tampoco luchan contra una angustiada y miserable existencia. El espacio de la felicidad o la imaginación de otra vida se da en el cine, mediante la evasión momentánea, como muestra Elvira en el fragmento citado anteriormente, o a través de las narraciones de viajeros procedentes del exterior: el propio Pablo Klein o los veraneantes.

6.2. LA RELACIÓN DEL ESPACIO PROVINCIANO Y DE LOS PERSONAJES: UN UNIVERSO FEMENINO ENTRE VISILLOS

La novela refleja la clase burguesa provinciana de la España de los años cincuenta a través de las tramas de sus personajes, centrándose fundamentalmente en las mujeres, quienes sufren con más fuerza

la opresión del espacio. De ahí que prácticamente la totalidad de la misma se desarrolle en espacios interiores y que sus interlocutoras sean las jóvenes burguesas de la ciudad. Carmen Martín Gaité logra crear arquetipos que chocan con los propuestos por la moral nacional-católica de los años cincuenta, como «la chica rara», encarnada por Tali y Elvira, y «el chico raro», representado por Pablo Klein (Cajade Frías, 2010), cuya función es romper el equilibrio provinciano con una mentalidad muy diferente a su estilo de vida para ofrecer una interesante perspectiva al lector sobre la ciudad. El profesor es un personaje que guarda grandes similitudes con Pepe Rey, el protagonista de *Doña Perfecta*, ya que ambos llegan en un tren viejo que se avería y se ven obligados a retrasar la llegada a su destino, las primeras impresiones percibidas del espacio son negativas, a la vez que chocan con sus mentalidades abiertas y cosmopolitas. Una vez que se instalan en la ciudad provinciana, terminan sufriendo el tedio, la asfixia y la incompreensión de los ciudadanos, una situación que, en este caso, finaliza de forma diferente, ya que Pablo Klein huye hacia Madrid, pero Pepe Rey sufre de una forma violenta la fuerza de una ciudad que acaba con su vida.

Pablo Klein es, sin lugar a dudas, el personaje más interesante de la novela al no mostrar prejuicios y ser totalmente sincero en sus opiniones, tal y como se percibe 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, el lector se acerca a la realidad provinciana, 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, desde el casino hasta el instituto. Su innovador plan de estudios no logran comprenderlo ni sus alumnas ni el director, por lo que se verá obligado a cambiar las

excursiones y las clases prácticas de alemán por un arcaico manual de gramática y un férreo control de asistencia:

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; 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 (Martín Gaité [a], 1992: 248).

Su función en la trama con respecto al resto de personajes que conforman la atmósfera provinciana es la de romper con la armonía inicial, desestabilizando a Elvira al demostrarle que ella es igual que el resto de mujeres y que es la hipocresía lo que la impulsa a presentarse a la sociedad como un ser superior. Asimismo, es el encargado de dar el impulso definitivo a Natalia para que salga de la ciudad y alcance una mayor libertad que le permita ser feliz y no termine relegada al hogar familiar como su amiga Gertru. Natalia tiene la posibilidad de conocer la libertad huyendo a la capital, el espacio urbano donde las ideas del régimen franquista comienzan a diluirse dejando paso a la modernidad y al cosmopolitismo.

En este sentido, cabe destacar el grupo de mujeres que conforman la trama y que 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 el modelo estereotipado y marginal del «ángel del hogar». Todas ellas sienten el peso del espacio a través del tedio, del aburrimiento, de la rutina, de la ausencia de comunicación o la superficialidad de las conversaciones, de la falta de miras, de la impersonalidad y del sometimiento a la vida que les toca vivir. Esta vida anodina y aburrida se refleja a través de los diálogos, tal y como afirma Mercedes Carbayo Abengózar, además del predominio de la descripción. Las conversaciones de los personajes están vacías de circunstancias y de verdadera comunicación,

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, 1998: 66).

Este procedimiento narrativo hace que el lector experimente las mismas sensaciones que los personajes, circunstancia que potencia aún más la imagen de la ciudad, analizada anteriormente y caracterizada por el tiempo estancando, la lentitud y la abulia.

6.2.1. Ni familia, ni amigas, ni consultorios sentimentales: la solterona

La solterona aparece representada a través de Mercedes y de la tía Concha, y se caracteriza por la melancolía que impregna su vida, a la vez que configura un personaje casi indispensable del universo provinciano. La tía Concha, de cara a la sociedad, ha logrado mejorar su estatus, pues a pesar de estar soltera ha adquirido el rol de perfecta casada tras instalarse en la casa familiar para cuidar de su hermano viudo y de sus

sobrinas huérfanas. Sin embargo, será Mercedes quien muestre la forma en la que la ciudad señala a las mujeres que son incapaces de casarse o de presentar, al menos, un prometido a la sociedad. Este hecho y la perspectiva de quedarse soltera han convertido a la joven en una mujer intransigente y neurótica, remarcando en numerosas ocasiones que su carácter ya comienza a asemejarse al de su tía. Aparece con ciertos rasgos caricaturescos en lo que se refiere a la crítica hacia los hombres y a presentarse con superioridad ante el resto de mujeres, a las que considera unas embaucadoras. Esta contraposición entre la solterona y las demás mujeres ha sido analizada por Carmen Martín Gaité en *Usos amorosos de la posguerra española*, ensayo que testimonia no solo la presión que la sociedad ejerce sobre ellas para convertirlas en ángeles del hogar, sino también cómo deben comportarse para gustar a los hombres:

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 les 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 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, 1987: 38-39).

El carácter agrio, malhumorado e intransigente de Mercedes obedece a su fracaso ante la sociedad por la imposibilidad de vivir una gran historia de amor al igual que sus amigas, por tanto, su papel

queda relegado a un aspecto secundario de la vida provinciana, a la vez que se le ofrecen tres caminos: la vía religiosa, convertirse en la cuidadora de algún familiar como la tía Concha o ser objeto de burlas y lástima. Esto no quiere decir que la soltería significase no existir socialmente, sino quedarse marginada, ya que su papel en la sociedad es fundar un hogar tras convertirse en esposa y madre. De ahí la constante angustia de la joven, muy consciente de su futuro, pues la ciudad tarde o temprano la va a marginar:

Ni la familia, ni las amigas, ni los consultorios sentimentales se dirigen 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 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 (Martín Gaité, 1987: 42).

La soltería y el matrimonio se convierten durante la posguerra española en un tema público que no solo incumbe a los novios, sino también a la familia y al entorno social en general, encargados de controlar la relación para evitar faltas morales, así como la aprobación o el rechazo al pretendiente. De ahí que el mayor temor que una mujer de posguerra podía tener fuese quedarse soltera, como Mercedes.

6.2.2. El ángel del hogar o la perfecta casada

Gertru es el personaje de la novela más admirado socialmente. Su función es la de ofrecer una imagen dulce, sonriente, y mantenerse

dentro de la etapa infantil para ser inocente, sumisa y pura, en contraposición con la «chica rara», analizada posteriormente. La diferencia de edad con respecto a Ángel, su prometido, es un factor a tener en cuenta, ya que así es más fácil el sometimiento de la muchacha, a la que se exige la carencia de estudios, pues su función queda relegada al hogar y a la maternidad sin lugar para la crítica o la resistencia. Esta circunstancia se debe a la tradicional división espacial público / privado, basada en la distribución por géneros masculino / femenino, siendo el espacio público el ámbito de dominación de los hombres y el espacio doméstico, el de las mujeres. De esta forma, la mujer perfecta será un ángel del hogar, educada para desempeñar el papel de esposa y madre en beneficio de la comunidad, por lo que el modelo patriarcal impuesto en los espacios exteriores se reproducirá en el ámbito doméstico, extendiéndose el poder masculino en todos los espacios (Aldaraca, 1992), ya que «el espacio público representativo se construye en paralelo al espacio privado representativo; la ciudad y la casa son la representación de las jerarquías y poderes» (Muxí, 2018: 52).

La ideología dominante recluye y aparta a las mujeres, fundamentalmente a las de clase media-alta, de los espacios públicos, de la vida urbana y de los cafés, puesto que la casa es el espacio de control para las mujeres. De ahí que se refuerce la idea de que las mujeres respetables no deben frecuentar la calle, siendo de uso exclusivo para las prostitutas, consideradas mujeres públicas:

Cuando las mujeres, además de adúlteras, puedan ser estudiantes, trabajadoras o ciudadanas con derecho al voto, el sistema entra en crisis y de ahí que entonces repunte con virulencia la condena moral, religiosa y hasta física de la mujer fuera de casa. Porque en estos casos no sale ya motivada por un varón o un deseo que la saque del aburrimiento de su vida

de esposa, sino por su propia y radical voluntad de ser libre, de modo que, en este sentido, se entiende también el temor a la prostituta que embarga al siglo, al tratarse de un ejemplo mucho más extremo de cierta libertad de sentimientos en el sistema, en comparación con las otras mujeres (González Sanz, 2018: 261).

En este sentido, debe tenerse en cuenta el análisis que realiza Labanyi (2011) sobre la figura de la prostituta durante la segunda mitad del siglo XIX. Esta, al igual que el *flâneur*, fue considerada por Walter Benjamin como un emblema de la modernidad. Dejando de lado cuestiones legales y médicas, las prostitutas comenzaron a suponer una amenaza para el sistema con el surgimiento del movimiento obrero, ya que si los obreros reivindicaban sus derechos, también podían hacerlo las mujeres, «puesto que la propiedad sobre la propia persona era la única propiedad que poseían la mayoría de las mujeres y la única de la que podían disponer sin la firma de un hombre, la lógica de la teoría liberal del mercado llevaba a la conclusión de que las prostitutas eran las únicas mujeres libres» (Labanyi, 2011: 68). Por este motivo, serán conocidas como «mujeres libres» o «mujeres públicas», en referencia a su ocupación de la calle.

A través de este discurso identitario, se potencia la imagen de la mujer como ángel del hogar cuya presencia en los espacios públicos debe ser limitada y justificada. En consecuencia, sería lógico pensar en la inexistencia de una mujer que gozase de la libertad de transitar el espacio urbano. Sin embargo, la situación real era diferente a pesar de la ideología dominante que comienza a modificarse a partir de 1870 con la creación de los grandes almacenes, momento en el que empieza a legitimarse la presencia de las mujeres respetables en los espacios públicos, lo que impulsa un cambio en los códigos morales y en la

noción de respetabilidad. El problema se agrava con el crecimiento de las ciudades a finales del siglo XIX y con el acceso de las mujeres a estos espacios, ya que ahora no solo las prostitutas frecuentarán la calle, sino también las mujeres de clase media-alta, lo que provoca que, junto con la prostituta, la novela realista muestre interés en la mujer adúltera. Ambas plantean los mismos problemas: la ocupación de los espacios exteriores por parte de las mujeres, así como su relación con la esfera pública (Labanyi, 2011).

En este sentido, tal y como afirma Teresa Gómez Reus (2005), las mujeres no disfrutaron de la misma libertad de tránsito que los hombres, por lo que se generó un arquetipo eminentemente masculino que encarnaba los ideales de la modernidad mediante la observación libre y autónoma del espacio exterior. Esta afirmación refuerza la tradicional configuración del espacio urbano de acuerdo con los estereotipos de género que determinan el comportamiento espacial de hombres y mujeres, creando un imaginario en el que la mujer puede transitar las calles o los lugares de ocio, como así muestra Carmen Martín Gaité en la novela, pero siempre que esté acompañada, ya que el espacio de la ciudad reservado para ella se reduce a la esfera privada. Esta oposición tan marcada únicamente se sostiene en el imaginario identitario y espacial de la ciudad, puesto que las mujeres siempre han estado presentes en la esfera pública. Esta invisibilización se debe a la posición ambigua en la que se encuentran, ya que «se hallan en una situación de (in)visibilidad, a medio camino entre la visibilidad y la invisibilidad, y sin saber cuál de ellas reivindicar» (Menéndez Tarrazo, 2010: 67).

De ahí que tanto la *flâneuse* como la chica topolino representen unos valores radicalmente opuestos a los que transmiten Mercedes, la solterona, y Gertru, la perfecta casada. En este caso, cabe destacar

una matización explicitada por Martín Gaité y que resulta novedosa por contraposición al discurso identitario, reforzado por el Régimen a través de la Sección Femenina. La inocencia de Gertru y la diferencia de edad con respecto a Ángel hacen que la joven sienta miedo a ciertas conductas de su novio y comience a dudar de la viabilidad de la próxima e inminente boda. Sin embargo, Gertru sabe que su función social es esa, ya que de lo contrario terminaría siendo apartada socialmente al igual que su hermana y Mercedes, por lo que el miedo al aislamiento social, la presión que el entorno familiar ejerce sobre ella y el preciosismo de la ceremonia de pedida y de la pulsera que le regala Ángel la hacen continuar con sus planes de boda, aun siendo consciente de que después de la boda su vida quedará reducida a la maternidad y al hogar familiar, un espacio interior, pequeño, oscuro y abarrotado de objetos banales y repetitivos.

6.2.3. *La chica topolino, un atisbo de modernidad*

Topolino es la denominación popular que adquirió el modelo de coche Fiat 500 lanzado al mercado durante la década de los cincuenta. Esta denominación fue adquirida también en el mundo de la moda para denominar un modelo de zapato de plataforma alta en forma de cuña que supuso una auténtica revolución en la moda femenina y que fue la seña de identidad de las denominadas *chicas topolino*, un arquetipo femenino contrario al discurso de género oficial que José Vicente Puente fija en su novela *Una chica topolino*. Francisco Umbral, en su artículo «Las chicas topolino», partiendo del sobrenombre otorgado al coche, realiza un recorrido por la moda y el comportamiento de las mujeres de clase media española durante el franquismo y define a este tipo de mujer de la siguiente forma:

Las chicas topolino de los cuarenta fueron las primeras y tiernas contestarias a la Victoria recentísima. [...] La chica que tenía un topolino para sus navegaciones personales era una chica/topolino, más o menos liberada por la velocidad, y luego, por extensión del cheli de la época, fueron «topolino» todas las que iban un poco por libre, de siete a nueve o de ocho a diez. Bastaba con no ser de Sección Femenina ni de Auxilio Social, ni enfermera voluntaria de un hospital de sangre ni ir vestida de Pilar Primo de Rivera, para ser una chica topolino, de modo que se las conocía enseñada. [...] La chica topolino era la eterna chica española de clase media, con estudios o con ganas de tenerlos, que no creía mucho en toda aquella hierofanía, que había aprendido, con intuición, a distinguir el presente de la actualidad. La actualidad era la Victoria, con sus obispos y generales, y el presente era ella misma, con sus ganas de vivir, de viajar en topolino y de conocer macho, sin distinción de ideologías, ni vencedores / vencidos, ni edades ni brigadas ni «tostones», como decían ellas. La chica topolino era el triunfo casi metafísico del presente contra la *actualidad* (1986).

Las chicas topolino evidenciaban el discurso oficial al ofrecer una imagen distinta a la iconografía de la mujer española, modelo de decencia, pasividad, catolicismo, sacrificio, maternidad..., que Carmen Martín Gaité representa a través de Gertru y Mercedes. Sin embargo, la llegada de Marisol, procedente de Madrid, representa una personalidad compleja, independiente y rebelde que se corresponde con la chica topolino tanto en su aspecto físico como en su forma de comportarse y que la ciudad interpreta como un peligro. La descripción que ofrece el narrador omnisciente incide sobre su carácter liberal, desenfadado y su estética similar a la de las películas americanas. Cabe destacar el impacto que el personaje de Gilda y su «Put the blame on Mame» ejercieron sobre la sociedad española tras su estreno

en 1947, justamente diez años antes de la publicación de *Entre visillos*, por lo que la influencia de este personaje en la configuración de la chica topolino refuerza aún más el anquilosamiento de la sociedad provinciana y la férrea moral a la que son sometidas las mujeres por contraposición con la metrópolis:

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 bolsos 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. (Martín Gaité [a], 1992: 38-39)

Lo verdaderamente importante de este arquetipo femenino no es tanto su configuración como su comparación con el resto de mujeres de la sociedad provinciana –salvo Natalia, Julia y Elvira–, llevada a cabo mediante su contraposición con Goyita, de la que difiere no solo en su forma de hablar o de comportarse con los hombres. La exageración con que el narrador presenta a la chica topolino es utilizada para enfatizar aún más el arcaísmo provinciano.

6.2.4. *La flâneuse. Una chica rara en busca de un espacio propio*

Paseante es la traducción española del sustantivo *flâneur*, un término que hace referencia al arquetipo literario surgido en las mo-

dernas urbes decimonónicas que fascinó a escritores como Honoré de Balzac o Charles Baudelaire. Este personaje suele asociarse con los hombres pertenecientes a la burguesía cuyas horas de ocio se destinaban a los paseos sin rumbo fijo por los diferentes espacios de las grandes ciudades como París o Londres. El espacio urbano se convierte en un símbolo que conecta con las percepciones y sensaciones que experimenta este moderno ciudadano que se entremezcla con la masa de transeúntes anónimos. Este transeúnte manifiesta una nueva percepción del espacio urbano sobre el que Walter Benjamin establece su definición teórica como un símbolo de la modernidad que encarna la transformación de las ciudades. Tal y como afirma en *Iluminaciones 2 (Baudelaire)*, el *flâneur* es un efecto más de la industrialización que modifica la fisonomía de las urbes y las formas de vida:

Había transeúntes que se apretaban en la multitud; pero había además el «flâneur» que necesita ámbito de juego y que no quiere probarse de su vida privada. Desocupado, se las da de ser una personalidad y protesta contra la división del trabajo que hace a las gentes especialistas. De la misma manera protesta contra su laboriosidad (Benjamin, 1972: 70).

En su análisis sobre la obra de Baudelaire y, más concretamente, en el capítulo dedicado al moderno paseante, Benjamin sostiene que el antecedente de esta figura literaria se encuentra en el género detectivesco, fundamentalmente, en los cuentos de Edgar Allan Poe, quien utiliza el anonimato de la masa para dotar de mayor intriga al relato, ya que cuanto más se difumina la identidad del sospechoso entre la multitud, más difícil resultará encontrarlo. A través de este anonimato adquirido en el espacio urbano, se forja el carácter del criminal, denominado por Benjamin «hombre de la multitud» (1972: 63):

El «flâneur» es para Poe sobre todo ese que en su propia sociedad no se siente seguro. Por eso busca en la multitud; y no habrá que ir muy lejos para encontrar la razón por la cual se esconde en ella. Poe difumina adrede la diferencia entre el asocial y el «flâneur». Un hombre se hace tanto más sospechoso en la masa cuando más difícil resulta encontrarlo. (1972: 64)

Resulta interesante destacar, a este respecto, que tanto en las obras de Balzac como en las de Baudelaire, e incluso en las teorías enunciadas por Benjamin, no se hace referencia a las mujeres que pasean por los espacios públicos y que constituyen la *flâneuse*, un personaje que, a través de los diferentes discursos sociales identitarios, ha permanecido silenciada e invisibilizada. A ello contribuye la circunstancia de que las representaciones de la *flâneuse* no sean tan numerosas como las del *flâneur*, constituyendo en el caso de la narrativa española las protagonistas de *La desheredada*, de Benito Pérez Galdós (1881), y *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán (1883), los modelos sobre los que las narradoras de posguerra conformarán el arquetipo de la *flâneuse*. Será Carmen Laforet, a través de Andrea, la protagonista de *Nada*, quien lleve a cabo no solo la configuración del personaje, sino también su fijación como prototipo literario. Su existencia entronca con los discursos de género de la II República y los cambios de identidad de las mujeres durante el periodo republicano, que condujeron a una nueva feminidad que no solo se verá reflejada en la legislación, sino también en la creación de una nueva genealogía progresista integrada por Concepción Arenal o Mariana Pineda (González Sanz, 2018: 787-825).

Este vínculo entre la nación y los personajes históricos produce un nuevo modelo de mujer española, contrapuesto al ángel del hogar que se impulsaba desde las instancias religiosas y conservadoras:

[...] En torno a Mariana Pineda surge un relato de pertenencia a la patria y a su Historia que no niega el género y lo inserta como elemento de libertad en el relato colectivo. Participación política, concurrencia en los asuntos de la «patria», afirmación en la ley de la condición ciudadana y su existencia son algunos de los rasgos de la mujer moderna que cierra brillantemente un camino iniciado en lo teórico de forma radical por *La mujer del porvenir* de Concepción Arenal en 1869 (González Sanz, 2018: 825-826).

Sin embargo, el nuevo escenario en el que las mujeres comenzaban a integrarse en los espacios públicos se verá truncado por el golpe de Estado de 1936. Una vez finalizada la Guerra Civil, la dictadura normativiza los estereotipos burgueses masculinos y femeninos en relación al dominio y a la sumisión respectivamente (Gallego Méndez, 1983: 177). Por ello, se busca corregir el carácter de las *flâneuses* y reconducirlas hacia los espacios domésticos, como así se observa a través de las diferentes protagonistas en la narrativa de autora desde la publicación en 1945 de *Nada*, de Carmen Laforet. En *Desde la ventana*, Carmen Martín Gaité relaciona a Andrea, la protagonista de la novela de Laforet, con Tali y Elvira, dos de las protagonistas femeninas de *Entre visillos*, pero a pesar de definir las como *flâneuses*, se refiere a ellas con la denominación de «chicas raras»:

Ni Natalia ni Elvira, los dos personajes centrales de mi novela *Entre visillos*, viven en un entorno familiar que cuestiona las normas de convivencia habituales, sino todo lo contrario. Y, sin embargo, ellas, cada una a su manera, sí lo hacen. Las dos son chicas raras y su comportamiento está presidido por el inconformismo. El componente más significativo de estos brotes de inconformismo debe buscarse en una peculiar relación de la mujer con los espacios interiores. Y como consecuencia, con el grupo

familiar que se solidifica y se defiende dentro de tales espacios. Una característica común a estas heroínas más o menos hermanas de Andrea, es la de que no aguantan el encierro ni las ataduras al bloque familiar que les impide lanzarse a la calle. La tentación de la calle no surge identificada con la búsqueda de una aventura apasionante, sino bajo la noción de un cobijo, de recinto libertador. Quieren largarse a la calle, simplemente, para respirar, para tomar distancia con lo de dentro mirándolo desde fuera, en una palabra para dar un quiebro a su punto de vista y ampliarlo ([b]1992: 112-113).

Por tanto, como se muestra en la cita, Carmen Martín Gaité sintetiza en la idea de «chica rara» un modelo que remite a la *flâneuse* y profundiza en la relación con el espacio como un epítome simbólico del discurso identitario. Significativamente, establece el antecedente más cercano en la novela de Carmen Laforet para subrayar que la «chica rara» se caracteriza por su aversión a los espacios interiores, símbolo de su negativa al proyecto vital que su familia ha diseñado para ella. Esta cuestión pone en entredicho la definición del espacio doméstico formulada por Gaston Bachelard en *La poética del espacio*, donde presenta la casa como un espacio conocido y dominado por sus habitantes, a los que ofrece protección (1975: 70-170). Sin embargo, tanto Tali como Elvira y sus antecesoras sienten la imperiosa necesidad de salir a la calle para evadirse y difuminar los límites de la identidad impuesta en la ciudad que les permite perderse en el anonimato de sus calles.

Para ellas, la calle es un espacio ideal, pues se corresponde con el que desean conocer y que se sitúa al otro lado de los visillos, una frontera metafórica que separa el exterior del espacio doméstico. En palabras de Carmen Martín Gaité,

Tanto en *Nada* como en otras novelas posteriores, la relación de la mujer con los espacios interiores es la espoleta de su rebeldía. Ni la casa ni la familia dejan de aparecer con referencia inasequible, pero la fascinación por la calle se agudiza simultáneamente con la claustrofobia y el rechazo a los lazos de parentesco ([b]1992: 115).

Como consecuencia, si tanto la casa como su familia les imponen un modelo identitario patriarcal, proyectarán sobre el espacio urbano sus ansias de libertad, sus miedos y sus inquietudes. Por ello, trascienden los límites domésticos para afrontar una experiencia que resulta un aprendizaje vital y que, en realidad, comienza en la ventana como un ámbito que, al favorecer el contacto con el exterior, se convierte en una especie de frontera metafórica entre lo conocido y lo soñado –de ahí el título elegido por la autora para la novela: *Entre visillos*–. La calle representa lo ignorado y, por tanto, potencia la curiosidad y anima a la exploración y a la aventura; pero el primer contacto siempre se realiza como observadora desde la ventana o el balcón:

Las persianas, cortinas, contraventanas y visillos que suelen celar el interior, al ofrecer la ventaja de mirar lo de fuera sin ser visto, permiten una visión fragmentaria y velada de los acontecimientos que tienen lugar al aire libre. Es precisamente la estética que yo traté de cultivar en mi novela *Entre visillos* (Martín Gaité [b], 1992: 133).

Sin embargo, como la propia autora reconoce, la perspectiva de mirar desde dentro hacia afuera supone «una visión fragmentaria» del exterior, a la vez que subraya los pesados vínculos femeninos con el interior. Desde la ventana, la vista solo puede abarcar una pequeña fracción de la realidad urbana desde la que las mujeres imaginan cómo será el

espacio que se les muestra tan cercano y a la vez imposible de conocer y transitar. Se produce así la idealización de la calle en el momento previo a la salida definitiva. Elvira y Tali muestran que el espacio no solo se identifica con su conducta, sino también que es un agente que condiciona su drama cotidiano, es decir, la monotonía, el tedio, el aburrimiento y la asfixia de una vida reducida exclusivamente a espacios interiores. Por eso sus desplazamientos por la ciudad suponen una ruptura de las normas y del control a los que se ven sometidas, a pesar de que no existen garantías de éxito en la búsqueda de la libertad tan ansiada.

6.3. LAS VOCES NARRATIVAS: OMNISCENCIA, PABLO KLEIN Y NATALIA

A pesar de que la novela responde a las inquietudes literarias del momento en el que se escribe, no se adscribe al canon del «realismo social», puesto que Carmen Martín Gaité comienza a trabajar con el intimismo y el monólogo interior, focalizando sobre el individuo y sus problemas u observaciones del mundo que lo rodea, en detrimento del personaje colectivo. De ahí que en *Entre visillos* se puedan distinguir varias voces narrativas entre las que destacan el narrador omnisciente, representante de la ciudad provinciana, Pablo Klein y Natalia. El narrador omnisciente es una voz «neutra» que transmite al lector la descripción de la ciudad «objetivamente», potenciando el tedio, la asfixia..., a la vez que trata de reproducir con minuciosidad pequeños gestos cotidianos con la finalidad de configurar las costumbres de la ciudad provinciana de los años cincuenta —guardar la mantilla después de salir de la iglesia, abanicarse...—. Sin embargo, la objetividad y neutralidad del narrador omnisciente deben 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 y subjetiva 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 [a], 1992:14).

En contraposición se encuentran las voces de Pablo Klein y de Natalia, narradores en primera persona y cuya narración contrasta con la visión anterior, a la vez que 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, el lector se introduce en una de las áreas periféricas de la ciudad, en un universo desconocido para las dos hermanas. La narradora, Natalia, se encuentra muy cómoda paseando por las calles de la zona marginal de la ciudad, mientras Julia pretende salir de allí para regresar a la parte conocida y segura, es decir, a su espacio, que no es otro que el centro urbano. Por el contrario, la imagen que el narrador omnisciente ofrece del mismo sitio a través de la mirada de Elvira es totalmente contraria. Desde el balcón de su casa puede ver la periferia, un lugar que le suscitaba enorme interés en su infancia por estar prohibida su entrada a las mujeres, una visión que entronca con el inconformismo y las ansias de libertad de la *flâneuse*.

Los narradores aluden constantemente al orden, ya que durante el franquismo las familias modélicas eran aquellas que profesaban la religión católica y que vivían en un ambiente social regido por el orden y las normas sociales, únicamente transgredidos por los personajes marginados. El desorden implica la inmediata expulsión del espacio social, como le sucederá a Julia. De ahí que los personajes femeninos no busquen la salida al exterior, puesto que la calle significa movimiento continuo, cambio, imprevistos, improvisaciones y falta

de orden y moralidad. Por tanto, será el espacio familiar el que se muestre ordenado y limpio, siendo la limpieza 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 emociones a través de los objetos, como las ventanas o las cortinas abiertas que permiten la entrada de luz, de aire fresco y de la vida 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 la ciudad provinciana. 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 lo 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, Julia y Elvira. 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, la autora configura una novela donde la influencia del espacio resulta fundamental para entender la psicología y los comportamientos de cada uno de ellos.

El poder social que ejerce la ciudad provinciana sobre la mujer hace que entierre su verdadera identidad para encajar dentro del orden establecido, caso de Elvira, o que sea expulsada y castigada, como así les sucederá a Josefina, hermana de Gertru, y a Julia. Esta capacidad del espacio de someter o castigar a quien lo desafíe saliéndose del orden y de la paz inicial es muy similar a la observada a través de Vetusta; sin embargo, en esta ocasión parece que solo los personajes femeninos sufren su acción, al ser condenadas y reducidas a la esfera doméstica.

7.

Recuerdos (pre)democráticos. La reconstrucción de la ciudad provinciana a través de la memoria

A partir de los años sesenta, la ciudad provinciana empieza a perder peso como espacio narrativo. Durante el desarrollismo, deja de ser paulatinamente ese reducto aislado en el tiempo que no avanza y cuya estructura urbana permanece intacta siglos y siglos. Comienza a abrirse y a conectar con la metrópolis tendiendo a parecerse cada vez más a ella, lo que lleva a que el espacio urbano que hasta los años cincuenta llamaba la atención de los escritores caiga ahora en el olvido. La estructura urbana que presenta es muy similar a la que aparece en las novelas de Miguel Delibes y Carmen Martín Gaité, objeto de análisis en los capítulos anteriores, pero se introducirán nuevos temas y matices, como, por ejemplo, la periferia, prácticamente ausente durante todo el recorrido realizado desde el primer capítulo. De hecho, el ejercicio de creación a través de la memoria y de la autoficción que llevarán a cabo los autores durante la Transición guarda una estrecha relación con la narrativa de Martín Gaité, concretamente con *El cuarto de atrás*, publicada en 1978.

Para el análisis de las novelas de este periodo, por un lado, es necesario tener en cuenta el auge de la novela histórica⁴³ 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 explica Mar Langa Pizarro (2004), a partir de la nueva novela histórica hispanoamericana o *novela de dictador*, muchos autores abandonan las características de la novela realista de corte decimonónico y se decantan por narradores en primera persona que encarnan protagonistas insatisfechos convertidos en antihéroes que 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 Mendoza, en la que recrea de forma documentada hechos históricos combinados con una trama policiaca.

Además de la novela policiaca, José Carlos Mainer (2008) 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 Carmen 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*,

43 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 cincuenta. 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 se realizó de una forma que ya estaba prevista y organizada por el propio Régimen, por lo que todos los acontecimientos han transcurrido según el guion previsto.

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 progresiva de la prototípica ciudad provinciana en su intento de adaptación a los modelos europeístas impuestos por la tradición, como se observa en el siguiente fragmento:

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 pasos 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 estos sigan teniendo vigencia y a los otros les resulta insultante, agresiva, la piedad del prójimo, y a la vista de un modorro 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 sus sirenas por las calles desiertas, como diciendo «ya estamos aquí». El vecindario ya no se alarma. Está acostumbrado (Sánchez Ostiz, 1994:107).

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, un conglomerado de situaciones paradójicas reflejadas a modo de ejemplo en el fragmento citado.

7.1. MEMORIA, NOVELA NEGRA Y LUCHA ANTIFRANQUISTA. LA (RE) CONSTRUCCIÓN DE LA PROVINCIA EN *LAS ESTACIONES PROVINCIALES*, DE LUIS MATEO DÍEZ, Y *EL BUQUE FANTASMA*, DE ANDRÉS TRAPIELLO

La ambientación de *Las estaciones provinciales* –década de los años cincuenta– y *El buque fantasma* –década de los años setenta– se realiza a través de un proceso de memoria selectiva. Santos Alonso (1983) resalta el hecho de que la Transición y los primeros años de Democracia son el momento idóneo para que los autores se acerquen a la provincia franquista desde nuevas perspectivas cuya publicación hubiese impedido la censura. En primer lugar, cabe destacar el hecho de que Luis Mateo Díez nace en León en 1942, por lo que no tendrá más recuerdos de la década de los cincuenta que vaguedades de su infancia que serán completadas con vivencias de su juventud, ya que durante este periodo de tiempo no hubo prácticamente ningún cambio social sustancial. 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 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 entretrejididos que conforman la visión de la vida del propio autor (Romero Tobar, 1985).

Andrés Trapiello, nacido en la provincia de León en 1953, ambienta *El buque fantasma* en 1973, tras la muerte de Carrero Blanco,

por lo que es 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 izquierda que el peso de los relatos transmitidos oralmente. En ambos casos, aparecen elementos testimoniales a través de los cuales se conforma la sensación vital que los propios autores tenían de la España franquista y de 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, etcétera, constituyendo de esta forma la visión de una sociedad degradada. Tanto Luis Mateo Díez como Andrés Trapiello son continuadores del realismo provinciano asentado por Carmen Martín Gaité, pero con un registro diferente en el que destacan los juegos de palabras y las parodias y en el que introducen la temática de la política y la reorganización urbana a través de las periferias, concretada en escenas de violencia urbana.

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 de un incendio sucedido en un caserón abandonado en el que han quedado calcinados varios burros y un mendigo conocido suyo. Ante la negativa de las autoridades a publicar la noticia, inicia una investigación en la que descubre un turbio asunto de contrabando de carnes procedentes de un matadero ilegal en la que están implicados altos cargos del gobierno provincial, los mismos que controlan el consistorio municipal y la gobernación rotándose en los cargos para enriquecerse.

Durante la investigación, Parra realiza una especie de *descensus ad inferos* que le lleva a recorrer la periferia y los poblados gitanos del extrarradio, constituyendo así una novedad con respecto a las novelas anteriores a la que recurrirá también Trapiello. La diferencia entre los protagonistas⁴⁴ de ambas novelas es que en este caso, Parra recorre este espacio como investigador de un crimen, mientras Martín, protagonista de *El buque fantasma*, lo hace por orden de su partido para buscar adeptos en estas zonas. *Las estaciones provinciales* busca recrear el universo provinciano de los años cincuenta en un momento de transición. El desarrollismo comienza a emerger con la construcción de los nuevos barrios periféricos para dejar atrás el hambre y el racionamiento, como se puede observar 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, 2017:136).

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, mejor dicho, sobrevivir, como se percibe al final de la novela. Su recorrido por las calles, plazas, bares, el barrio gitano... permite al protagonista

44 Las similitudes entre Marcos Parra y Martín Benavides son evidentes. Ambos son presentados como 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 los comportamientos corruptos. Mantienen difíciles y profundas relaciones sentimentales que finalizan con el abandono por parte de sus amantes y ambos concluyen al final de las tramas que nada ni nadie puede cambiar el rumbo prefijado de la ciudad provinciana, solo les queda resignarse ante el futuro inmutable que les espera.

observar la cruda realidad que asfixia a la ciudad a causa de una minoría elitista que detenta el poder. La opresión, como también se refleja 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 que en *Entre visillos*. Salvo las anotaciones espaciales, nombres de calles, de tabernas, etcétera, 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 ya aparecía tratada brevemente en *La Regenta*, un rasgo en sintonía con la situación de orden inicial de la ciudad, el desorden posterior producido por la protagonista y la resolución del conflicto con la vuelta al orden y, con él, el clima propio del espacio provinciano. En el caso de la novela de Luis Mateo Díez, el clima supone un rasgo más de caracterización de la provincia, destacando el calor asfixiante en relación con el tedio y el aburrimiento, características de la cotidianidad provinciana. En el fragmento citado a continuación, correspondiente al camino que Marcos Parra recorre hacia la redacción del periódico, queda patente la influencia del clima sobre el espacio urbano, 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 cuarteaba tejados y fachadas, las calimas 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 pasaje de las fuentes secas y las plazas asoladas la ruta hacia el periódico me pareció un suplicio a anotar en la cuenta de Afrodiseo (Díez, 2017:52).

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, como sucedía en *La Regenta*. Los fenómenos climatológicos ayudan a remarcar la realidad que transmite el narrador a través de sensaciones y olores, presentando una ciudad provinciana en los años cincuenta, cuya caracterización entronca con la imagen prototípica⁴⁵ analizada en los capítulos anteriores: monotonía, asfixia y presentación del espacio a través de su pasado heroico:

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 (Díez, 2017:123).

45 También se tratará, aunque de forma esporádica el café, otro de los espacios característicos de la ciudad provinciana. El ambiente recreado por Luis Mateo Díez es muy similar al de *Entre visillos*, diferenciándose en la forma de narrar, en este caso más desenfadada y llevando la escena hacia el esperpento y la comicidad, pero siempre manteniendo la esencia provinciana: 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, 2017: 229).

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. Apenas conocemos las crónicas que escriben el propio protagonista o sus compañeros, pero el lector puede reconstruir el ambiente provinciano conociendo la esencia de un periódico católico de la España franquista. Esta forma de representación urbana resulta innovadora con respecto a los autores analizados en los capítulos precedentes. Miguel Delibes y Carmen Martín Gaité utilizan la propia imagen de perfección que daba el Régimen para convertir el espacio urbano en una metáfora de carácter crítico-social. En este caso, los lectores serán los encargados de recrear el espacio urbano oficial a través del *Vespertino* para contraponerlo con la verdadera cara de la provincia, que es la que ofrece el protagonista: asesinatos, extorsiones, tráfico de carne de burro, enriquecimiento de una pequeña élite de caciques afines al Régimen...

En este sentido, Manuel Morilla Trujillo (1999) 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. El lector sabe desde el primer momento que la investigación de Parra 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, Parra 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, cuestión también tratada por Tripiello. Este hecho constituye otra novedad fundamental con respecto a la imagen provinciana reflejada hasta este momento, ya que todas las novelas analizadas anteriormente centran su atención sobre la sociedad pequeño-burguesa, mencionando brevemente la clase trabajadora u obviándola directamente. A este respecto, es importante señalar 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 percibe 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* que presenta Emilia Pardo Bazán en *Los pazos de Ulloa*, ya que se trata de una escena cuyos comportamientos son casi idénticos 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 vida diaria, sino que debe entenderse como parte de la realidad que se representa: la degradación de la sociedad provinciana. Luis Mateo Díez utiliza esta técnica para

representar la élite social, ya que la clase trabajadora y los gitanos no aparecen degradados, sino todo lo contrario, se presenta la dureza de su día a día. 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 (Díez, 2017: 317).

Precisamente la estación, uno de los espacios prototípicos de la ciudad provinciana, sirve para reforzar el sentimiento de soledad del protagonista. Parra se irá quedando solo en su investigación y a medida que transcurre la trama esta sensación va en aumento y muestra progresivamente al protagonista como un ser frágil e impotente ante el devenir de los acontecimientos. La misma sensación de 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 ejerce este espacio sobre el protagonista es idéntica: reforzar la soledad, la fragilidad y el miedo de los antihéroes urbanos que luchan para destapar la verdadera cara de la ciudad.

En estos espacios periféricos y alejados de la élite social es donde, a juicio de Sanz Villanueva (1992), 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 otra novedad con respecto a las novelas anteriores, ya que en décadas anteriores no hubiesen pasado la censura. El erotismo provinciano se vive como encuentros fugaces, una cuestión que de forma velada plantea Martín Gaité con la presencia de los jóvenes en los prostíbulos durante las noches de diversión; sin embargo, ahora, los encuentros no son 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 planteadas en *Entre visillos*. Las relaciones deben mantenerse a escondidas y en secreto, ya que los personajes continúan muy condicionados por el medio que habitan. Esta circunstancia se interpreta dentro del contexto provinciano como una forma más de liberación, al 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 con la expulsión de Tina de la ciudad. Estas relaciones son interpretadas por Sanz Villanueva (1992) como simbólicas o metafóricas, ya que para los personajes marginales lo único positivo y auténtico es el amor, teniendo en cuenta que Claudia es una artista de variedades, y Tina, una prostituta. Sin

embargo, el amor resulta casi una utopía, pues a pesar de la lucha de Marcos por mantener una relación estable con Tina, esta se ve obligada a marchar a Barcelona debido a la presión que el espacio ejerce sobre ella. La realidad provinciana convierte en imposible esta historia de amor y en su lugar permanecen 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 decrépita. [...] Cuando llegué al bulevar tuve esa lastimosa sensación de perro callejero en la inhóspita intemperie, como el náufrago de un innoble viaje en un mar de miserias en el que no queda más remedio que intentar sobrevivir (Díez, 2017: 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, ya que se cae encima de una inmensa tarta y salpica de meringue a los invitados al banquete. A partir de aquí, Parra comienza a confundir la realidad y se da cuenta de que es un antihéroe que vive sometido a la voluntad de los demás. Ante la imposibilidad de cumplir su sueño de hacer justicia, comienza, como se observa en el fragmento, a confundirse con un perro callejero o un náufrago que

vaga por las calles solitario y perdido, lo que significa que además de estar solo, vive sometido a unas normas que no debe infringir, por lo que, en definitiva, el espacio provinciano lo condena a sobrevivir. Se resigna a continuar con su carrera periodística en el *Vespertino* y a escribir bajo las órdenes de don Cayetano la vida y obra del ilustre don Paciano Abascal, a sabiendas de que la realidad es otra bien distinta y que el fallecido 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 publicar en el periódico, ni siquiera un fichaje de fútbol, idéntica sensación con la que comienza la novela, resultando así la misma estructura circular que se observaba en *La Regenta*.

Sensaciones parecidas a las de Marcos Parra las experimenta Martín Benavides, el protagonista de la novela de Andrés Trapiello *El buque fantasma*,⁴⁶ en la que la ciudad de V. es uno de los ejes centrales de la novela. El narrador-protagonista vuelve una y otra vez sobre ella para describirla y 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, concretamente con solares abandonados y edificios destruidos durante la guerra. La única zona de la ciudad que se salva de la especulación es el río, tal y como se describe 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

46 Para un pormenorizado estudio teórico sobre la conceptualización del subgénero narrativo al que pertenece la novela véase el capítulo «*El buque fantasma*; ¿un *bildungsroman* a la española?» perteneciente a la tesis doctoral de María Mar Fuentes Chaves *Memoria y pasado español en la narrativa de Andrés Trapiello*, citada en la bibliografía.

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 manquera tirados en el surco para invadir entusiasmados la ciudad (Tapiello, 1992: 69).

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 cincuenta, 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 creándose otro: la comunicación con el centro, por lo que la periferia quedará 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 sesenta. 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, como así refleja el fragmento citado.

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 una identidad «obrera», que en el caso de Martín será Olegario, y su misión será trasladarse a la periferia y mezclarse con la clase obrera para extender la lucha antifranquista y los ideales revolucionarios de base marxista. Los universitarios, procedentes en su mayoría de la clase burguesa, son enviados por el partido a estas zonas para que aprendan a vivir como verdaderos obreros para «reeducar su aburguesamiento y proletarizarse» (Trapiello, 1992: 70). Esta tarea les resulta compleja, pues los trabajadores proceden en su inmensa mayoría del ámbito rural y únicamente buscan un futuro mejor del que tenían, apartándose de toda actividad política por miedo a la represión de una dictadura que actúa con contundencia sobre quienes la rechazan y se rebelan contra ella.

Será precisamente en la periferia de V. donde Martín ofrezca la única imagen positiva de la ciudad, pues lo que ansía el protagonista es hacer la revolución y derribar el franquismo. En este sentido, cabe destacar que la trama está narrada en relación con los recuerdos del protagonista, situado en los años noventa, por lo que, tras mostrar esta perfecta visión del espacio urbano, afirmará que todas sus acciones no valen nada, ya que estaban condenadas a pasar desapercibidas. V. gana la batalla y todo va a continuar 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, se encuentra el centro de V., representante de la imagen más conservadora del Régimen. El propio Martín se refiere a ella como una ciudad levítica, una referencia

conceptual que permite establecer una comparación entre V. y las decimonónicas Vetusta y Orbajosa. Al igual que las ciudades de Clarín y Galdós, V. también ha sido una corte en un lejano siglo, 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 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 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 de la ferocidad del neoliberalismo terminará convertido en un banco. Así, mientras que en la periferia se pasean los militantes clandestinos y los trabajadores y emigrantes, el centro será ocupado por la policía secreta, falangistas, militares, empresarios acaudalados como el tío de Martín y sus amantes, caso de Dolly, personajes que en su conjunto representan la cara más conservadora y rancia del Régimen. Considero muy explícito el siguiente fragmento que recoge un recuerdo de Martín, concretamente la visión que tiene de la ciudad desde la periferia y presenta cómo se muestra el centro 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 (Trapiello, 1992: 73).

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 dicho, 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 jerarquización, las represalias a quienes desobedecen la disciplina de partido y su imposibilidad de actuación. Como reconoce al final de la novela, el dictador morirá en su vejez, la Transición seguirá el camino marcado y nada cambiará en la vieja V.

A este respecto cabe destacar el título de la novela. 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 radica la metáfora construida por Andrés Trapiello, ya que la tripulación de la nave 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 no son capaces de encontrar una solución que termine con casi cuarenta 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 todos y cada uno de nosotros ese quechemarín 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 (Trapiello, 1992: 135).

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 presente 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 y para ello utiliza su círculo de contactos, consiguiendo que su hijo Isaurín entre en el ayuntamiento 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 una república de base marxista tras la muerte del dictador.

Tanto Marcos Parra como Martín Benavides intentan cambiar una sociedad que se presenta ante ellos como corrupta y fraudulenta, 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, de la misma forma que Vestusta 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 una crítica social, reflejando la corrupción, la pobreza, la desigualdad social y la represión de la España de la dictadura.

7.2. PROVINCIA, MEMORIA Y EL *FIN DU (XXÈME) SIÈCLE*. LA RECUPERACIÓN DEL DECADENTISMO EN *LA NEGRA PROVINCIA DE FLAUBERT*, DE MIGUEL SÁNCHEZ-OSTIZ

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 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 que conecta con las imágenes de Flaubert, de Mann o de Paul Morand que conforman el *cronotopo* provinciano, caracterizado por la

falta de anonimato, el espacio como una prisión asfixiante, la crítica como herramienta 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 pejugueras de lo que se cree. Esa y no otra es mi negra provincia (Sánchez-Ostiz, 1994: 15).

La 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 se concibe 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. Estos rasgos decadentistas se aprecian a través de la corriente *neodecadentista*, expresión utilizada por Alberto Villamando (2015), durante los años ochenta, que recupera ciertos rasgos finiseculares y modernistas como la 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 cotidianidad y el vacío cultural de la sociedad española de los ochenta. 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 replantea lo que Walter Benjamin, basándose en la obra de Baudelaire, definía como personajes icónicos y necesarios que representaban la modernidad en el fin de siglo. 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 sugerentes como des Eissentens, protagonista de la novela de Joris-Karl Huysmans *À rebours* (1884). Sin embargo, el lector percibe 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 ochenta.

El entramado intertextual que utiliza Sánchez-Ostiz plantea el universo cultural del momento a través de la «movida», entendida como un movimiento cultural elitista y *snob* que trata de recuperar la literatura clásica francesa como un símbolo de modernidad. El universo cultural de *La negra provincia de Flaubert* conecta con la idea de dandismo y afrancesamiento mediante las referencias a Baudelaire, La Rochelle o Cendrars, a la vez que el lector percibe que tras ellos 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:

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 la «movida», una apariencia de creación. Para mí que nadie es lo suficientemente bobo como para no darse cuenta de esta filia; 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 (Sánchez-Ostiz, 1992: 55).

En este sentido, cabe destacar la desfiguración de la barrera existente entre la ficción y la historia propiamente dicha. 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 noventa a través de una narrativa centrada en la Guerra Civil y sus consecuencias. Sánchez-Ostiz abre las puertas a esta corriente temática en algunos fragmentos de *La negra provincia de Flaubert*, impregnados de una fuerte crítica social, como se percibe en el siguiente:

Del igualitarismo en esta tierra habla el temor referencial y humillante al rico, al terrateniente, al pequeño noble tronado y bandera, 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 (Sánchez-Ostiz, 1992: 95).

Con un ejercicio de autoficción, 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 ochenta a través de la degradación social, el miedo y la violencia. El universo urbano de la negra provincia aparece narrado con precisión cronística, presentado 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.

7.3. HACIA LA MODERNIDAD: EL OLVIDO PROVINCIANO

La ciudad provinciana constituye un motivo literario que se extiende en el tiempo 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...– y las partes de la ciudad que recorren los personajes se repiten de manera constante, como se ha observado a través de las novelas analizadas anteriormente. La única modificación que

se produce tiene que ver con la forma en que han sido tratados y el sentido que la ciudad adquiere como símbolo regeneracionista, forma poética 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 un mismo motivo: la ciudad provinciana como metáfora existencial o, incluso, estado mental que determina el rumbo de unos personajes enmarcados dentro de un contexto social, histórico y urbano (Castro Díez, 2016). Construyen a través del espacio narrativo una metáfora que representa una España en crisis en un momento histórico concreto con el propósito de reflejar que el anquilosamiento y el 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 (Ríos Carratalá, 1999: 211).

Sin embargo, su presencia y existencia parece que a partir de los años sesenta no encuentra una justificación significativa y cada vez son menos los autores que representan la provincia en sus obras. Esta circunstancia se debe a que las distancias entre la gran ciudad y la provincia han disminuido notablemente. En la actualidad, resulta prácticamente imposible mantener la esencia del tópico, en cuanto a reducto

aislado y anquilosado en el pasado, debido a la influencia de las nuevas tecnologías en la sociedad. De ahí que progresivamente tienda a trasladarse la atmósfera de decadencia y atraso al ámbito rural a partir de la década de los sesenta, una transición en la que jugará un papel fundamental el cine, lo que indica un cambio en el sistema cultural y social. La concepción del espacio urbano comienza ahora a girar en torno a la idea de un espacio de extensión ilimitada y abstracta por la 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 a medida que se afianzaba la necesidad de pertenecer a una estructura superior (Rodríguez de la Flor, 2013:101) junto a la idea de *globalización*, uno de los procesos que mayor influencia ha ejercido sobre el espacio urbano contemporáneo. Sus efectos sobre la provincia, en relación a su imagen ficcional, han sido devastadores, ya que la han empujado hacia el olvido, en cuanto a

Hipérbole arrogante del capital, esta de la «globalización», que, aun sin haberse implantado ni hecho universal verdad, se presenta como un concepto sumamente imantado, y aurático y «glamuroso», en la superficie de los medios, deprimiendo consecuentemente el paradigma de lo local, desinvirtiéndole energías y despotenciando definitivamente su *poética* (Rodríguez de la Flor, 2013:145-146).

La provincia, pudiendo extenderse dicha denominación incluso al campo, ha adquirido connotaciones negativas en cuanto se ha entendido como un espacio en el que han quedado relegados ciudadanos de avanzada edad o quienes no han 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 encarna el prototipo de paleta que viaja desde una pequeña 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 interpreta a una joven de pueblo educada bajo unas estrictas normas morales que se muda a Madrid tras la muerte de su tía Ágata, la terrateniente 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 por contraposición con la libertad que estos personajes perciben en la gran ciudad. A partir de la década de los ochenta, este planteamiento también resultará 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» (2013: 106) que los condena no solo al olvido, sino también al ostracismo:

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 toda su fisicidad y convertido en dominio *híper*. 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» (Rodríguez de la Flor, 2013: 124).

El peso que adquiere progresivamente la era virtual 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 Benito Pérez Galdós, hasta *La negra provincia de Flaubert*, de Miguel Sánchez-Ostiz.

A modo de reflexión final

El objetivo principal de esta investigación ha sido mostrar que los espacios urbanos provincianos 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 las principales representaciones, que ha permitido observar cómo se ha ido conformando la ciudad en diferentes momentos históricos y en qué medida los autores han reaccionado a estas transformaciones para ficcionalizarlas. El siglo XIX y la Revolución Industrial suponen un hito fundamental en las representaciones provincianas en cuanto impulsores de la configuración de la ciudad 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 procedentes del exterior.

En este sentido, la ciudad provinciana suscita un enorme interés para el artista al producirse una conexión entre el alma del poeta y el espacio urbano, convirtiendo la provincia 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. La provincia representa la más firme defensora de las tradiciones y de las costumbres, además de reflejar 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 comenzarán a percibir a partir de *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité, con la pequeña incursión de Tali en el barrio chino, y sobre la que se profundizará fundamentalmente en los textos analizados a partir de los años ochenta como *Las estaciones provinciales* y *El buque fantasma*.

Dentro del panorama narrativo español de la segunda mitad del siglo XIX, surgen dos potentes personificaciones urbanas: Orbajosa y Vetusta, convertidas en 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*. La ciudad no se presenta como unas simples coordenadas espaciales sobre las 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 manifiesta 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 así explicita Pío Baroja a través de Fernando Ossorio y de los diferentes espacios urbanos por los que transita en *Camino de perfección*.

Las novelas decimonónicas 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 hasta tal punto que, si saliesen de este espacio, su identidad comenzaría a desdibujarse hasta su desaparición, lo que implica que el espacio determina las costumbres, la moral y la ideología de sus habitantes. De esta forma, como así lo han plasmado Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas *Clarín* en *Doña Perfecta* y *La Regenta*, la ciudad provinciana pauta los comportamientos de los personajes, tanto principales como secundarios. 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 o bien lo expulsa fuera de sus límites o bien reconduce su carácter.

Este enfrentamiento directo entre el espacio urbano y los personajes se representa a través de diversos fenómenos meteorológicos, como las tormentas, y de diferentes comportamientos afines a la moral dictada por la ciudad. En otras palabras, parece como si la ciudad se revolviere y se enfureciese para vencer a su enemigo. Una vez que ha sido superado el conflicto, esta recupera la armonía inicial, tal y como se concluye del análisis realizado de *La Regenta* en el primer capítulo tras la caracterización de la ciudad y de los protagonistas, así como de la focalización interna y externa. De esta forma, 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 marginales sociales a pesar de su alta condición social, pueden dar rienda suelta a sus sentimientos. En este sentido, cabe destacar la influencia de 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 que pueden resumirse en la renuncia de la vida material para 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, protagonista de *Camino de perfección*, de Pío Baroja, un prototipo de personaje decadentista, cuya huida de Madrid conforma un camino de perfección o 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 presenta 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. Por tanto, se retoma la imagen que Clarín utiliza para presentar Vetusta al

comienzo de *La Regenta* como una 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 teórica del *cronotopo* 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 cotidianidad son un ciclo y carecen de decurso histórico, es decir, se mueven en círculos porque siempre se repiten las mismas conversaciones, acciones cotidianas, etcétera. 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, Salamanca, Segovia o Soria. Si se tiene 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 desde Europa. Por este motivo, la ciudad muerta encierra cierta crítica frente

al carácter nacional, considerado como atrasado y anquilosado. Por ello, se observan ciertas similitudes con la ciudad levítica, como se ha podido percibir 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, mientras que en el romanticismo será la naturaleza.

De hecho, uno de los autores que primero prestó atención al valor simbólico de la ciudad fue Gustavo Adolfo 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 utilitarios que destrozan su identidad. Azorín, Baroja o Martínez Sierra, entre otros autores, 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 José Martínez Ruiz Azorín, muestra los espacios provincianos más representativos: Levante y Toledo. Junto a ellos, introduce la periferia como un espacio contrapuesto 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 supone una representación de la presión que ejerce un espacio en crisis sobre un personaje. En *Camino de perfección*, de Pío 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, quien 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. Se percibe, por tanto, 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 tanto la conciencia del narrador como del personaje. Por ello, la ciudad supondrá un estímulo más para el protagonista e influirá en su psicología de forma determinante, ya sea positiva o negativamente. La descripción del espacio urbano – Madrid, Castilla o Levante– viene dada a través de la contemplación del personaje. Así, el espacio urbano se presenta con un tono lírico, mucho más exaltado cuando es el propio Ossorio quien transmite la realidad que lo rodea, por lo que el objeto descrito adquiere la percepción del estado anímico del personaje, a la vez que ofrece una percepción alterada de la realidad.

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 espacios dormidos, recuperando nuevamente la imagen clariniana de la 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 la leyenda *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 acuñado por Antonio Méndez Rubio *la desaparición del exterior*, un rasgo definitorio de las grandes ciudades que se puede apreciar en la narrativa más actual de autores como Elvira Navarro, Sara Mesa o Robert-Juan Cantavella, entre otros.

La cronología establecida por el historiador Lewis Mumford en *La ciudad en la historia* data como inicio de este fenómeno sociológico la construcción del Crystal Palace en 1851. A la luz de esta apreciación histórica, puede interpretarse la relación interior/exterior reflejada por Pío Baroja como una observación ante el cambio en la estructura urbana que lleva a la reclusión del ciudadano en el interior de espacios cerrados. Se remarca el hecho de que los ciudadanos provincianos se recluyen en el interior de las 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*, al que se aludía anteriormente, quedando la calle conformada como un *no lugar*, siguiendo la definición de Marc Augé.

A través de los diferentes espacios urbanos recorridos por los protagonistas, se concluye 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 adquiere el tópico en España mediante el paisaje castellano como símbolo de la decadencia y de la crisis que atraviesa la nación. A medida que transcurre el siglo xx, el espacio urbano provinciano comienza a perder protagonismo, tal y como se percibe en *La lámpara maravillosa*, de Valle-Inclán, y en *Doña Inés*, de Azorín. En el caso de Valle-Inclán, cabe destacar el capítulo analizado, titulado «El quietismo estético» por su comparación de Toledo, paradigma del tópico, con Santiago de Compostela, considerada una ciudad eterna por contraposición con la anterior. En este sentido, cobra especial relevancia el concepto

teórico del *cronotopo* 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 noción 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 una 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 observa 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 es apreciada por Azorín, quien continúa el camino abierto por Valle-Inclán y se anticipa a la concepción de la ciudad provinciana alejándose de la imagen de la ciudad muerta y anticipándose un año a la publicación de *El obispo leproso*, de Gabriel Miró, novela que supone el fin de la estética provinciana decadente. El tópico deriva hacia una vertiente mucho más realista y menos intimista y simbolista; de hecho, Casinos-Assens en 1925 tiene en cuenta el giro del mismo hacia la novela rosa, género

que denomina «novela cursi», precisamente el mismo año en el que se publica *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 veinte y treinta, entre los que destacan Ángel González Blanco y Adolfo Sandoval, están muy influenciados por el sentimentalismo de la obra de Flaubert *Madame Bovary*, por lo que convertirán 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 treinta, se percibirá cierto resurgimiento al coincidir con el proceso de industrialización. Félix Urabayen recuperará el tópico dotándolo de cierto carácter regeneracionista y funde el espacio urbano y la representación de la protagonista femenina, una característica más propia de la imagen metropolitana vanguardista, como así reflejará José Díaz Fernández en *La Venus mecánica*. 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 una fuerza envolvente, característica de la ciudad levítica, o como una metáfora intimista, observada a través de la ciudad muerta, la ciudad se presenta como un elemento 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 en la narrativa finisecular, haciendo hincapié en 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. Asimismo, se percibe en ella la influencia de la filosofía existencialista de Sartre y Heidegger, que comenzaba a irrumpir 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 los 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, por lo que 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 ausencia de movimiento o perspectiva se acentúa aún más en los personajes femeninos, 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, 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 los años sesenta y setenta 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 al provincialismo 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, así como la reconstrucción del espacio provinciano mediante la técnica del recuerdo al evocar desde el presente la ciudad provinciana durante la dictadura en las novelas *Las estaciones provinciales* y *El buque fantasma*, de Luis Mateo Díez y Andrés Trapiello respectivamente. Se asiste, 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, 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 y sumida en el más profundo olvido.

Bibliografía

OBRAS LITERARIAS

- ALAS «CLARÍN», Leopoldo: *La Regenta* (Ed. Gonzalo Sobejano), Madrid, Castalia, 1981.
- *Solos de Clarín*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.-com/obra-visor/solos-de-clarin--0/html/> (última consulta: 01/02/2022)
- «El diablo en Semana Santa», *Una novela y ocho cuentos*, Barcelona, Planeta, 1983.
- ARNICHES, Carlos: *La heroica villa*, Madrid, Prensa Popular, 1922.
- «La señorita de Trevélez», *La señorita de Trevélez / Los caciques* (Ed. Juan Antonio Ríos Carratalá), Madrid, Castalia, 1997, pp. 59-153.
- BAUDELAIRE, Charles: *Las flores del mal* (Ed. Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo), Madrid, Cátedra, 2012.
- 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.
- *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.
- 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_3_ (última consulta: 24/01/2022).
- «Carta III», *Desde mi celda*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/desde-mi-celda--0/html/feedc204-82b1-11df-acc7-002185-ce6064_2.html#I_3_ (última consulta: 14/12/2021).
- BLASCO-IBÁÑEZ, Vicente: *La catedral*, Valencia, Sempere y Compañía, 1903.
- 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.
- DELIBES, Miguel: *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.
- FLAUBERT, Gustave: *Madame Bovary* (Ed. Germán Palacios), Madrid, Cátedra, 1991.
- GIMFERRER, Pere: *Dietario (1979-1980)*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- *Segundo dietario (1980-1982)*, Barcelona, Seix Barral, 1985.
- HELLENS, Franz: *En ville morte: les scories*, Bruselas, G. Van Oest & Cie, 1906.
- HUYSMANS, Joris-Karl: *A contrapelo* (Ed. Juan Herrero), Madrid, Cátedra, 2012.
- LAFORÉ, Carmen: *Nada* (Ed. Nuria Amat), Barcelona, RBA, 2010.
- LARRA, Mariano José de: «Las antigüedades de Mérida», *Artículos* (Ed. Carlos Seco Serrano), Barcelona, Planeta, 1981, pp. 413-416.
- LARRETA, Enrique: *La gloria de don Ramiro (Una vida en tiempos de Felipe II)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
- LEMONNIER, Camille: *La chanson du carillon*, París, Pierre Lafitte & Cie, 1911.
- LÓPEZ ROBERTS, Mauricio: *Doña Martirio*, Madrid, La novela ilustrada, 1920.
- MARTÍN GAITE, Carmen: *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino, 1978.
- [a]: *Entre visillos*, Barcelona, Destino, 1992.
- MARTÍNEZ RUIZ «AZORÍN», José: *La voluntad* (Ed. María Martínez del Portal), Madrid, Cátedra, 1997.

- *Diario de un enfermo* (Ed. Francisco J. Martín), Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- *Doña Inés* (Ed. Elena Catena), Madrid, Castalia, 1973.
- MENDOZA, Eduardo: *La verdad sobre el caso Savolta*, Barcelona, Seix Barral, 1986.
- MIRÓ, Gabriel: *El obispo leproso*, Madrid, Alianza, 1974.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio: *El Robinson urbano* (Pról. Pere Gimferrer), Barcelona, Seix Barral, 1993.
- PARDO BAZÁN, Emilia: *La Tribuna* (Ed. Benito Varela Jácome), Madrid, Cátedra, 1975.
- *Los pazos de Ulloa* (Ed. Marina Mayoral), Madrid, Castalia, 1986.
- *La madre Naturaleza* (Ed. Ignacio Javier López), Madrid, Cátedra, 1999.
- PÉREZ GALDÓS, Benito: *La desheredada* (Ed. Germán Gullón), Madrid, Cátedra, 2000.
- *Nazarín* (Ed. Juan Varias), Madrid, Akal, 2001.
- *Doña Perfecta* (ED. RODOLFO CARDONA), MADRID, CÁTEDRA, 2008.
- PUENTE, José Vicente: *Una chica «topolino»*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1945.
- Rodenbach, Georges: *Brujas la muerta*, Madrid, Vaso Roto Ediciones, 2011.
- RODOREDA, Mercè: *La plaza del Diamante*, Barcelona, Iberia, 1988.
- ROSSETTI, Dante Gabriel: «The Burden of Niniveth», *Poems. A New Edition*, Londres, Ellis & White, 1881, pp. 170-179, <http://www.rossettichive.org/docs/1-1881.1stend.rad.html#p170> (última consulta: 12/12/2021)

- SÁNCHEZ-OSTIZ, Miguel: *La negra provincia de Flaubert*, Pamplona, Pamiela, 1994.
- SUEIRO, Daniel: *Estos son tus hermanos*, Bilbao, Zero, 1997.
- TRAPIELLO, Andrés: *El buque fantasma*, Barcelona, Plaza & Janés, 1992.
- URABAYEN, Félix: *Toledo la despojada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1924.
- *Toledo: piedad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1925.
- *Don Amor volvió a Toledo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1926.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del: «El quietismo estético», *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, Santiago de Compostela, Alvarellos Editora, 2018, pp. 161-206.
- *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.
- VERHAEREN, Émile. «La ville», *Poésie Complète 2. Les campagnes hallucinées / Les villes tentaculaires* (Ed. Michel Otten), Bruselas, Labor, 1997, pp. 71-81.
- VIRGILIO: *Bucólicas y Geórgicas* (Eds. J. L. Vidal, Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler Ruiz), Madrid, Gredos, 1990.

ESTUDIOS BIBLIOGRÁFICOS

- ALARCOS LLORACH, Emilio: «Notas a *La Regenta*», *Archivum*, 2 (1952), pp. 141-160.
- 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.
- ALDARACA, Bridget: *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Madrid, Visor, 1992.
- ALONSO, Santos: *La novela en la Transición (1976-1981)*, Madrid, Puerta del Sol, 1983.
- ALONSO CARRILLO, Antonio: «La influencia del cantar andaluz en Gustavo Adolfo Bécquer», *Cauce. Revista de Filología y su didáctica*, 10 (1987), pp. 167-197.
- AUGÉ, Marc: *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio* (Trad. Ernestina de Champourcín), México, Fondo de Cultura Económica, 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*, 2 (1952), pp. 189-219.
- BAYO, Marcial: «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. Neverending Story* (Eds. Kathleen M. Green y Lissette Rolón Collazo), Boulder (Colorado), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003, pp. 33-51.
- BENJAMIN, Walter: «El flâneur», *Iluminaciones 2 (Baudelaire)* (Ed. Jesús Aguirre), Madrid, Taurus, 1972, pp. 49-85.

- «Baudelaire o las calles de París», *El París de Baudelaire*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, pp. 56-59.
- BRENT, Albert: *Leopoldo Alas and «La Regenta», a Study in Nineteenth Century Spanish Prose Fiction*, Missouri, University of Missouri Studies, 1951.
- 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.
- CANO REYES, Rogelio: *Sevilla en la obra de Bécquer*, Sevilla, Publicaciones del Ayuntamiento, 1980.
- CANSINOS-ASSENS, Rafael: *La nueva literatura. Las escuelas (1898-1900-1918)* (vol. II), Madrid, Páez, 1925.
- 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.
- CASALDUERO, Joaquín: *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Gredos, 1970.
- CASTILLO CERDÁ, Gala del: «Tradicción 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 postfranquismo. El caso de Luis Mateo Díez», *La provincia: realidad histórica e imaginario cultural* (Coords. Jesús María Barrajón Muñoz y José Antonio Castellanos López), Madrid, Silex, 2016, pp. 409-435.
- CÁZARES CERDA, Gisela: «El icono femenino en el arte contemporáneo, el estereotipo de la virgen-madre, la prostituta-femme fatal

- y el concepto de víctima», *Magotz. Boletín Científico de Artes del IA*, 1, 2 (2013), <https://repository.uaeh.edu.mx/revistas/index.php/ia/article/download/607/4380?inline=1n> (última consulta: 20/01/2022).
- CIPLIJAUSKAITÉ, 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.
- CUVARDIC GARCÍA, Dorde [a]: «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: 25/09/2017)
- [b]: «El topos simbolista de la ciudad muerta en la tradición literaria europea y española», *Filología y Lingüística*, 39 (2) (2013), pp. 27-50.
- GALLEGO MÉNDEZ, María Teresa: *Mujer, Falange y franquismo*, Madrid, Taurus, 1983.
- 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.
- GARLITZ, Virginia Milner: *El centro del círculo: «La lámpara maravillosa»*, de Valle-Inclán, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2007.

- GÓMEZ REUS, Teresa: «Introducción», *Habitar/escribir/conquistar el espacio* (Ed. Teresa Gómez Reus), Alicante, Universidad de Alicante, 2005, pp. 11-23.
- GONZÁLEZ SANZ, Alba: *Contra la destrucción teórica. Teorías feministas en la España de la Modernidad* (Pról. Cristina Patiño Eirín), Oviedo, KRK, 2018.
- GÓMEZ TABANERA, José Manuel: «Antropología y folclore en la “Vestusta” de Clarín (1884) (y segunda parte)», *Gazeta de Antropología* (1987), <http://hdl.handle.net/10481/13770> (última consulta: 10/11/2021).
- HINTERHÄUSER, Hans: «Ciudades muertas», *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 41-77.
- LABANYI, Jo: «Predefiniendo las esferas pública y privada», *Género y modernización en la novela realista española*, Madrid, Cátedra, pp. 47-117.
- 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.
- LITVAK, Lily: «El fracaso de la ciudad moderna», *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 71-107.
- 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.

- 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.
- 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.
- MARTÍN GAITE, Carmen: *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- [b]: *Desde la ventana* (Pról. Emma Martinell), Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- *Pido la palabra* (Pról. José Luis Borau), Barcelona, Anagrama, 2002.
- MARTINELL GIFRE, Emma: *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio: *La desaparición del exterior. Cultura, crisis y fascismo de baja intensidad*, Zaragoza, Eclipsados, 2012.
- MENÉNDEZ TARRAZO, Alicia: *Teoría urbana postcolonial y de género: la ciudad global y su representación*, Oviedo, KRK, 2010.
- MORILLA TRUJILLO, Manuel: «El viaje en *Las estaciones provinciales* como radiografía de una capital de provincias», *Isla de Arriarán*, XIV (1999), pp. 437-454.
- MUMFORD, Lewis: «Suburbios... y más allá», *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas* (Ed. Enrique Luis Revol), Logroño, Pepitas de Calabaza, 2012, pp. 803-875.

- MUXÍ, Zaida: *Más allá del umbral. Mujeres, casas y ciudades*, Barcelona, dpr-barcelona, 2018.
- NIMETZ, Michael: «Eros and Ecclesia in Clarin's *Vetusta*», *MLN*, 86.2 (1971), pp. 242-253.
- ORDÓÑEZ GARCÍA, David: «Baroja y Schopenhauer: implicaciones narrativas del mundo como representación», *Anales de Literatura Española*, 12 (1996), pp. 139-159.
- PALELOGOS, 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.
- POSTMAN, Sheryl Lynn: «Un viaje del alma en la primera novela de Miguel Delibes», *Castilla. Estudios de Literatura*, 20 (1995), pp. 159-166.
- PROPP, Vladimir: *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 2006.
- 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.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio: *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*», *Archivum*, XVIII (1968), pp. 189-202.
- 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.

- ROMERO TOBAR, Leonardo: «La narrativa de Luis Mateo Díez», *Estudios Humanísticos. Filología*, 7 (1985), pp. 9-20.
- SANZ VILLANUEVA, Santos: «En la provincia de Luis Mateo Díez», *Historia y crítica de la literatura española* (Ed. Francisco Rico), vol. IX (*Los nuevos nombres: 1975-1990*, coords. Darío Villanueva y otros), Barcelona, Crítica, 1992, pp. 335-341.
- SOLOTOREVSKI, Myrna: «Notas para el estudio intrínseco comparativo de *Camino de perfección* y *La voluntad*», *Boletín de Filología*, 15 (1963), pp. 111-164.
- UMBRAL, Francisco: «Las chicas topolino», *El País*, 1986, https://el-pais.com/diario/1985/11/04/sociedad/499906802_850215.html (última consulta 20/10/2021).
- VILLAMANDO, Alberto: «El dandy en la negra provincia: neodecadentismo en la literatura española de los 80», *Revista académica li-LETRAd*, 1 (2015), pp. 137-144.

FILMOGRAFÍA

- BARDEM, Juan Antonio: *Calle Mayor (Grand Rue)*, España y Francia, 1956.
- LAZAGA, Pedro: *La ciudad no es para mí*, España, 1966.
- *Abuelo made in Spain*, España, 1969.
- OZORES, Mariano: *La graduada*, España, 1971.
- VAJDA, Ladislao: *Marcelino, pan y vino*, España, 1954.

BIBLIOTECA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

TÍTULOS PUBLICADOS

Series Maior

1. Álvarez Menéndez, Alfredo Ignacio
Las construcciones consecutivas en español. Estudio funcional sobre la oración compuesta.
2. Baños Vallejo, Fernando
La hagiografía como género literario en la Edad Media.
3. García García, Serafina
Los transpositores oracionales en la obra histórica alfonsí. Estudio de sintaxis funcional.
4. Meilán García, Antonio José
La oración simple en la prosa castellana del siglo XV.
5. Fernández Fernández, Antonio
La función incidental en español. Hacia un nuevo modelo de esquema oracional.
6. Gil Amate, Virginia
Daniel Moyano: la búsqueda de una explicación.
7. Sánchez Torre, Leopoldo
La poesía en el espejo del poema: la práctica metapoética en la poesía española del siglo XX.
8. Martínez Expósito, Alfredo
La poética de lo nuevo en el teatro de Gómez de la Serna.
9. Lorenzo González, Guillermo
Geometría de las estructuras nominales. Sintaxis y semántica del SDet.
10. Iglesias Casal, Isabel
Los relativos en la prosa renacentista castellana.
11. López Bobo, María Jesús
El vocalismo radical átono en la conjugación castellana. Etapa medieval y clásica.
12. Muñiz Cachón, Carmen
Impersonalidad y despersonalización. Estudio contrastivo.

13. Alfonso García, M^a del Carmen
Antonio de Hoyos y Vinent. Una figura del decadentismo hispánico.
14. Arias Cabal, Álvaro
Oposición y pertinencia en lingüística. Estudio de las funciones paradigmáticas entre invariantes.
15. Bermúdez Martínez, María
La incertidumbre de lo real: bases de la narrativa de Juan J. Saer.
16. Osoro Hernández, Andrés
Revista de Asturias (1877-1883 y 1886-1889).
Literatura, ciencia y sociedad en los orígenes del *Grupo de Oviedo*.
17. Fernández Lorences, Taresa
Gramática de la tematización en español.
18. Salazar, Sor Elena
Lope de Aguirre de la crónica a la dramaturgia: presencia en ausencia en Lope de Aguirre, traidor.
19. Saavedra Fernández-Combarro, Ricardo
Los valores literarios de la columna periodística española (1975-2007).
20. Vares González, Elena
Una aproximación devo-minimalista a los Trastornos Específicos del Lenguaje.
21. Sandoval Caballero, Rosalía
La visualidad en El sueño de Sor Juana Inés de la Cruz.
22. Javier García Rodríguez (editor)
Intersecciones. Relaciones de la Literatura y la Teoría.
23. Alfonso Martín Jiménez
Universalidad y singularidad de la literatura y el arte. La imaginación simbólica.
24. Bárbara Marqueta Gracia
La formación de compuestos en español: la morfología construida entre la sintaxis y el léxico.

Series Minor

1. Fernández de Castro, Félix
Las perífrasis verbales en español. Comportamiento sintáctico e historia de su caracterización.
2. d'Andrés Díaz, Ramón
Allugamientu de los pronomes átonos col verbu n'asturianu.
3. Viejo Fernández, Julio
Las formas compuestas en el sistema verbal asturiano.
4. Teso Martín, Enrique del
Contexto, situación e indeterminación.
5. Ramos Corrada, Miguel
La formación del concepto de historia de la literatura nacional española. Las aportaciones de Pedro J. Pidal y Antonio Gil de Zárate.
6. Cueto Vallverdú, Natalia
Representación e inferencia. El proceso de la interpretación.
7. Fernández Rodríguez, Natalia
El pacto con el diablo en la comedia barroca.
8. San José Vázquez, Eduardo
La memoria posible. El sueño de la Historia, de Jorge Edwards: Ilustración y transición democrática en Chile.
9. Melendi López, Miguel
La narración artística como documento. Atribución de confianza a mundos de ficción.
10. Camblor Pandiella, Begoña
La realidad exiliada en la narrativa humorística de Álvaro de Albornoz.
11. Alvarellos Pedrero, Mercedes
Rasgos melódicos influyentes en la discriminación de la modalidad oracional. La relevancia lingüística del pretonema.
12. García Manso, María Luisa
Prensa, teatro y narrativa popular en la II República: la revista Esto (1934-1936).
13. San Julián Solana, Javier
Los numerales sustantivos en español.

14. Coto Ordás, Víctor
Cómo enseñar una segunda lengua mediante una plataforma de aprendizaje virtual.
15. Guijarro Lasheras, Rodrigo
Jardín y Laberinto. La flor en el imaginario decadente.
16. Pañeda Rodríguez, Claudia
La categorización médica y lingüística de los trastornos específicos del lenguaje. Análisis crítico y sugerencias para un encuentro interdisciplinar.
17. Conde Solares, Carlos
El canon heterodoxo de la gran mística hispánica: beatas, meditación e iluminismo



ediuno
Ediciones de la
Universidad de Oviedo



Calidad en
Edición
Académica
Academic
Publishing
Quality