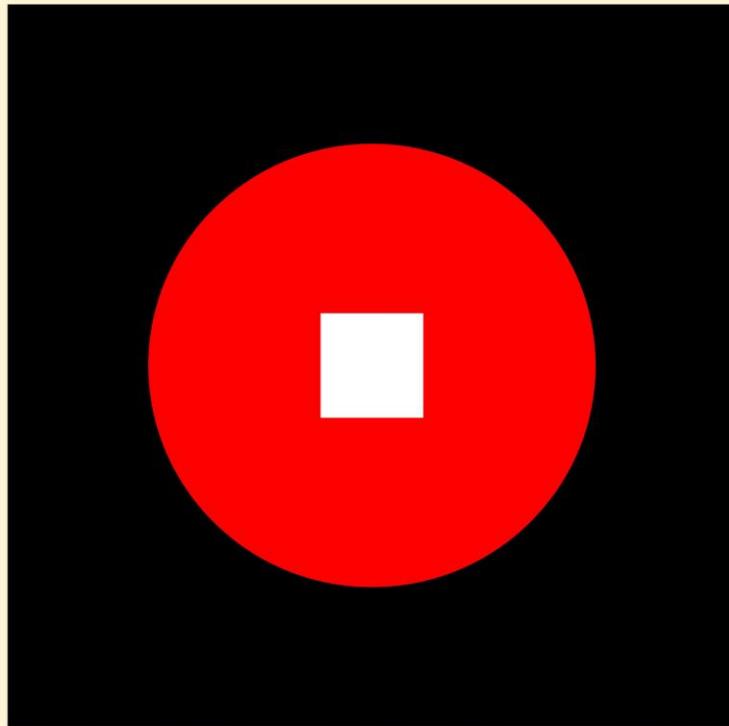


UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Departamento de Ciencias del Lenguaje

PERSONAJE Y ESPACIO URBANO EN LA NARRATIVA DE PÍO BAROJA

EVA ORTS AGULLÓ
TESIS DOCTORAL
CÓRDOBA, 2015



TITULO: *Personaje y espacio urbano en la narrativa de Pío Baroja*

AUTOR: *Eva Orts Agullo*

© Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. 2016
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

www.uco.es/publicaciones
publicaciones@uco.es

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Departamento de Ciencias del Lenguaje

PERSONAJE Y ESPACIO URBANO EN LA NARRATIVA

DE PÍO BAROJA

EVA ORTS AGULLÓ

TESIS DOCTORAL

CÓRDOBA, 2015

Universidad de Córdoba
Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Ciencias del Lenguaje

**PERSONAJE Y ESPACIO URBANO EN LA NARRATIVA
DE PÍO BAROJA**

Tesis Doctoral presentada por
D. ^a Eva Orts Agulló
Bajo la dirección de la
Prof. ^a Dra. Celia Fernández Prieto



TÍTULO DE LA TESIS: PERSONAJE Y ESPACIO URBANO EN LA NARRATIVA DE PÍO BAROJA

DOCTORANDA: EVA ORTS AGULLÓ

INFORME RAZONADO DEL/DE LOS DIRECTOR/ES DE LA TESIS

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

La investigación que ha dado lugar a esta tesis doctoral se inició en el año 2010 y desde entonces la doctoranda ha trabajado con dedicación parcial y de manera regular en el tema de la relación entre espacio urbano y personaje en la narrativa de Pío Baroja a partir de un corpus constituido por cinco novelas en las que esa relación adquiere una importancia decisiva tanto en su estructura narrativa (trama articulada sobre los movimientos de un protagonista a través del espacio urbano), cuanto en su dimensión semántica e ideológica.

La doctoranda consideró desde el principio la conexión de Baroja con ciertos autores de la narrativa realista decimonónica como Dickens, Balzac y Galdós, que produjeron imágenes literarias muy potentes de la nueva ciudad moderna (Londres, París, Madrid, respectivamente), a los que hay que sumar los folletinistas franceses, en particular Eugenio Sue. A partir de aquí, y a través del análisis detenido de la elaboración narrativa de los diversos espacios que conforman ciudades como Córdoba, Madrid, Londres, París y Roma en *La feria de los discretos*, *La busca*, *La ciudad de la niebla*, *Los últimos románticos* y *César o nada*, la autora ha intentado mostrar la modernidad singular de Baroja, que si, por una parte, se vincula con el tratamiento realista de la ciudad en la novela del XIX, por otra es ya un escritor del siglo XX que se desprende de las tramas compactas y cerradas para ensayar una narración abierta, encadenada a través de los desplazamientos de diversos protagonistas apenas caracterizados psicológicamente. Estas figuras se dedican sobre todo a moverse por calles y plazas, desde el centro a la periferia, y parecen elaboradas para permitir al narrador ofrecer, desde una perspectiva que va desde la crítica social a la nostalgia de lo pintoresco, un muestrario excepcional de imágenes de ciudades y de gentes en un momento de transformación radical de sus formas de vivir y de convivir.

La tesis, en fin, ofrece una contribución interesante al conocimiento de la poética modernista de uno de los escritores más originales e inclasificables de la literatura española en la primera mitad del siglo XX. De ella se deriva la publicación del artículo "La imagen de Londres en *La ciudad de la niebla*, de Pío Baroja", Revista Internacional de Literatura y Teatro ALHUCEMA (ISSN 1139-913), nº 33, año 2015.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 28 de NOVIEMBRE de 2015

Firma del/de los director/es

Celia Fu. Prieto

Fdo.: CELIA FERNÁNDEZ PRIETO

Agradecimientos

Quiero expresar mi agradecimiento a cuantos han ayudado a la realización de esta tesis. En primer lugar este trabajo no hubiera sido posible sin la contribución especial de mi directora Celia Fernández Prieto, que con sus propuestas, sus correcciones, y su trato siempre amable y comprensivo, me ha animado a continuar.

También quisiera agradecer el respaldo de Adele Stanford y de Howard Thomas, director del Colegio Británico de Córdoba, por haberme permitido tomarme la excedencia que ha sido fundamental para poder terminar este estudio. A Pedro Caro y Rosa Lara por facilitarme una interesante bibliografía sobre Córdoba, y al personal de la Biblioteca de Filosofía y Letras, así como de la sucursal de la Corredora de la Biblioteca Municipal, por su profesional atención.

Finalmente deseo expresar mi gratitud a mi familia y amigos por su ánimo y, especialmente, a Juan Pablo por su paciencia, apoyo e interés durante todo el proyecto.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	19
I. NOVELA Y ESPACIO URBANO.....	27
1.1. La ciudad en la narrativa europea de la segunda mitad del siglo XIX:	
Dickens, Balzac y Galdós.....	27
1.2. Narrativa modernista y ciudad. El caso de Baroja.....	38
1.3. Espacio urbano y personaje.....	45
Conclusiones.....	51
II. MADRID: <i>LA BUSCA</i>	55
2.1. Primera parte.....	59
2.1.1. Llegada a Madrid.....	59
2.1.2. La pensión de doña Casiana.....	62
2.2. Segunda parte: El centro y los suburbios.....	67

2.2.1. La zapatería del señor Ignacio.....	69
2.2.2. La corrala.....	70
2.2.3. Barriadas del Manzanares.....	73
2.3. Tercera parte: De vuelta al centro.....	76
2.3.1. La tienda del tío Patas.....	76
2.3.2. La tahona.....	77
2.3.3. Los paisajes de la ciudad.....	78
2.3.4. El cuartel de María Cristina.....	79
2.3.5. La casa del señor Custodio.....	81
Conclusiones.....	84
III. CÓRDOBA: <i>LA FERIA DE LOS DISCRETOS</i>	87
3.1. Llegada en tren.....	91
3.2. Una casa burguesa.....	94
3.3. Redescubriendo Córdoba.....	97
3.3.1. Pueblo oriental, ciudad romántica.....	98
3.3.2. Córdoba de la infancia.....	104
3.3.3. El palacio del marqués de Tavera.....	105
3.4. La taberna del Cuervo y otros lugares clandestinos.....	109

3.5. La plaza de la Corredera.....	112
3.6. Córdoba espacio de transgresión.....	115
Conclusiones.....	122
IV. PARÍS: <i>LOS ÚLTIMOS ROMÁNTICOS</i>	127
4.1. Una casa burguesa.....	132
4.1.1. La alcoba.....	134
4.1.2. La sala-biblioteca.....	135
4.1.3. El gabinete.....	138
4.2. El barrio Latino.....	139
4.2.1. El comedor del Padre Maupit.....	145
4.2.2. Barrio de San Marcelo.....	146
4.3. Los Cafés.....	151
4.3.1. El Café de Voltaire.....	151
4.3.2. El Café del Museo de Cluny.....	154
4.5. Barrio de Saint-Séverine y la plaza Maubert.....	157
4.6. La orilla derecha.....	163
Conclusiones.....	165

V. LONDRES: <i>LA CIUDAD DE LA NIEBLA</i>	169
5.1. La entrada en Londres.....	173
5.2. Un hotel en el barrio de Bloomsbury.....	177
5.3. En casa de un diputado socialista.....	185
5.4. Londres ciudad de contrastes.....	187
5.5. Entre la ciudad y el campo: La casa de Wanda.....	191
5.6. Ciudad de la niebla.....	196
5.7. Londres frente a Madrid.....	199
5.8. Almacenes, bibliotecas, oficinas y los <i>docks</i>	201
5.9. El Soho.....	204
Conclusiones.....	207
VI. ROMA: <i>CÉSAR O NADA</i>	211
6.1. Antecedentes: Madrid, París y Londres.....	215
6.2. Viaje a Roma.	216
6.3. Hotel y aristocracia.....	218
6.3.1. Un salón teatral.....	220
6.4. Paseos por Roma.....	223
6.4.1. Roma ciudad turística.....	224

6.4.2. Roma Vaticana.....	226
6.4.3. Roma provinciana.....	230
6.4.4. Ciudad decadente y eterna.....	232
6.5. Castro Duro, un pueblo castellano.....	235
6.5.1. Castro Duro.....	238
Conclusiones.....	243
VII. CONCLUSIONES.....	247
VIII. BIBLIOGRAFÍA.....	255

Balzac o Dickens, Stendhal o Thackeray, Eugenio Sué o Montépin – unos, escritores ilustres; otros medianos- no hubieran podido poner la acción de sus libros populares en Cádiz, en Valencia, en Palermo o en Nápoles. Necesitaban la gran ciudad oscura, nebulosa, fangosa, llena de misterio, de contrastes de lujo y de miseria; necesitaban cierta oscuridad y confusión, la posibilidad de la aventura, la población sin escrúpulos, el ladrón, el bohemio, el asesino, al lado del ambicioso, el inteligente y del fuerte, y en esta fauna elegir sus tipos y sus héroes¹.

¹ Pío Baroja, *Vitrina pintoresca*, [1935], Madrid, Ediciones 98, 2010, pág. 144.

INTRODUCCIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El auge de la ciudad como escenario en la narrativa realista europea a mediados del siglo XIX ha de contemplarse como el antecedente inmediato de la novela modernista, fuertemente vinculada a la experiencia de la gran urbe. Los escritores decimonónicos encontraron en la novela el género adecuado para presentar la radical transformación que, como consecuencia de la Revolución industrial, motivó la transición de la ciudad medieval a la ciudad burguesa. Estos novelistas, como ha señalado Raymond Williams “make the later work possible; without Dickens, no Joyce”².

Charles Dickens se convirtió en el principal novelador de Londres, la metrópolis más representativa de la civilización industrial y París cobró fama internacional con los folletínistas y las novelas de Balzac. Pío Baroja, quien nunca ocultó su admiración por estos escritores³, participa de la evolución experimentada por la gran novela europea de principios del XX y se presenta como nexo de unión entre la narrativa decimonónica y la modernista, teniendo en cuenta que su precedente dentro del contexto literario español del siglo XIX fue Benito Pérez Galdós.

² Raymond Williams, *Politics of Modernism. Against the New Conformists*, London, Verso, 2007, pág. 32. A su vez Matas Pons ha señalado que Balzac o Dickens tampoco son entendibles sin la influencia de Gogol. *La ciudad y su trama*, Madrid, Lengua de Trapo, 2010, pág. 32.

³Las influencias de estos novelistas en Baroja han sido estudiadas, entre otros, por José Alberich “Los ingleses en Baroja” (1966), José Corrales Egea, *Baroja y Francia* (1969), Ezequiel González Más “Pío Baroja y la novela del folletín” (1972) y Lourdes Leucona “La novela de los bajos fondos: Baroja y Dickens” (1991).

La ciudad alcanza un gran protagonismo en la novelística de Baroja. En esta tesis pretendemos demostrar la modernidad singular de Baroja en su representación de la ciudad, a través del análisis de la relación entre personaje y espacio urbano en un corpus de cinco novelas en las que esa relación desempeña una función predominante en la estructura y en la generación de su significado: *La busca* (1904), *La feria de los discretos* (1905), *Los últimos románticos* (1906), *La ciudad de la niebla* (1909) y *César o nada* (1910).

La selección de este corpus obedece además a que la acción se sitúa, excepto en *La feria de los discretos*, en las grandes capitales europeas: Londres y París, sobre todo, Madrid y Roma⁴. La incorporación de *La feria de los discretos*, centrada en una capital de provincia española como Córdoba, nos permite valorar la representación de un momento de transformación social marcado por la decadencia de la vieja clase aristocrática sustituida por una burguesía laboriosa.

En relación al personaje, hay que decir que en estas novelas los personajes no están trazados psicológicamente ni se pretende mostrar una evolución ideológica o moral en su trayectoria. Resultan en cierto modo planos, como diría Forster⁵, inadaptados, en busca de algo que desconocen, ambivalentes en el plano moral, y generalmente fracasan. Estas figuras se ponen al servicio de una trama itinerante que les lleva a moverse a través de diferentes lugares que van trazando la cartografía material y social de una ciudad en su diversidad arquitectónica y en su dinamismo humano, desde el centro a la periferia, desde las casas burguesas a las chozas de los suburbios, desde los hoteles a las pensiones, desde los cafés a las tabernas. El espacio urbano se erige así

⁴En la segunda parte de *César o nada*, la acción tendrá lugar en una ciudad ficticia Castro Duro, que es una representación de una población castellana, a la que también le prestaremos atención por ser el lugar donde el protagonista ponga en marcha su plan político.

⁵E.M. Forster, *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1990.

en factor determinante de la estructura narrativa; el personaje aporta un hilo argumental básico que va enlazando las situaciones, los encuentros, las acciones, en una disposición abierta, fluida, más sucesiva que propiamente causalista. De ahí que hayamos ordenado el análisis de cada novela siguiendo los desplazamientos del protagonista por los diversos espacios en los que se va conformando la trama; de este modo se pretende poner de relieve el vínculo estructural entre personaje y espacio, a la vez que nos permite interpretar la dimensión social, económica, ideológica y estética que este posee.

Las cinco novelas pueden insertarse dentro de una poética realista, no en el sentido genético de que reproduzcan un mundo anterior a su escritura, sino en un sentido performativo y pragmático, es decir, el de estimular mediante una serie de procedimientos tanto formales como semánticos, una actualización realista por parte del lector. Entre estos procedimientos o *realemas*⁶ desempeña un papel clave la autoridad del narrador, su estilo directo, ágil y transparente, la abundancia y expresividad de los diálogos de los personajes, el cuidado en precisar los nombres exactos de las calles, las plazas y los monumentos y, en fin, la descripción en sus diversas modalidades, a veces desde la perspectiva del narrador, otras veces focalizada desde la mirada del personaje. No obstante, el realismo barojiano se distancia del decimonónico, entre otros aspectos, en la configuración de los protagonistas y en la preferencia por las tramas abiertas y disgregadas, en las que la sucesión de las acciones no obedece a una lógica causal sino más bien casual, en dependencia, como hemos dicho, del movimiento constante de los personajes.

⁶Este término proviene del teórico Itamar Even Zohar (“Les règles d’insertion des *réalèmes* dans la narration”, *Littérature*, 57, páginas 109-118), que lo refiere al conjunto de elementos, de forma y contenido, que producen un efecto de realidad y que pueden constituir un repertorio, específico para cada cultura. Sobre la cuestión del realismo, es fundamental el libro de Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

Para llevar a cabo el análisis y la interpretación de dicho corpus, se han utilizado algunas de las perspectivas socioestéticas sobre la presencia de la ciudad como ámbito y símbolo de la modernidad –R. Alter, A. Matas Pons, R. Williams, J. Jiménez Heffernan, L.Litvak-, así como conceptos y planteamientos procedentes de teorías científicas y filosóficas que iluminan la construcción del personaje barojiano (Darwin, Schopenhauer, Nietzsche), además de la bibliografía referente a la relación entre ciudad y novela.

Por otra parte el análisis de los textos se apoya en el instrumental teórico y metodológico de la narratología, sobre todo en lo referente a la categoría del espacio, elemento de la *historia* que es elaborado en el *discurso* mediante diversos procedimientos retóricos. Se parte, pues, de que el espacio interviene en tres niveles fundamentales de cada novela: el referencial-mimético, el estructural-narratológico y el semántico-ideológico.

El espacio diegético proporciona la localización necesaria para la acción narrativa y la actividad de los personajes. En el caso de las novelas analizadas, este espacio se identifica nominalmente con lugares geográficos realmente existentes (Madrid, París, Londres, Roma...) que los lectores ya conocen en mayor o menor medida. En este sentido, la detallada anotación de los itinerarios por calles, plazas, monumentos, etc., así como las alusiones a circunstancias precisas del contexto histórico, social y cultural, generan, como se ha comentado antes, un potente *efecto de realidad* que facilita la asimilación y/o confrontación del mundo imaginario creado en el texto a los marcos de referencia presentes en la competencia de los lectores.

El espacio de la historia es elaborado en el discurso mediante un conjunto de procedimientos estilísticos y de los recursos retóricos de la descripción. En este nivel, el

espacio depende de la perspectiva (sentimental, intelectual, política, moral y estética) desde la que se observe, bien del narrador, bien de los personajes. En la descripción de los interiores, normalmente a través del inventario de objetos, y de los exteriores, por medio de la visión panorámica, se producen a menudo desplazamientos metonímicos entre el personaje y el espacio de modo que este refleja el estado anímico, la personalidad y el comportamiento de aquel.

En el nivel semántico-ideológico, cada espacio se semiotiza y revela aspectos de la situación social, económica, etc. de los personajes que lo integran, así como valores ideológicos y morales relacionados con su modo de pensar y conducirse. La segmentación del espacio en categorías como alto/bajo, derecha/izquierda, cerca/lejos, dentro/fuera, etc., permite establecer una serie de oposiciones como protección/indefensión, favorable/desfavorable, acogedor/hostil, etc., de innegable capacidad metafórica o simbolizadora.

El capítulo primero se centra en la estrecha relación entre la novela y el espacio urbano desde que la Revolución industrial transformó las antiguas ciudades medievales en modernos centros burgueses. Nos ocuparemos de algunos de los escritores que a mediados del siglo XIX exploraron el fenómeno urbano –Charles Dickens fue quizá el escritor más destacado en este sentido- y explicaremos brevemente algunas de las obras que recrean la ciudad moderna como *Le père Goriot*, de Balzac y *Fortunata y Jacinta* de Galdós. A continuación se señalará cómo durante el modernismo, movimiento artístico que surgió a finales del siglo XIX, la ciudad no sólo llegó a convertirse en el escenario absoluto de las novelas sino que en muchos casos se erigía como protagonista. Baroja, aún dentro de esta corriente, seguirá haciendo un tratamiento realista

decimonónico de las ciudades con un narrador omnisciente y/o un personaje que percibe la ciudad como una experiencia cercana a lo monstruoso, al estilo de Dickens o Balzac. No obstante, en sus novelas aparecen elementos fundamentales de la experiencia de la modernidad como la vinculación de sus viajes con su obra, lo que hace que sean escritas desde la perspectiva del inmigrante, el acelerado ritmo de transformación de las ciudades y su tendencia hacia la mediocridad y la uniformidad.

En el segundo capítulo se estudia la relación entre la ciudad de Madrid y el protagonista de *La busca* (1904), novela que Baroja escribió a raíz de su experiencia como industrial panadero en la tahona de una tía suya. En ella se señala el crecimiento desordenado de los arrabales madrileños como consecuencia de los procesos migratorios y cómo la ciudad ha quedado dividida en dos mundos antagónicos: centro y suburbios. Manuel es un adolescente recién llegado de un pueblo de Soria que en sus desplazamientos por la capital conocerá tres zonas de Madrid: el centro, la Latina y las barriadas del Manzanares, así como a los personajes vinculados a ellas. Sin embargo, la burguesía acomodada del centro no será objeto de observación por parte del narrador, sino la empobrecida que se aloja en pensiones, la clase trabajadora y los mendigos, golfos y prostitutas.

La imagen de Córdoba en *La feria de los discretos* (1905) será el objeto del tercer capítulo. La ciudad provinciana se presenta desde la mirada del protagonista, un joven cordobés que ha pasado ocho años viviendo en Inglaterra, y del narrador omnisciente. La novela tiene las trazas de la novela picaresca y del folletín que tanto gustaban a Baroja. La presentación y descripción de diferentes escenarios – la casa burguesa, la plaza de la Corredera, el casino, la logia masónica, el palacio del marqués de Tavera, etc.- permite situar la novela en su contexto histórico, los años anteriores a la Revolución de 1869, y mostrar la ruina y decadencia de la vieja aristocracia y la

emergencia de una clase burguesa que busca prosperar y enriquecerse. Aun así, la novela transmite un profundo desengaño ante una sociedad carente de iniciativa e indiferente ante la situación de atraso y pobreza de España.

El capítulo cuarto, por su parte, se ocupa de analizar la imagen de París en el siglo XIX tal como Baroja la representó en *Los últimos románticos* (1906). A través de los paseos del madrileño don Fausto, se van conociendo espacios vinculados a grupos sociales muy diferentes - la elegante casa burguesa, los cafés y las tabernas -, que ponen de manifiesto las tensiones políticas y sociales del momento previo a la Comuna de 1871. La ciudad se presenta amenazante o apacible según la oscilante percepción del protagonista; así las calles estrechas, oscuras y laberínticas del barrio Latino unas veces le parecen inquietantes y otras simplemente miserables. El Sena cumplirá una doble función: por un lado, sus muelles representan la actividad propia de una sociedad industrializada y, por otro, dividen la ciudad en la orilla izquierda y la orilla derecha. El París gótico de callejuelas oscuras y casas negras donde pasean estudiantes, trabajadores, bohemios, maleantes y menesterosos, muere frente a un París nuevo, rico y luminoso auspiciado por Napoleón III, quien encargó a Haussmann las grandes reformas urbanísticas que convirtieron la ciudad medieval en la ciudad más moderna del mundo.

El capítulo quinto se centra en el impacto de la industrialización en el Londres de principios del siglo XX tal como lo transmite Baroja en *La ciudad de la niebla* (1909), que es la continuación de *La dama errante* (1908). La ciudad más cosmopolita del momento va transformándose a los ojos de María, una joven burguesa madrileña que ha tenido que huir a Londres con su padre como refugiada política. Su primera impresión al llegar es de admiración por el movimiento y la organización, pero ya en sus primeros paseos observará los contrastes sociales de riqueza y pobreza y, durante la

experiencia laboral en un moderno edificio de oficinas, la ciudad se le volverá negra, triste y desalentadora. También veremos cómo se construye a lo largo del relato la imagen de Londres como ‘ciudad de la niebla’ y la indignación del narrador (portavoz del autor) ante un ‘progreso’ que solo beneficia a los ricos burgueses, que abusa de los trabajadores, e ignora los sufrimientos de las clases bajas.

Por último, en el capítulo sexto, se trata de justificar el vínculo inseparable del protagonista de *César o nada* (1910) con Roma y Castro Duro, los dos lugares por los que se va a mover y que dan título a cada una de las dos partes en que se distribuye el contenido de la novela. César Moncada durante sus paseos por Roma accede a diferentes ambientes: los espacios de la aristocracia en los hoteles, salones y paseos ajardinados; la omnipresencia de la Iglesia tanto en el número de seminaristas, frailes o monjas que invaden las calles, como en la grandeza de palacios, conventos y colegios en los que se revela el poder de las jerarquías católicas y del Papa (simbolizado en la gran cúpula de San Pedro); la Roma provinciana con callejuelas estrechas y sucias donde habita una clase popular abigarrada y pintoresca y, por último, la Roma decadente y eterna: las estatuas cubiertas de musgo, los árboles que asoman detrás de las tapias, los muros de hiedra, los palacios y teatros abandonados testimonian la permanencia de su belleza a pesar del deterioro, pues no ha sido ‘estropeada’ por la civilización industrial. En la segunda parte, mucho más breve que la primera, comentaremos la percepción negativa tanto del narrador como del protagonista de la antigua y ficticia ciudad castellana de Castro Duro, símbolo del atraso, la incuria y la ruina de los pueblos españoles dominados por el poder de los caciques y de un clero egoísta y retrógrado.

I

NOVELA Y ESPACIO URBANO

1.1. LA CIUDAD EN LA NARRATIVA EUROPEA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX: DICKENS, BALZAC Y GALDÓS

El auge de los escenarios urbanos en la narrativa europea de mediados del siglo XIX coincide con la transformación que experimentaron las ciudades como resultado de la Revolución industrial. La transición entre la vieja ciudad medieval y este nuevo tipo de ciudad burguesa inspiró desde el siglo XVIII a escritores que encontraron en la novela el género adecuado para representar los cambios que estaban teniendo lugar⁷. La Revolución industrial se inició en Inglaterra a mediados del siglo XVIII como consecuencia del notable crecimiento demográfico y del vertiginoso desarrollo de la tecnología. En Europa, y sobre todo en el Reino Unido, se pasó rápidamente de una civilización rural a una urbana. La productividad agrícola había aumentado con los

⁷ Daniel Defoe presenta en 1722 dos novelas en las que la ciudad aparece como un espacio predominante: *The Journal of the Plague Year* y *Moll Flanders* (1722). En la primera Londres es el monstruo que durante los meses de la peste fabrica muertos y en la segunda es el escenario donde se exhibe la infinita variedad de modos de vida que solo los ricos pueden disfrutar. Cuando Moll, debido a su pobreza, no ve otra opción más que robar, nos lleva a través de los peores distritos del Londres del siglo XVIII señalando además sus laberínticos itinerarios: "I walk'd away, and turning into Charter-house-Lane, made off thro' Charter-house-Yard, into Long-Lane, then cross'd into Bartholomew-Close, so into Little Britain, and thro' the Blue-Coat-Hospital into Newgate Street". Daniel Defoe, *Moll Flanders*, London, Penguin, 1989, pág. 309.

avances tecnológicos y gracias a los nuevos medios de transporte –tren, barco de vapor– mejoró la circulación y el comercio de dichos productos. Al no ser preciso que tantas personas cultivaran la tierra, se produjo un desplazamiento de la población rural que provocó el crecimiento irregular de capitales como Londres, París, San Petersburgo, Viena, y el desarrollo de centros industriales como Manchester, Birmingham, Glasgow o Leeds. Londres pasó de una población de 900.000 habitantes en 1800, a dos millones y medio en 1851. En París, aunque había algo menos de 550.000 habitantes en 1800, la población se dobló en la primera mitad del siglo XIX y hacia 1860 se había duplicado la superficie de la ciudad⁸.

Asimismo, con el nacimiento del capitalismo industrial, las antiguas distinciones sociales comenzaron a variar. La burguesía, compuesta en principio por artesanos y comerciantes, fue haciéndose con el control de los medios de producción y acumuló los beneficios de la industrialización. Su falta de poder político la llevó a protagonizar en el tránsito entre el Antiguo Régimen y el inicio del mundo moderno las denominadas revoluciones burguesas. París se convirtió en el principal escenario subversivo europeo con los levantamientos de 1830, 1848 y 1871. Con la revuelta de 1830 el poder que antes detentaba la nobleza pasó a manos de la una alta burguesía que se identificaba con el Antiguo Régimen. En Inglaterra, a su vez, en 1832 la reforma de la ley electoral limitó el hasta entonces poder absoluto de la nobleza y se reconoció el poder político de

⁸ E.A. Wrigley explica que otra de las razones de la llegada a Londres de población era la alta mortalidad infantil. Además, los inmigrantes que llegaron a la capital no eran solo de las poblaciones rurales de Inglaterra, también había escoceses, galeses e irlandeses además de holandeses, franceses y alemanes. “A Simple Model of London’s Importance in Changing English Society and Economy 1650-1750”, en *Towns in Societies: Essays in Economic History and Historical Sociology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, pág. 220. En París, durante la primera mitad del siglo XIX acudieron gentes originarias de Francia, mas durante la segunda mitad del siglo XIX llegaron en forma “francamente masiva belgas, italianos y judíos de Europa central”. Michelle Perrot, “Figuras y funciones”, en P. Ariès y G. Duby (eds.), *Historia de la vida privada*, vol. 4, Madrid, Taurus, 1989, pág. 21. Véase también Pilar Hidalgo, “Introducción”, *Grandes esperanzas*, Madrid, Cátedra, 2008, pág. 10 y Robert Alter, *Imagined Cities: urban experience and the language of the novel*, New Heaven, Yale University Press, 2005, pág. 4.

la burguesía⁹. La vieja sociedad estamental, de grupos cerrados, dejó paso a una sociedad de clases, donde la capacidad personal podía permitir el ascenso social. Sin embargo, estos cambios en las estructuras sociales no afectaban a las clases populares que vivían hacinadas en los suburbios y con unas ínfimas condiciones de trabajo.

La ciudad se convirtió, por un lado, en el gran escenario donde se podía dar la movilidad social, sobre todo entre la burguesía o clase media que alcanzó un gran nivel de desarrollo¹⁰. Por otro lado, para la población venida del campo, era un lugar infecto donde cada día tenía que enfrentarse a «la lucha por la vida»¹¹. Los cambios políticos, científicos, sociales y económicos estaban transformando el aspecto de las ciudades: se abrían tiendas elegantes, galerías comerciales, se construían parques, grandes avenidas, estaciones de tren, puentes..., pero también fábricas, *workhouses* y suburbios miserables, donde aparecían todas las lacras de la pobreza como la delincuencia, el alcoholismo y la prostitución. Las novelas recreaban esta compleja realidad urbana desde el punto de vista de un narrador omnisciente y, a menudo también, desde el de un personaje principal.

A pesar de que el elevado precio de los libros dificultaba su acceso a las clases medias y bajas, estas pudieron llegar a ellos gracias a la aparición de las bibliotecas itinerantes, que facilitaban libros a quienes no podían comprarlos. No obstante, en los años cuarenta, la popularización de la novela por entregas, normalmente en fascículos mensuales que se vendían en Inglaterra al precio de un chelín, incrementó

⁹ Pilar Hidalgo, *loc.cit.*, pág. 11.

¹⁰ La burguesía estaba formada por el diverso conglomerado social situado entre la nobleza y las clases trabajadoras. Un segmento que abarcaría desde banqueros, comerciantes e industriales enriquecidos gracias al crecimiento industrial, pasando por un grupo de profesionales liberales como intelectuales, médicos, abogados, ingenieros..., un tercero unido a la administración del Estado compuesto por militares y altos funcionarios y, finalmente, una pequeña burguesía formada por comerciantes.

¹¹ En el siglo XIX “The battle of life” y “The struggle for life” eran dos expresiones habituales que se usaban incluso antes de la publicación del libro de Charles Darwin *On the Origin of Species or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (1859).

considerablemente el número de lectores y, consecuentemente, contribuyó al auge del género¹². Tanto en Francia como en España, el gusto por la lectura de novelas se desarrolló rápidamente gracias a los nuevos gabinetes de lectura que en París se multiplicaron a partir de 1795¹³ y en España desde la década de 1830¹⁴. Dickens en Inglaterra, Balzac en Francia y Galdós en España son los novelistas más representativos de la figuración narrativa de la gran ciudad.

Charles Dickens (1812-1870)

Dickens fue el escritor de su tiempo que mejor representó los cambios que tuvieron lugar en Inglaterra a causa de la Revolución industrial. Los treinta y cinco años de su carrera literaria coinciden con el periodo en el que Londres experimentó la vertiginosa transformación que modificó el aspecto de la ciudad vieja en la metrópolis industrial y comercial que hoy en día conocemos, en parte gracias a sus libros. Londres era la ciudad más grande de Europa y el Támesis, el puerto comercial internacional más importante del Imperio británico, como se puede ver en *Dombey and Son* (1846-1848).

En la segunda mitad del siglo XIX, a pesar de que la mayoría de la población inglesa era urbana, gran parte de las novelas continuaban transcurriendo en provincias y eran protagonizadas por una aristocracia rural, como ocurría en los libros de George Eliot. Charles Dickens, sin embargo, se centró en la ciudad y eligió entre sus personajes a los distintos integrantes de esta nueva sociedad industrial y urbana. El éxito de sus

¹² *Ibid.*, 18. En 1952 Ian Watt en su libro *The Rise of the Novel* ya relacionaba la incipiente popularización de la novela en el siglo XVIII con la expansión de las clases medias durante aquel periodo.

¹³ Lynn Hunt, “La vida privada durante la Revolución Francesa” en *Historia de la vida privada*, vol. 4, Madrid, Taurus, 2001, págs. 46-47.

¹⁴ Jesús A. Martínez Martín (dir.), *Historia de la edición en España 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons, 2001, pág. 459.

novelas se debía no sólo a que eran muy entretenidas, sino sobre todo a la identificación de las audiencias con las situaciones relatadas, vividas y observadas por el mismo Charles Dickens que, desde los diez años, formaba parte del Londres victoriano. Los personajes surgen de la realidad, emergen de la muchedumbre de ese inframundo urbano, esa ciudad grande y misteriosa de clima húmedo, nublado y oscuro que es la que fascinará a Pío Baroja. Este, que nunca ocultó su gran admiración por el escritor inglés, dirá de él en *Juventud, egolatría*:

Es el payaso místico y triste; San Vicente de Paúl de la cuerda floja; San Francisco de Asís de los rincones londinenses. En él todas son gesticulaciones, y gesticulaciones ambiguas. Cuando parece que va a llorar, ríe; cuando parece que va a reír, llora. Hombre admirable que quiere hacerse pequeño y que, sin embargo, es tan grande¹⁵.

Dickens buscó a sus héroes en las callejuelas de los suburbios y en el tratamiento de esa realidad había una intención ética. Los niños que deambulan con hambre y frío por las laberínticas calles de Londres y que son empujados a la delincuencia, o los que son obligados a trabajar en fábricas sucias, llenas de ratas, están ahí para despertar nuestra piedad. Por el contrario, los ricos y aristócratas, que casi siempre son canallas y mezquinos, son caricaturizados y provocan antipatía. Otros, herederos de Cervantes, son divertidos y recorren Inglaterra alegremente provocándonos una sonrisa como Pickwick y Sam Weller¹⁶. Y junto a los protagonistas, aparecen y desaparecen una multitud de personajes dibujados minuciosamente que forman parte de una compleja trama que se va desenrollando a medida que avanza la acción. Sus lectores, la mayoría de clase media, podían reconocer entre sus figuras a los mismos individuos que llenaban las calles londinenses, desde ricos empresarios, abogados y trabajadores de las fábricas, a vagabundos y prostitutas.

¹⁵ *Juventud, egolatría*, [1917], Madrid, Taurus, 1977, pág. 83.

¹⁶ ZWEIG, Stefan, *Tres maestros: Balzac, Dickens, Dostoievski*, (1976), Barcelona, Acantilado, 2004, pág. 71.

El niño de infancia triste se convirtió en un escritor urbano y la capital británica fue su gran inspiración. De hecho, se ha dicho que Dickens *crea* la ciudad de Londres porque sus novelas generaron un potente imaginario que se impuso en la mentalidad del público. Como señaló el escritor inglés George Gissing: “London as a place of squalid mystery and terror, of the grimly grotesque, of labyrinthine obscurity and lurid fascination, is Dickens’s own; he taught English people a certain way of regarding the huge city and to this day how common it is to see London with Dickens’s eyes”¹⁷.

Esto también ocurrió con la niebla, un elemento asociado a la ciudad, cuya connotación negativa y fantástica fue previamente elaborada en la obra de Dickens. Así, tanto en *Bleak House* (1853) cuya espesa niebla es debida, en parte, a la polución de las fábricas, como en *A Christmas Carol* (1843) donde se utiliza como elemento gótico, la niebla es una metáfora de la oscuridad en la que se encuentra la población, una forma sutil de señalar la insolidaridad de una sociedad que ignoraba la realidad de miseria de los bajos fondos londinenses: la gente no se ve, así que no puede sentir compasión. Baroja, aunque menos moralista y sentimental que Charles Dickens, compartirá con él la intencionalidad documental y de denuncia de las injusticias de su sociedad y de su tiempo¹⁸.

Los folletinistas

Otros autores que pintaron la vida de los bajos fondos de urbes inmensas como Londres, París o Berlín a mediados del siglo XIX fueron los folletinistas. Juan F. Villar explica cómo los autores de novelas por entregas convirtieron estas ciudades en “el espacio

¹⁷ Citado por Raymond Williams en *The English Novel From Dickens To Lawrence*, London, Chatto & Windus, 1973, pág. 160.

¹⁸ Lourdes Lecuona, “La novela de los bajos fondos: Baroja y Dickens” en *Pío Baroja y el criminólogo*, San Sebastián, Instituto Vasco de Criminología, 1991, pág. 59.

ideal para mostrar todas las tensiones y contradicciones de la ciudad moderna y superpoblada, que se vuelve *estómago, vientre y laberinto*, en constante actividad constructora-destructora”¹⁹. Los relatos de Edgar Allan Poe *The Murders in the Rue Morgue* (1841) y los folletines de Paul Fèval, Paul de Kock, Montepín, Ponson du Terrail y *Les mystères de Paris* (1842-1843) de Eugène Sue propagaron una imagen misteriosa y romántica de la ciudad. En tono melodramático se narraban historias de aventuras, detectivescas, a menudo inverosímiles, protagonizadas por personajes maniqueos²⁰. La ambición, el engaño, las pasiones arrebatadas y el crimen eran los elementos propios de estas novelas populares. El suspense generado en torno a las tramas laberínticas aseguraba su éxito.

Los folletines, además de entretener a los lectores de su tiempo, incorporaron algunas palabras a la cultura popular: Roger-Henri Guerrand recoge cómo el personaje de Eugenio Sue, M. Pipelet, portero de un inmueble parisino, da nombre a los futuros porteros a los que se les llamará *pipelet*, como el “pipelet” Droguin del folletín de Paul de Kock *Le concierge de la rue du Bac* (1868)²¹. Posteriormente, la palabra *pipelet* se integró en la lengua francesa para designar a una persona charlatana. Algo parecido ocurrió también con el personaje Rocambole de Pierre Alexis Ponson du Terrail cuyas extraordinarias e inverosímiles aventuras dieron lugar al adjetivo rocambolesco. Los folletines influirán notablemente en la novela realista posterior. Referencias a ellos

¹⁹ Juan F. Villar Dégano, “Ciudades malditas y transgresión” en *Ciudades imaginadas en la literatura y en las artes*, Revista de Filología Románica, Anjeo VI, Madrid, Universidad Complutense, 2008, pág. 62.

²⁰ Aunque no siempre según aclara Matas Pons al nombrar al detective Dupin inspirado en Vidoq, delincuente y policía al mismo tiempo. Álex Matas Pons, *op. cit.*, pág. 194.

²¹ Roger-Henri Guerrand, “Espacios privados”, en P. Ariès y G. Duby (eds.), *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra mundial*, vol. 4, Madrid, Taurus, 1989, pág. 337.

aparecen en la novelística de Galdós²² y en la de Baroja²³. Este último, en sus memorias, explica que la popularidad de París en el mundo entero se debe en parte a la novela del siglo XIX y sobre todo al folletín:

Si quiere ver a Nuestra Señora es por Víctor Hugo, y al verla piensa en Quasimodo y en Claudio Frollo; si quiere atisbar en el interior de una taberna, es por Eugenio Sue y su *Conejo Blanco* de *Los misterios de París*; si va al cementerio del Père Lachaise, es pensando en Rastignac, que ha ido allí a enterrar al Padre Goriot; si marcha a las afueras, todavía recuerda a Paul de Kock; si entra en la calle de Quincapix, es porque ha leído *El jorobado*, de Paul Féval; si le hablan de los mosqueteros, de Richelieu, de Mazarino o de Cagliostro, piensa en Dumas (padre); si de los Mercados, piensa en Zola; si de un comisario de policía o un periódico cuenta que un cadáver ha sido expuesto en La Morgue, recuerda a Montepín y a Gaboriau²⁴.

Honoré de Balzac (1799-1850)

En Francia la gran novela realista moderna se inaugura por todo lo alto con Balzac. *Le Père Goriot*, una de sus obras más celebradas, apareció por primera vez en *La Revista de París* en 1834 y se publicó como libro al año siguiente. La acción se sitúa en el París de 1819 y su protagonista es un joven provinciano que emigra a la capital con el deseo de ascender socialmente. En la novela la estructura social se refleja en la disposición espacial de sus zonas que se corresponden con las tres clases sociales: el Barrio Latino donde está la pensión Vauquer, lo habitan los estudiantes y los pobres; La Chaussée d'Antin es el barrio donde vive la nueva aristocracia del dinero, como la condesa de

²² En *Fortunata y Jacinta* aparece un personaje José Ido escritor de folletines: “Era autor de novelas de brocha gorda [...]. Sólo en las novelas malas se ven esos hijos de sorpresa que salen cuando hace falta complicar el argumento”. Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, [1887], I, Madrid, Cátedra, 2011, 11ª ed., págs. 419-420. Más adelante: “Dice el médico que tiene el cerebro como pasmado, porque durante mucho tiempo estuvo escribiendo cosas de mujeres malas, sin comer nada más que las condenadas judías...”. *Ibid.*, pág. 468. También, el narrador cuando Plácido Estupiñá se lee el *Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Lugo*, ironizará con que ese “mamotreto” bien podría ser un “tomazo” de Paul de Kock, autor de folletines sobre la vida parisina. *Ibid.* Pág. 287.

²³ Muchos de sus personajes son ávidos lectores de folletines como don Fausto en *Los últimos románticos* y doña Sinda en *La feria de los discretos* “me di a leer novelas románticas, y creo que estuvo a punto de trastornármeme [sic] la cabeza. Vivía con todos los personajes de los libros, me parecía que había de llegarse a París y se había de preguntar al primer municipal por la Guillabaora, y en seguida le indicarían a una su dirección, o, por lo menos, la de su padre, el príncipe Rodolfo de Gerolstein” personaje de *Los Misterios de París. La feria de los discretos*, Madrid, Alianza, 2006, pág. 235.

²⁴ *Desde la última vuelta del camino*, I, Barcelona, Tusquets, 2006, pág. 594.

Restaud, casada con un banquero y, por último, está el Faubourg Saint-Germain donde reside la vieja y todavía rica aristocracia²⁵. Balzac presenta estos barrios como compartimentos estancos de los que es muy difícil salir, porque a pesar de que en la sociedad francesa del XIX se consideraba posible la movilidad social, esta se daba únicamente entre los ricos burgueses que se casaban con nobles venidos a menos. Las clases populares permanecían siempre pobres²⁶.

El protagonista Eugenio de Rastignac es un joven ambicioso que quiere conquistar París y, aunque al llegar tiene que conformarse con vivir en una pequeña pensión del Barrio Latino, a diferencia del resto de los clientes de la casa, que “no salían nunca del barrio y vivían en la pensión como ostras en una roca”²⁷, utilizará todos los medios a su alcance para moverse en las distintas zonas y acceder a un grupo social superior. En la negativa percepción del narrador sobre el Barrio Latino se ve la influencia del medio:

El hombre más despreocupado se ensombrece allí como todos los que pasan; el ruido de un coche por aquí es un acontecimiento; las casas son sombrías, tristes, los muros huelen a cárcel. Un parisino despistado no vería en esta zona más que pensiones, colegios, instituciones, miseria, aburrimiento; vejez que muere, alegre juventud forzada a trabajar. Ningún barrio de París es más horrible, ni todo hay que decirlo, más desconocido²⁸.

Mas este barrio cerrado, donde “los muros huelen a cárcel”, es solo una parte de la gran ciudad. Balzac crea una imagen de París como una ciudad inabarcable en la que todo es posible: “por mucho cuidado que tengan en recorrerlo o en describirlo [...] siempre

²⁵ Para Balzac la influencia del barrio sobre sus habitantes es tal que afecta hasta en el carácter y las costumbres de los porteros de París: “Con bordados en todas sus costuras, ociosos, el portero especula con las rentas en el barrio de Saint-Germain, tiene sus comodidades en la Chaussée-d’Antin, lee los periódicos en el barrio de la Bolsa, y ha alcanzado ya una posición en el barrio de Montmartre. La portera es una antigua prostituta en el barrio de la prostitución; en el Marais, tiene costumbres respetables, es desabrida y se permite sus caprichos”. Honoré de Balzac, *Ferrage* (1833). Citado por Roger-Henri Guerrand, *art. cit.*, págs. 336-337.

²⁶ *Ibid.*, págs. 344-349.

²⁷ Honoré de Balzac, *El tío Goriot*, [1835], Madrid, Cátedra, 2013, 7ª ed., pág., 98.

²⁸ *Ibid.*, pág. 75.

hallará en él, un lugar virgen , un antro desconocido, flores, perlas, monstruos, algo inaudito, olvidado por los submarinistas literarios”²⁹. La ciudad se concibe como un lugar excitante (*un lugar virgen, un antro desconocido*) y sorprendente (*flores, perlas*), pero también como un territorio amenazante (siendo la casa Vauquer “una de esas monstruosidades curiosas”). Este París algo monstruoso, “ilustre valle de escombros”³⁰, lleno de barro, donde abundan los contrastes de lujo y miseria es el que entusiasma a Baroja y el que buscará en su primer viaje a París.

Benito Pérez Galdós (1843-1920)

En España, Benito Pérez Galdós, lector y admirador de Dickens y Balzac, reanimó la tradición novelesca española³¹, género literario en decadencia desde el Siglo de Oro. Galdós en sus escritos críticos expone la necesidad de una novela adecuada a la nueva sociedad urbana, con un estilo libre de todo artificio retórico que facilite la legibilidad y donde las clases medias se puedan ver reflejadas en lo espiritual y en lo físico, en su lenguaje, sus viviendas y sus vestidos³². El autor, además de novelar la vida de los pueblos de España, aprovechó como ningún otro escritor español del XIX “las posibilidades creativas de la incipiente gran ciudad”³³. En *Fortunata y Jacinta* (1887),

²⁹ *Ibid.*, pág. 84.

³⁰ *Ibid.*, pág. 73.

³¹ Celia Fernández Prieto señala que la elaboración del programa estético e ideológico del realismo en España, con base en la narrativa balzaquiana, se atribuye a Galdós, Valera, Clarín y Pardo Bazán que, tras la revolución de 1868, y a través de su discurso crítico, reflexionan sobre lo que debe ser la novela con el fin de rehabilitarla como género artístico. “Realismo, naturalismo y crítica literaria después de 1868” en José María Pozuelo Yvancos (dir.), *Historia de la literatura española. Las ideas literarias 1214-2010*, Vol. 8, Madrid, Crítica, 2011, pág. 505.

³² Galdós en su discurso de entrada a la Real Academia “La sociedad presente como materia novelable” (1897) explica que: “Imagen de la vida es la novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de la raza, y las viviendas, que son el signo de la familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad”. Citado por Celia Fernández Prieto, *op. cit.*, pág. 513.

³³ Carlos Ramos, *Ciudades en mente: dos incursiones en el espacio urbano de la narrativa moderna (1887-1934)*, Sevilla, Fundación Genesian, 2002, pág. 9.

novela que abarca los años que van desde la Revolución de 1869 a 1876, Madrid es aún pre-industrial, pero sus dimensiones empiezan a parecerse a las de una gran ciudad. Entre 1845 y 1875, la población de Madrid pasa de 200.000 a 400.000 habitantes, siendo la inmigración la causa primordial del rápido crecimiento. Galdós, como Dickens y Balzac³⁴, participó de ese masivo desplazamiento a la capital, al llegar procedente de las Islas Canarias en 1862, a los diecinueve años³⁵. En la novela se observa el proceso de cambio de la ciudad tradicional a la moderna, así como el retraso de España con respecto a otros países como Francia y Reino Unido. En la primera parte, durante el relato de la infancia de Bárbara Arnaiz, madre del protagonista, cuando el ferrocarril aún no había llegado a España, Eulalia Muñoz, hija de un comerciante de hierros, le explica a su amiga Barbarita: “Sí, hija sí, mi papá me lo ha dicho. Los caminos [en Inglaterra] están embaldosados de hierro, y por allí encima van los coches echando demonios”³⁶. Más adelante, Juanito Santa Cruz le comentará a su mujer “Esta casta de perdidas que en Francia tanto abunda, como si hubiera allí escuela para formarlas, apenas existe en España, donde son contadas...todavía, se entiende, porque ello al fin tiene que venir, como han venido los ferrocarriles...”³⁷.

En las novelas de Galdós, como *Fortunata y Jacinta*, son los representantes de la burguesía los que nos van a llevar por los bajos fondos de Madrid. Las relaciones amorosas de Juanito Santa Cruz y Maxi, los deseos de Guillermina por ayudar a los niños pobres y los de Jacinta por conocer al “Pitusín”, son los episodios que nos van a mostrar la miseria en la que viven los pobres de los barrios del sur y de la ampliación hacia el norte (entre Chamberí y Cuatro Caminos) donde se ubican los nuevos edificios religiosos y las fábricas. En estos recorridos destaca la descripción del interior de las

³⁴ En 1815, Balzac llegó a París con su familia a los 16 años.

³⁵ *Ibid.*, pág. 171.

³⁶ Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, I, pág. 230.

³⁷ Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, II, Madrid, Cátedra, 2008, 8ª ed., pág. 62.

viviendas donde se observan las grandes desigualdades existentes entre los ricos que viven en el centro, o en el nuevo barrio de Salamanca, y los pobres.

1.2. NARRATIVA MODERNISTA Y CIUDAD. EL CASO DE BAROJA

Como respuesta a la nueva vida urbana, surge a finales del siglo XIX el Modernismo, categoría que sirve para definir el espíritu de renovación artística que afectó a gran parte de la literatura y el arte en un período que llega hasta la década de los treinta del siglo XX. El cansancio del Realismo decimonónico deja paso en Europa a una nueva sensibilidad separada de la académica o erudita que cambió la concepción de la narrativa. Los modernistas coinciden en su ruptura con la novela realista y su deseo de experimentar nuevas formas capaces de hacer inteligible un mundo complejo y cambiante en el que todas las antiguas certezas se tambaleaban. La novela modernista está fuertemente vinculada a la experiencia urbana y como señala C. Brian Morris: “It is impossible to imagine twentieth century art and literature without the city as a backdrop or as a theme in its own right”³⁸. De ahí que en el imaginario colectivo se asocie a Marcel Proust y su *Recherche*³⁹ con París y Dublín con el *Ulysses* (1922) del irlandés James Joyce. En España, Valle-Inclán inventa la estética del esperpento en su obra de teatro *Luces de bohemia* (1920) donde deforma de una manera grotesca la imagen de Madrid y Gómez de la Serna, ya dentro del contexto del Vanguardismo, elige como protagonista de su novela *Cinelandia* a la ciudad de cartón-piedra del cine, “una ciudad entendida no solamente como el escenario de películas y actores rutilantes, sino como la recreación de una nueva realidad urbana donde la vida discurría en función de

³⁸ Brian C Morris, “‘Satan’s Offerings’: Cities in Modern Literature”, *Renaissance and Modern Studies* 28 (1984), pág. 90. Citado por Mercedes Limón en “Modernismo y ciudad en la novela española contemporánea”, *Mester* 21(1), 1992, pág. 101.

³⁹ *À la recherche du temps perdu* (*En busca del tiempo perdido*) 16 volúmenes que escribió entre 1913 y 1926 donde también habrá experiencias en provincias.

parámetros cinematográficos”⁴⁰. Por su parte García Lorca en el poemario *Poeta en Nueva York* (escrito entre 1929 y 1930) presenta una imagen ‘alucinante’ y deshumanizada de la ciudad que, en ese momento, era la más representativa de la modernidad⁴¹.

Aún siendo por su ideología y por su concepción abierta y libre de la escritura, un autor modernista, sin embargo Baroja continúa haciendo un tratamiento decimonónico, a veces melancólico, a veces irónico, de las ciudades⁴². En la línea de Dickens y Balzac, Baroja presenta un acercamiento cercano a la experiencia de lo monstruoso. Esta imagen de insolidaridad urbana en España ya se evidenciaba en Galdós pero, como ha observado Mainer⁴³, alcanzó su pleno desarrollo en Baroja. Durante el siglo XIX las ciudades, sobre todo las europeas, ante el incipiente desarrollo de la industria, no podían asumir las oleadas de emigrantes del campo que acudían a ellas en busca de un trabajo y se agrandaron formando arrabales. La precaria situación de las calles, viviendas, talleres y fábricas, a menudo sin ventilación, las largas jornadas de trabajo (también para los niños), unidas a la falta de descanso, provocaron toda clase de consecuencias negativas entre la clase trabajadora como enfermedades, alcoholismo, delincuencia o prostitución. Por ello, los escritores de la gran ciudad la comparaban con un monstruo en continua expansión que engullía o expulsaba al extrarradio a los

⁴⁰ Beatriz Barrantes Martín, “Cine y urbe: nuevos modos de representación literaria” en *Ciudad y modernidad en la prosa hispánica de vanguardia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007, pág.33.

⁴¹ Nueva York “se encontraba en plena efervescencia económica, social y arquitectónica”, la población ya superaba los seis millones de habitantes, el flujo de inmigrantes era continuo y el desarrollo arquitectónico avanzaba imparable levantándose cada día nuevos rascacielos. Beatriz Barrantes Martín, “Procesos de ficcionalización de la ciudad de Nueva York en el epistolario familiar de Federico García Lorca” en *Ciudad y modernidad en la prosa hispánica de vanguardia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007, pág. 61. También véase, Darío Villanueva, *Imágenes de la ciudad*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2008.

⁴² A este respecto, Julián Jiménez Heffernan señala que el mundo industrializado de *las ciudades* de Baroja no llega a desfigurar la ciudad ni a des-humanizar al hombre de la manera que ocurría en la novela modernista angloamericana, alemana y la francesa. *De mostración. Ensayos sobre descompensación narrativa*, Madrid, A. Machado Libros, 2007, pág. 35.

⁴³ José-Carlos Mainer, *La edad de plata*, pág. 23.

habitantes que entraban en ella⁴⁴. Pío Baroja, a quien la lectura de Dickens y folletinistas como Eugenio Sue le había despertado el interés por los bajos fondos, paseó por los suburbios de grandes ciudades como Madrid, París y Londres y, también, por los arrabales de capitales de provincia como Córdoba. Con respecto a Madrid, cuenta en su *Vitrina pintoresca*:

Las afueras madrileñas no han producido gran curiosidad entre los escritores españoles. Galdós tiene alguna nota descriptiva de las afueras madrileñas en la novela *Misericordia*, pero es la descripción del que se asoma a ver algo que no le produce interés. [...] Las afueras de Madrid no han tenido escritor que las haya explorado y descrito. Únicamente yo he intentado hacerlo en las novelas *La busca*, *Mala hierba* y *Aurora roja*, novelas un tanto deshilvanadas, pero que tienen cierta autenticidad sentimental [...] Las afueras me preocupaban entonces mucho. Había por allí gente rara, miserable, desherrapada; casuchas de lata y chozas de tierra; merenderos, ventorros, casillas de consumos; tipos degenerados, de aire mongoloide y una vida oscura y misteriosa⁴⁵.

Baroja *explora* las afueras para contarnos cómo son y cómo vive allí la gente. El novelista ve la ciudad como una excelente materia prima para su obra, pero su intención, además de documental y estética, es crítica:

El madrileño que alguna vez, por casualidad, se encuentra en los barrios pobres próximos al Manzanares, hállase sorprendido ante el espectáculo de miseria y sordidez, de tristeza e incultura que ofrecen las afueras de Madrid con sus rondas miserables, llenas de polvo en verano y de lodo en invierno⁴⁶.

Sabe que sus lectores serán los burgueses que viven cómodamente en las ciudades y, con su novela, pretende señalar al modo de Dickens la injusticia de la vida en los suburbios. En este sentido, G. G. Brown cita el testimonio de Gregorio Marañón respecto al efecto de la trilogía *La lucha por la vida* sobre el muro de ceguera egoísta que la burguesía había levantado en torno a sí misma para ignorar la miseria de la

⁴⁴ Para más información sobre este asunto véase el ensayo de Julián Jiménez Hefferman “Campos de Londres. Tópica del monstruo de Defoe a Amis” donde explora la tematización de lo monstruoso en novelas que van desde el siglo XVII hasta el presente. *De mostración. Ensayos sobre descompensación narrativa*, Madrid, A. Machado, 2007, págs.19-68.

⁴⁵ *Vitrina pintoresca*, [1935], Madrid, Ediciones 98, 2010, pág. 88-90.

⁴⁶ *La busca*, Madrid, Caro Raggio, 1997, pág. 53.

mayoría de los españoles y atribuye a Baroja un papel decisivo en la creación de la conciencia social de la clase media de su época⁴⁷.

El escritor que siempre estuvo muy preocupado por el tema del retraso de España, no se limitó a recorrer el país, como hicieron la mayoría de los novelistas españoles, sino que en la línea de los escritores anglosajones (Henry James, Edith Wharton, D. H. Lawrence) viajó al extranjero e incorporó sus experiencias en sus libros⁴⁸. Baroja pensaba que así podría obtener una amplitud de miras que le permitiría comprender con mayor exactitud las razones del inmovilismo español; aunque esta no será la única razón. Estos desplazamientos son, por tanto, imprescindibles para entender su obra, pues son el origen de sus «novelas de ciudad». Baroja va a esas ciudades, las habita durante un tiempo, y con las impresiones y anécdotas que recoge, elaborará textos en los que se advierte una importante carga autobiográfica. En este sentido William Morris señala que “it cannot too often be emphasized how many of the major innovators were, in this precise sense, immigrants. At the level of theme, this underlines, in an obvious way, the elements of strangeness and distance, indeed of alienation, which so regularly form part of the repertory”⁴⁹. Baroja va a formar parte de ese grupo de escritores que experimentarán la modernidad en las ciudades ajenas.

⁴⁷ G.G. Brown, *Historia de la literatura. 6/1. El siglo XX* (1974), Barcelona, Ariel, 1998, pág. 77.

⁴⁸ El interés de Baroja por las ciudades nació en su juventud. El escritor siempre pensó que al español curioso, en la mocedad, le convenía ir a estudiar a Madrid porque si no, le quedarían el carácter y los gustos provincianos para toda la vida. Por suerte para él, su padre, Serafín Baroja, era ingeniero de minas y por trabajo tuvo que viajar bastante, lo que le permitió al joven Baroja no sólo conocer el ambiente universitario de Madrid, sino ciudades del levante español como Valencia, donde continuaría sus estudios o pueblos como Burjasot, donde la familia se trasladó tras la muerte de su hermano Darío. Dada su condición de persona observadora y sensible, estos lugares y las vivencias asociadas a ellos, quedarían impresos en su memoria y más tarde los rememoraría en novelas como *El árbol de la ciencia* (1911) o *Camino de perfección* (1902).

⁴⁹ Raymond Williams, *Politics of modernism*, London, Verso, 2007, pág. 45.

En su primera visita a París (1899)⁵⁰ encontró que la ciudad aún conservaba ese halo siniestro y de criminalidad que promovieron los folletinistas: “Vi al comisario de policía vestido de negro, con sombrero de copa, bastón y faja roja, seguido de dos gendarmes, que conducían con las esposas al detenido. La escena la había leído repetidas veces en los periódicos cuando contaban los crímenes de París, y en las novelas de Javier de Montepín y Gaboriau”⁵¹. Allí recorría la ciudad a pie durante horas e, impulsado por la curiosidad, se asomaba a tabernas y rincones que le daban miedo: “Me veía asesinado a la puerta de algún cafetín de las afueras”⁵². Muchas de estas vivencias las traspasó, como veremos, a su personaje don Fausto Bengoa en *Los últimos románticos* (1906). Como no logró establecerse, regresó a España pensando que París estaba bien sobre todo para los ricos, idea que trasladará a Yarza en *Las tragedias grotescas*.

Baroja explora las ciudades, sobre todo su parte antigua, que considera más interesante. En muchas ocasiones manifestará su preocupación por la destrucción o pérdida de esas áreas que para él son las que tienen más carácter. Esta transformación acelerada de la ciudad, que no ven ni Dickens, ni Balzac, es un elemento fundamental de la experiencia de la modernidad⁵³. El español observa con melancolía cómo ese mundo oscuro y romántico está desapareciendo. Todo cambia, se tiran abajo casas para construir una plaza, abrir una avenida o edificar algo nuevo. Baroja se convierte en un nostálgico retratista de la ciudad y sus descripciones detalladas sirven para dejar constancia de cómo eran antes de que el progreso terminara por borrar las calles típicas

⁵⁰ Con este viaje completaba en su juventud las experiencias que le parecieron más importantes para sus curiosidades y aficiones: “Madrid, el pueblo rural y París”. *Desde la última vuelta del camino*, I, Barcelona, Tusquets, 2006, pág. 575.

⁵¹ *Desde la última vuelta del camino*, I, Barcelona, Tusquets, 2006, pág. 581.

⁵² *Ibid.*, pág. 640.

⁵³ Helen Graham and Jo Labany, “Culture and Modernity: The Case of Spain”, *Spanish Cultural Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1995, pág. 14.

o los mercados pintorescos. Por ello ambientará *La feria de los discretos*⁵⁴ y *Los últimos románticos* en el siglo XIX. Y no es que Baroja estuviera en contra del progreso, pero mantiene una actitud crítica frente a él. El escritor es uno de esos antimodernos, en el sentido de Antoine Compagnon⁵⁵, que avanzan mirando para atrás y cuya resistencia a dejarse llevar por todo lo que preconice la modernidad le hace ser un ‘auténtico moderno’. En *La feria*, don Gil Sabadía se quejará del mercado de abastos que se había construido en medio de la plaza de la Corredera, porque el mercado en sí no era malo, pero sí el lugar elegido para ponerlo.

Él deseaba aplicar los avances de la ciencia para mejorar la vida de las personas. En sus novelas españolas, por ejemplo, lamenta el escaso aprovechamiento del agua. Así, el trapero de *La busca* habla de cómo se podría emplear el abono que se desperdiciaba en Madrid: “Extiende eso por los alrededores y haz que el agua del Manzanares y la del Lozoya rieguen esos terrenos, y verías tú huertas y más huertas”⁵⁶. También en la imaginaria Castro Duro, representación de las históricas ciudades castellanas, uno de los primeros proyectos del diputado César Moncada es la traída de aguas, porque en el pueblo no hay agua potable para beber, ni un canal de riego que permita cultivar los campos⁵⁷. Su idea del progreso tenía que ver con el perfeccionamiento de la agricultura y con la educación⁵⁸, por eso en Castro Duro, César abre una escuela y una biblioteca.

⁵⁴ Trece años después de escribir *La feria*, cuando el escritor vuelva a visitar Córdoba lamentará su transformación: “El pueblo está bastante cambiado; han tirado muchas casas, han ensanchado algunas calles y la ciudad romántica tiene bastante menos carácter que antes. Uno de esos anchurones producido por un derribo en medio de unas calles estrechas y tortuosas basta para quitar a todo un barrio el misterio y el encanto”. *Las horas solitarias. Notas de un aprendiz de psicólogo*, [1918], Madrid, Ediciones 98, 2011, pág. 29.

⁵⁵ Véase el libro de Antoine Compagnon donde analiza la antimodernidad de los escritores franceses de los dos últimos siglos en *Los antimodernos*, Barcelona, Acantilado, 2007.

⁵⁶ *La busca*, Madrid, Caro Raggio, 1997, pág. 264.

⁵⁷ *César o nada*, Madrid, Caro Raggio, 1975, pág. 336.

⁵⁸ En 1900 el 59 por ciento de la población española era analfabeta y el 65 por ciento de la población activa trabajaba en el campo utilizando utensilios y técnicas de cultivo heredadas, en muchos

Baroja también lamenta que en la civilización moderna se echen a perder antiguas obras artísticas, como los artesonados de los palacios o las molduras de las casas. Comparará lo antiguo con lo nuevo para subrayar la mediocridad de la modernidad: “Antiguamente se construía con cierta solidez, al menos donde había piedra y madera. Ahora, la construcción debe ser muy cara, y el contratista escatima los materiales y lo hace todo de pacotilla. No pueden construir, sin duda artefactos cómodos y sencillos, y se construyen complicados, malos y de apariencia lujosa”⁵⁹. En la era industrial ya no se valora el trabajo hecho con esmero, que requiere tiempo, sino el volumen y la rapidez de la producción. Esto supone la pérdida de los oficios tradicionales que de alguna manera unían espiritualmente al artesano con su objeto creado. En las fábricas, el obrero, al hacerse cargo solo de una pieza de la producción, ya no puede sentirse parte del proceso creativo. El trabajador no obtiene la satisfacción de observar el objeto acabado, ni puede transmitir a sus hijos o a un aprendiz su técnica y conocimientos, lo que provoca la alienación del individuo. Estos hombres y mujeres, a los que el desarrollo industrial les ha quitado su forma de ganarse la vida, deambularán por las tabernas de los arrabales y se amontonarán en pequeños habitáculos, cuando no en cualquier rincón de las calles. Baroja dirigirá su mirada hacia ellos en *La busca* y en *La ciudad de la niebla*.

Otro aspecto que Baroja resaltarán en sus novelas es el pintoresquismo de los mercados al aire libre comprendiendo que muy pronto van a desaparecer:

¿Qué es mejor, dejar que este carácter pintoresco desaparezca o sostenerlo artificialmente? A mí me parece mejor dejar que desaparezca. Otra cosa sería convertir a los pueblos en escenarios de teatro, con sus comparsas, lo que en algunas partes se está intentando hacer y que sería un poco denigrante por lo falso [...] Con el tiempo, para el pintor puede quedar siempre el paisaje áspero y bravío, muy difícil de cambiar. El escritor nacional o extranjero puede echar mano, a falta de lo pintoresquismo externo, color,

casos, de los romanos. José Álvarez Junco, “Rural and Urban Popular Cultures” en Helen Graham y Jo Labany (eds.), *Spanish Cultural Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1995, págs. 82-83.

⁵⁹ *Vitrina pintoresca*, [1935], Madrid, Ediciones 98, 2010, págs.11-12.

dibujo, y carácter de los hombres y de sus costumbres, de lo pintoresco interno, es decir, de lo psicológico⁶⁰.

El vasco entiende los derroteros por los que marcha la literatura (hacia lo psicológico), pero él formado espiritualmente en las postrimerías del siglo XIX es un individualista “de los últimos ya, demasiado curioso de todo lo que es característico y pintoresco”⁶¹; por eso continuará explorando las ciudades en busca del detalle típico y singular, aunque eso le haga ir a contracorriente y, quizá, por eso mismo.

1.3. ESPACIO URBANO Y PERSONAJE

En 1925 Pío Baroja antepuso a *La nave de los locos* un prólogo⁶², que en realidad era una respuesta al ensayo *Ideas sobre la novela* (1925) de José Ortega y Gasset, en el que este sostenía que la novela tenía que ser un género moroso, lento, falto de actividad donde lo importante fuera la presencia de los personajes y no las cosas que les pasan. Frente a esto Baroja proponía “un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación” donde todo cabe “el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico; todo absolutamente”⁶³. Para Ortega lo fundamental en las novelas no es el argumento, los asuntos de que trate, sino la técnica (su estructura interna), así como la invención de personajes bien perfilados psicológicamente; Baroja, al entender la novela como un género abierto e indefinido, no concebía que pudiera ser sometida a una técnica bien definida. El asunto sobre su manera de escribir, venía de largo. En *Las*

⁶⁰ *Ibid.*, págs.15-16.

⁶¹ *Ibid.*, pág. 9.

⁶² Publicado originalmente en *Revista de Occidente* (marzo de 1925) e incorporado como prólogo a *La nave de los locos* unos meses más tarde. José María Pozuelo Yvancos, “Filología, crítica, teoría (1900-2010)” en José María Pozuelo Yvancos (dir.), *Historia de la literatura española. Las ideas literarias 1214-2010*, Vol. 8, Madrid, Crítica, 2011, pág. 594.

⁶³ “Prólogo casi doctrinal sobre la novela” en Pío Baroja, *La nave de los locos*, Madrid, Caro Raggio/Cátedra, 1987, pág. 72.

horas solitarias (1918), Baroja reproduce las observaciones de Ortega y Gasset respecto a su técnica novelesca:

- [D]a usted la impresión [en el prólogo de las *Páginas escogidas*] de que usted escribe sus novelas así como de primera intención, sin trabajo preliminar. ¿Es eso cierto? ¿No toma usted notas?

- Yo siempre tomo notas, aunque no en el mismo momento. Cuando me ha impresionado un lugar, un sitio o un pueblo, al cabo de algún tiempo escribo la impresión, y si esta me deja el deseo de seguir, le voy añadiendo y quitando, pensando en los tipos que me sugieren aquellos lugares⁶⁴.

Esta afirmación constata, en primer lugar, la relevancia del espacio en la técnica compositiva de Pío Baroja, quien siempre escribió sobre lugares que conocía⁶⁵ y, en segundo lugar, un gusto por la improvisación. A ello hay que sumar la capacidad de observación: “el novelista es, sin duda, lo ha sido siempre, un tipo de rincón, de hombre curioso, de observador agazapado”⁶⁶, y la imaginación, como facultad imprescindible para poder urdir la trama literaria⁶⁷. Por tanto el proceso compositivo de Baroja se podría resumir así: tras recoger *a posteriori* las impresiones sobre un lugar (a diferencia de los naturalistas que las tomaban inmediatamente) y tener un conjunto de tipos ideados *sugeridos* por el sitio en cuestión, comenzaba a forjar un plan y, a partir de ahí,

⁶⁴ *Las horas solitarias. Notas de un aprendiz de psicólogo*, [1918], Madrid, Ediciones 98, 2011, pág. 65.

⁶⁵ Madrid en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox, Camino de perfección*, en la trilogía «La lucha por la vida» y en *El árbol de la ciencia*; Córdoba en *La feria de los discretos*; París en *Los últimos románticos*, en *Las tragedias grotescas*, en *Susana y los cazadores de moscas* y en *Laura o la soledad sin remedio*; Londres en *La ciudad de la niebla*; Roma en *César o nada*; Ginebra, Florencia y Sevilla en *El mundo es ansí*; Cádiz en *Las inquietudes de Shanti Andía*... Esto señala el carácter andariego del escritor que durante años viajó por España y Europa (Italia, Francia, Reino Unido, Holanda, Suiza, Dinamarca) hasta su regreso a Madrid desde París, donde pasó varias temporadas, la última de tres años y medio, entre 1936 y junio de 1940. Época a partir de la cual, ya con 68 años, llevó una vida más metódica y tranquila.

⁶⁶ *Desde la última vuelta del camino, II*, Barcelona, Tusquets, 2006, pág. 458.

⁶⁷ Véase *Desde la última vuelta del camino, II*, Barcelona, Tusquets, 2006, pág. 451.

iba escribiendo e inventando “a la buena de Dios”, lo que para él se convertía en un “un aliciente, una pequeña sorpresa en la misma obra”⁶⁸.

Baroja confiesa que para él lo difícil es inventar “personajes que tengan vida”⁶⁹ y se lamenta de vivir en una época en la que el medio social no da elementos para construir el héroe literario ni el aventurero⁷⁰. Señala que por la invención son grandes Cervantes, Shakespeare y Defoe que han dejado “tipos inmortales” como Don Quijote, Sancho, Hamlet o Robinson. La literatura “siempre ha sido un espejo de la vida ahora y antes” y por ello cuando Cervantes ideó el Quijote “había seguramente muchos tipos así en España, Quijotes fragmentarios, que él vio de una manera sintética y completa”.

Del mismo modo los grandes novelistas del XIX se han inspirado en esas grandes ciudades europeas como París y Londres, oscuras y misteriosas, en las que aún era posible la aventura y el riesgo, y la elección de un héroe:

Balzac o Dickens, Stendhal o Thackeray, Eugenio Sué o Montépin –unos, escritores ilustres; otros medianos- no hubieran podido poner la acción de sus libros populares en Cádiz, en Valencia, en Palermo o en Nápoles. Necesitaban la gran ciudad oscura, nebulosa, fangosa, llena de misterio, de contrastes de lujo y de miseria; necesitaban cierta oscuridad y confusión, la posibilidad de la aventura, la población sin escrúpulos, el ladrón, el bohemio, el asesino, al lado del ambicioso, el inteligente y del fuerte, y en esta fauna elegir sus tipos y sus héroes⁷¹.

Sin embargo, en el siglo XX estas ciudades se habían higienizado, aclarado, perdido sus contrastes, su misterio romántico. La civilización industrial, la cultura de masas, tendían

⁶⁸ Finalmente, tras pasar años buscando su técnica novelesca sin hallarla, llegó a la conclusión de que si no la había encontrado, era simplemente porque no la tenía: “He supuesto durante tiempo que podía haber una técnica para la novela que a mí me atraía, y que quizá con trabajo pudiera llegarla a encontrar. Ahora no creo en nada de eso”. *Desde la última vuelta del camino, II*, Barcelona, Tusquets, 2006, pág.460.

⁶⁹ Pío Baroja “Prólogo casi doctrinal sobre la novela” en *La nave de los locos*, Madrid, Caro Raggio/Cátedra, 1987, pág. 74-77.

⁷⁰ Véase “El lamento del folletinista” en *La ciudad de la niebla*, [1909], Madrid, Caro Raggio, 1974, págs.126-127 y “El héroe y el aventurero” en *Vitrina pintoresca*, [1935], Madrid, Ediciones 98, 2010, págs. 143-144.

⁷¹ *Vitrina pintoresca*, [1935], Madrid, Ediciones 98, 2010, pág. 144.

a la uniformización de la vida. Por eso Baroja, ante la imposibilidad de encontrar héroes, se fue a los márgenes de la sociedad a buscar seres reales donde, al menos, algo dinámico se manifestara. José Ortega y Gasset en el segundo ensayo que le dedicó a Baroja en 1916⁷², señala la predilección del novelista por personajes desarraigados, sin oficio “que van rodando de pueblo en pueblo y de menester en menester empujados por sus fugaces corazones”⁷³. Esta inclinación por los personajes itinerantes le viene de la picaresca⁷⁴, del *Quijote* y del *Pickwick* de Dickens.

El ensayista opinaba además que el hecho de que Baroja se hubiera fijado en golfos, tahúres, extravagantes, vividores y suicidas le convertía en el precursor de una sensibilidad que podía estar germinando en el alma europea y que consistía en considerar positivos otros valores aparte de la eficacia. Esto es sin duda cierto en algunos personajes, pero no en todos. Pipot de *Los últimos románticos* es ese tipo de personaje extraño que vive felizmente al margen de la sociedad con su perro de lanas Morny y que cae simpático. Sin embargo en *La busca*, Manuel, el golfillo huérfano y adolescente, nos da lástima en su deambular por la ciudad, y el Bizco, personaje despojado de sus rasgos humanos, se configura como un hampón despreciable. Baroja se apoyará en la fisiognomía, una pseudociencia basada en el estudio del carácter a través del aspecto físico, que fue muy popular en el siglo XIX y que adoptaron muchos escritores al comparar a sus personajes con animales⁷⁵:

⁷² Ortega y Gasset escribió dos ensayos sobre Pío Baroja. El primero en 1915 “Observaciones de un lector” (que en 1932 aparecerá con el título “Una primera vista sobre Baroja”) y el segundo en 1916 “Ideas sobre Pío Baroja”.

⁷³ “Ideas sobre Pío Baroja” en Javier Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja: el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979, 2ª ed.: 56-57.

⁷⁴ “El Lazarillo de Tormes está muy bien [...]. No hay maldad ni crueldad, sino un abandono gracioso a la vida aventurera”. *Desde la última vuelta del camino*, II, Barcelona, Tusquets, 2006, pág. 506.

⁷⁵ Celia Fernández Prieto, *Metaliteratura y melancolía. Memorias de un hombre de acción de Pío Baroja*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, págs. 93-94.

[E]s una especie de chimpancé, cuadrado, membrudo, con los brazos largos, las piernas torcidas y las manos enormes y rojas. [...] La cara del *Bizco* producía el interés de un bicharraco extraño o de un tic patológico. La frente estrecha, la nariz roma, los labios abultados, la piel pecosa y el pelo rojo y duro, le daban el aspecto de un mandril grande y rubio⁷⁶.

Baroja explica que casi todos los autores imaginan el tipo principal y copian de la realidad los secundarios⁷⁷. Él transfiere sus peculiaridades a muchos de sus protagonistas⁷⁸, sobre todo a los que como él son de origen burgués, como don Fausto, María Aracil y César Moncada; sin embargo, no hay interés en analizarlos psicológicamente ni en trazar una evolución existencial o moral. Son personajes “en busca” de sí mismos. Al resto los convierte en tipos, en compendios particulares “de rasgos extraídos y abstraídos de su observación atenta de seres humanos reales”⁷⁹.

El autor muestra dónde viven y en qué ambiente se mueven porque si no, no podría hablar de ellos⁸⁰. Pocas veces los veremos dentro del espacio doméstico, a no ser que se trate de personajes que no salen de él como es el caso de la señorita de Montville cuya mala salud no se lo permite. Su descripción se limitará a un inventario de objetos que sirve para conocer el nivel económico del personaje. Al escritor le interesan más los espacios exteriores (calles y plazas) y aquellos lugares interiores públicos donde se reúne la gente como el tren, la pensión o el hotel. En sus representaciones se ve cómo el medio determina su identidad y, a su vez, cómo en ocasiones el paisaje se configura como una proyección de ellos mismos. Como en Balzac, los tipos de Baroja son

⁷⁶ *La busca*, Madrid, Caro Raggio, 1997, pág. 69.

⁷⁷ *Desde la última vuelta del camino, II*, Barcelona, Tusquets, 2006, pág. 452. Respecto a sus personajes femeninos señala que las ha dibujado “como desde fuera”, porque hacerlo desde dentro le parece una mistificación, porque el hombre no puede verla tal como es “hay el sexo de por medio, que no permite el análisis”. *Ibid.*, pág. 453.

⁷⁸ Fernando Pérez Ollo, “Prólogo, Baroja por Baroja” en *Desde la última vuelta del camino, I*, Barcelona, Tusquets, 2006, pág. 12.

⁷⁹ Celia Fernández Prieto, *Metaliteratura y melancolía. Memorias de un hombre de acción de Pío Baroja*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, pág. 92.

⁸⁰ *Desde la última vuelta del camino, II*, Barcelona, Tusquets, 2006, pág. 455.

resultado del clima, del medio, de las costumbres (lo que remite a las teorías científicas de Darwin), pero también del azar⁸¹.

Baroja señalará además una razón técnica en el empleo de la descripción en la literatura novelesca, y es que sirve para alejar unas partes de otras y hace como de marco de un incidente⁸². Muchos capítulos acabarán con la delineación de un paisaje que la mayor parte de las veces es una proyección del estado anímico del personaje. Estas visiones panorámicas realizadas desde un alto (desde una montaña, una terraza) - también aparecerá el plano contrapicado, con el narrador dibujando desde abajo - casi siempre serán imágenes del amanecer o del atardecer donde sobresale la percepción de la luz y su reflejo sobre los objetos creando variados efectos de brillo y, sobre todo, la captación de la atmósfera, ya sea una tenue neblina o una nube de polvo.

Finalmente, Baroja necesitaba para sus obras “un horizonte abierto, muchas figuras y mucha libertad para satisfacer su aspiración vaga hacia lo ilimitado”⁸³, justo lo contrario a lo que preconizaba Ortega para el que una novela debía estar metida en un marco bien definido y cerrado, tener escasa acción y presentar pocas figuras pero bien perfiladas. Los espacios en las novelas de Baroja generalmente estarán llenos de personajes producto de la época, que como explica Ortega “llueven torrencialmente sobre cada volumen”⁸⁴. Algunos apenas entrevistados, otros merecedores de una breve descripción, en su conjunto servirán para dotar al espacio de vida y movimiento⁸⁵.

⁸¹ Stefan Zweig, *Tres maestros: Balzac, Dickens, Dostoievski*, (1976), Barcelona, Acantilado, 2004, pág. 25.

⁸² *Desde la última vuelta del camino, II*, Barcelona, Tusquets, 2006, pág. 454.

⁸³ *Ibid.*, pág.459.

⁸⁴ “Ideas sobre Pío Baroja” en Javier Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja: el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979, 2ª ed., pág. 84.

⁸⁵ Esto sin embargo a Ortega no le parecerá bien porque piensa que Baroja no trata a los personajes como es debido ya que la mayor parte no ejecutan ante nosotros acto alguno.

Estas novelas abiertas, que, según Ortega, podrían “prolongarse indefinidamente por el principio y por el fin, o viceversa, contraerse a veinte páginas”⁸⁶, son efectivamente las que Baroja quería hacer:

La novela desorganizada es como la corriente de la historia; no tiene ni principio ni fin; empieza y acaba donde se quiera. Algo parecido le pasa al poema épico. A *Don Quijote*, y a la *Odisea*, al *Romancero* o a *Pickwick*; sus respectivos autores podían lo mismo añadir que quitarles capítulos.

Claro que hay gente hábil que sabe poner diques a esas corrientes de la invención, detenerla y embalsarla y hacer con ella estanques como el del Retiro, A algunos les agrada esta ingeniería, a otros nos cansa y nos fastidia⁸⁷.

CONCLUSIONES

La vertiginosa transformación de las ciudades como consecuencia de la Revolución industrial inspiró a los escritores del XIX que encontraron en la novela el vehículo idóneo para presentar la organización social y espacial de la urbe, así como para expresar, a través del narrador y/o de un personaje principal, la experiencia de vivir en la gran ciudad.

Dentro de este ambiente de modernismo, Baroja, admirador de Dickens y Balzac, continúa haciendo un tratamiento decimonónico de las ciudades y en sus novelas aparece un narrador omnisciente, que a menudo adopta la perspectiva del personaje, y que los presenta en su deambular por la ciudad “monstruosa”. La lectura de Dickens y folletinistas como Eugenio Sue durante su etapa de estudiante le despertó el interés por los bajos fondos a los que acudió para luego describir, con una intención documental, estética y ética, la situación de injusticia en la que vivían los emigrantes que habían abandonado el campo y marchado a la ciudad en busca de una vida mejor.

⁸⁶ “Ideas sobre Pío Baroja” en Javier Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja: el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979, 2ª ed., págs. 83-84.

⁸⁷ *Desde la última vuelta del camino, II*, pág. 463.

Baroja, a diferencia de los otros escritores españoles de su tiempo, viajó y residió en diferentes ciudades españolas y europeas. Sus motivaciones eran varias: obtener una mayor amplitud de miras que le permitiera comprender las causas del retraso de España, conocer los lugares descritos en las novelas que había devorado en su juventud y también la pretensión de encontrar alguna ocupación de tipo laboral.

Lo ‘moderno’ de estas novelas ambientadas en el extranjero es que la ciudad es percibida desde el punto de vista del inmigrante que experimenta sensaciones encontradas de miedo, admiración, repulsa o soledad. Baroja fascinado por el carácter misterioso, oscuro y laberíntico de las ciudades del XIX, describirá con melancolía cómo en aras del progreso se estaban derruyendo casas para abrir avenidas amplias e higiénicas que facilitarían el abundante tráfico de la urbe moderna. Este acelerado ritmo de cambio que observa el escritor es un elemento fundamental de la experiencia de la modernidad que no vieron ni Dickens, ni Balzac. Baroja se convierte en un nostálgico retratista de la ciudad a la busca del detalle único, característico y distintivo entendiendo que el fenómeno de la industrialización conducía invariablemente a la uniformidad, de ahí el relieve que adquiere todo lo pintoresco: por las calles y plazas de la ciudad pasará el vendedor ambulante, el golfo, la prostituta, el bohemio, el trapero... tipos ideados a partir de la observación de personas reales. El escritor dibuja el ambiente en el que viven de forma rápida con la intención de destacar que el medio ha determinado su identidad, lo que remite a las teorías evolucionistas de Darwin. La pintura de espacios exteriores, ya sean plazas, calles, o interiores compartidos, como el hotel, la casa de vecinos o el tren, predominará sobre los domésticos. Los protagonistas, más elaborados y con rasgos del autor, pasean, entran, salen, hablan y en sus idas y venidas los veremos cruzar el Rastro por entre una barahúnda de mendigos al son de unos organillos, deambular sin objeto entre calles silenciosas y desiertas inundadas de sol, andar de

noche con inquietud por un bulevar recientemente abierto, pasear por Hyde Park mientras los oradores peroran subidos en su tribuna o contemplar una magnífica puesta de sol desde el Pincio.... En definitiva, la trama ha perdido protagonismo a favor de la itinerancia del personaje a través de territorios urbanos que van desde la ciudad provinciana española (Córdoba) y la capital (Madrid), hasta las grandes urbes europeas de París, Londres y Roma.

II

MADRID: LA BUSCA

En el momento de publicación de *La busca* (1904)⁸⁸, Baroja ya había publicado su libro de relatos *Vidas sombrías* (1900), *La casa de Aizgorri* (1900), *Aventuras inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901) y *Camino de perfección* (1902). Contaba con 31 años y era ya un escritor “consagrado” si se tiene en cuenta que a la recepción que le organizaron su editor Bernardo Rodríguez Serra y su amigo Azorín, con motivo de la publicación de *Camino de perfección*, acudieron figuras como Galdós, Maeztu y Ramón del Valle-Inclán⁸⁹. *La busca* es la primera novela de la trilogía *La lucha por la vida*. Apareció primero como folletín en *El Globo* entre el 4 de marzo y el 29 de mayo de 1903. Se editó como libro al año siguiente por cuenta del librero-editor de la Puerta del Sol Fernando Fe⁹⁰. Esta trilogía abarca aproximadamente los años 1885 a 1902⁹¹ de la vida madrileña, que coinciden casi exactamente con el tiempo que pasó la familia de

⁸⁸ Pío Baroja, *La busca*, Madrid, Caro Raggio, 1997. Todas las citas de la novela corresponden a esta edición.

⁸⁹ Este homenaje tuvo lugar el 25 de marzo de 1902 en Madrid en el mesón y parador Barcelona que estaba en la calle San Miguel, 27 (paralela a la calle Reina y que desapareció con la construcción de la Gran Vía). Pío Baroja en sus Memorias cuenta que “este banquete fue un poco caótico”. *Desde la última vuelta del camino I*, Barcelona, Tusquets, 2006, págs. 653-654.

⁹⁰ A diferencia de las otras trilogías que ya había iniciado «*La tierra vasca*» [*La casa Aizgorri* (1900), *El mayorazgo de Labraz* (1903), *Zalacaín el aventurero* (1909)] y «*La vida fantástica*» [*Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901), *Camino de perfección* (1902), *Paradox, rey* (1906)] cuyos títulos aparecieron con varios años de diferencia, las partes que le siguieron, *Mala hierba* y *Aurora roja*, aparecieron también en 1904.

⁹¹ Paco Beltrán de Heredia en el artículo “Regeneracionismo noventayochista en *La lucha por la vida*” explica que Soledad Puértolas sitúa la acción de *La busca* en 1885, pero él la sitúa en 1888, en (*Pío Baroja: El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979, págs. 150-151). Carlos Blanco Aguinaga en “Realismo y deformación escéptica: la lucha por la vida según don Pío Baroja”, la sitúa entre 1890-1902. *Ibid.*, pág. 317.

Baroja en Madrid⁹², aunque con toda seguridad el período que más influyó a Baroja para escribir esta novela fue el que pasó regentando la panadería de su tía doña Juana Nessi entre 1896 y 1898, como él mismo explicó en sus memorias:

El convivir durante algunos años con obreros, repartidores y gente pobre, el tener que acudir, a veces, a las tabernas para llamar a un trabajador, con frecuencia intoxicado, me impulsó a curiosear en los barrios bajos de Madrid, a pasear por las afueras y a escribir sobre la gente que está al margen de la sociedad.

Antecedentes de esta clase de literatura los había y los hay en muchas partes: en la novela picaresca española, en Dickens, en los rusos, y en la novela folletinesca francesa de los *bas-fonds*, que tiene su obra maestra, si no desde un punto de vista literario, desde un punto de vista social y popular, en *Los misterios de París*, de Eugenio Sue⁹³.

El antecedente literario de *La busca* se encuentra en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901), donde Baroja pinta la bohemia madrileña de fines del XIX y el ambiente de pensiones y cafés. Como él mismo explicó en sus memorias: “Una vida vulgar (albañil, mozo de café, camarera) contada con detalle y sencillez puede ser para mí amena, entretenida”⁹⁴. También, había tratado el tema del trapero en los relatos cortos: “La casa de la trapera” (*La Voz de Guipúzcoa*, 1987), “El glu-glu de la olla” (*El País*, 1899) y “La trapera” (*Vidas sombrías*, 1900), y diversos aspectos del ambiente suburbial en artículos como “La farsa del sepulturero” (1894), “El vago” y “Golfos” (1897)⁹⁵, “Patología del golfo” (1899) y “Crónica Hampa” (1903).

En *La busca*, Baroja se inspira en la realidad histórica del Madrid de fines del XIX para inventar un mundo poblado por personajes intensamente realistas, concebidos de ‘apuntes al natural’⁹⁶. Si bien es cierto que Galdós se asoma a los suburbios en *La desheredada* (1881) y en *Misericordia* (1897), Baroja directamente entra en la

⁹² Se establecieron en Madrid en 1886, pero entre 1891 y 1895 la familia Baroja también pasó temporadas en Valencia, Burjasot, Cestona y San Sebastián.

⁹³ Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino I*, pág. 693.

⁹⁴ *Desde la última vuelta del camino I*, pág. 44.

⁹⁵ Para más información sobre el artículo “Golfos” ver la biografía de José-Carlos Mainer, *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, 2012, pág. 129.

⁹⁶ *Desde la última vuelta del camino I*, pág. 693.

periferia⁹⁷. La obra de ficción se concibe, por tanto, como un testimonio de la sociedad más desfavorecida del Madrid finisecular.

La busca es la historia de Manuel Alcázar, hijo de un ferroviario. Su madre, al quedarse viuda, decide enviarlo a casa de su cuñado que vive en un pueblo de Soria. Al cabo de dos años, el cuñado resuelve mandarlo de vuelta a Madrid. La situación de Manuel se complica cuando la madre muere y no le queda más remedio que *buscar* la manera de sustentarse. Esta es la trama principal de *La busca*, aunque Baroja urde varias subtramas alrededor de los personajes que se relacionan con Manuel. En el desenlace, el protagonista, tras observar y experimentar el modo de vida de la delincuencia y el de la honradez, opta por ganarse la vida trabajando.

En *La busca* la ciudad adquiere un papel relevante como elemento estructurador de la trama. Por otro lado, en el nivel semántico-ideológico, cada espacio se semiotiza y revela aspectos sociales, económicos, etc. relacionados con los personajes que lo integran. La acción narrativa evoluciona a medida que Manuel se desplaza por la ciudad y entra en contacto con tres grupos sociales y que, a su vez, coinciden, con las tres partes de la novela:

- PRIMERA PARTE (Capítulos I-IV): Viaje en tren y estancia en la pensión de doña Casiana donde se aloja una pequeña burguesía venida a menos.
- SEGUNDA PARTE (Capítulos I-IX): La zapatería y la Corrala donde trabaja y convive con la clase obrera. Asimismo, en compañía de su primo Vidal acude a los lugares en que se mueven las gentes del hampa: la Casa del Cabrero, la orilla del Manzanares, las Cambronerías, los ventorros del camino de Andalucía, la

⁹⁷ Jorge Campos señala que “sus golfos y sus «cucas» se encuentran ya en aquellos *Doce españoles de brocha gorda*, de Antonio Flores, sus casas de huéspedes, sus cesantes o sus viudas fueron fuente inagotable de inspiración para Luis Taboada. Pero no es lo mismo”. *Introducción a Pío Baroja*, Madrid, Alianza, 1981, pág. 68.

taberna de la “Blasa” y un café cantante. De la mano de Roberto Hasting visita la Doctrina, centro de reunión de las marquesas con los más pobres.

- TERCERA PARTE (Capítulos I-VIII): Al principio trabaja en el puesto de pan del tío Patas y la tahona, pero cuando se une a Vidal y al Bizco y forman la Sociedad de los Tres, baja al mundo del hampa: los merenderos de la carretera de Andalucía, el cerrillo de San Blas, el Observatorio, el barrio del Pacífico, el barrio de las Injurias y las Cambroneras (la casa de la Escandalosa), el Rastro, Casa Blanca, los descampados de las afueras y las Ventas. Casualmente, se encuentra con Roberto Hasting en el cuartel de María Cristina y juntos van al Retiro. Tras una temporada en la *casucha* del Señor Custodio, que está en una hondonada que hay entre el puente de Segovia y el de Toledo, finaliza la novela en la Puerta del Sol.

Decisiva es, por tanto, la vinculación de Manuel con el espacio en la organización del material narrativo. El personaje, como explica Basanta⁹⁸, queda configurado como un protagonista itinerante cuyo peregrinaje permite dar entrada a tipos y ambientes diversos, aunque el elemento social dominante de la novela no es la pequeña burguesía madrileña, sino el bajo mundo de proletarios, pícaros y criminales que aparecerán en la segunda y tercera parte⁹⁹.

La estructuración en capítulos inscribe la novela en la tradición picaresca. Manuel va a ser criado, aprendiz de zapatero, mozo de un puesto de pan y verduras, aspirante a panadero, golfo y ayudante de trapero¹⁰⁰. Pero, como señaló el crítico

⁹⁸ Ángel Basanta, *La novela de Baroja*, Madrid, Cincel, 1983, pág. 21.

⁹⁹ Véase Carlos Blanco Aguinaga, *op. cit.*, págs. 309-310.

¹⁰⁰ Jorge Campos, *op. cit.*, pág. 65.

norteamericano Ernest Boyd, “el pícaro de Cervantes, Mateo Alemán y Quevedo, es reemplazado por el golfo de hoy, el vagabundo o ganapán de las urbes industriales”¹⁰¹.

2.1. PRIMERA PARTE

2.1.1. *Llegada a Madrid*

Manuel, como la mayoría de los personajes barojianos, se siente solo. Por su inocencia, comportamiento y dependencia de los demás se conoce que es muy joven. Probablemente esté en la primera fase de la adolescencia. Se trata de un personaje a la deriva porque va de un sitio a otro motivado por circunstancias que no son originadas por él.

Como ya se ha dicho, el espacio, además de tener una función relevante en el nivel estructural, se semiotiza y se convierte en exponente de relaciones de índole ideológica o psicológica. En este caso la segmentación del espacio en categorías como dentro/fuera permite establecer una serie de oposiciones como protección/indefensión, favorable/desfavorable, acogedor/hostil...¹⁰². Un ejemplo característico de la semiotización del espacio lo ofrece la oposición campo/ciudad que tiene lugar en el capítulo II cuando Manuel viaja en un vagón de tercera camino a Madrid.

Manuel parte de un “pueblecillo” de la provincia de Soria, una “aldehuela pobre rodeada de áridas pedrizas, sin árboles ni matas” (20). Llevaba dos años con sus parientes y “dejaba la casa con más satisfacción que pena” (20). Su primera parada es Almazán, un pueblo que le parece “enorme, tristísimo” y con apariencia de “grande y

¹⁰¹ Citado por Jorge Campos, *op. cit.*, pág. 65.

¹⁰² José R. Valles Calatrava, *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pág. 190.

fantástica ciudad muerta” (19). Luego tuvo que esperar unas horas en Alcuneza, un pueblo de Guadalajara, en cuya estación “no había bancos” por lo que se tiene que tender en el suelo¹⁰³. En el momento que, por fin, llega a Madrid siente verdadera angustia:

[U]n crepúsculo rojo esclarecía el cielo, inyectado de sangre como la pupila de un monstruo; el tren iba aminorando su marcha; pasaba por delante de las barriadas pobres y de casas sórdidas; en aquel momento brillaban las luces eléctricas pálidamente sobre los altos faros de señales... Se deslizó el tren entre filas de vagones, retemblaron las placas giratorias con estrépito férreo y apareció la estación del Mediodía iluminada por arcos voltaicos (21-22).

Las impresiones y valoraciones visuales (*barriadas pobres, casas sórdidas, crepúsculo rojo*) y auditivas (*estrépito férreo*) crean un escenario inquietante, acentuado por la comparación del crepúsculo rojo *con la pupila de un monstruo* que anuncia la presencia amenazante de la urbe al estilo de Dickens y Balzac. Manuel al verse solo en la estación se siente perplejo, pero allí está su madre que es la que se va encargar de protegerle. Cuando salen a la calle: “Una gasa de polvo llenaba el aire; los faroles brillaban opacos en la atmósfera enturbiada...” (22-23)¹⁰⁴. Esta descripción del aire de la ciudad como turbio recuerda a la niebla en Londres, imagen a la que a menudo recurre Dickens.

Cuando se acuesta en la pensión “era tan violento el contraste del silencio de la aldea con aquella algarabía de ruido de pasos, conversaciones y voces de la casa, que, a pesar del cansancio, Manuel no pudo dormir” (23). Sin embargo, como se amolda

¹⁰³ Baroja en un artículo publicado en *La Justicia* en 1893 titulado “En el vagón de tercera” ya criticó el lamentable estado en el que viajaban los menesterosos en la tercera clase del tren donde “el banco está duro como corazón de usurero” y hace tanto frío que todos viajan con los miembros “agarrotados”. Ver Manuel Logares (ed.), *Pío Baroja: Escritos de juventud (1890-1904)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972, págs. 255-256.

¹⁰⁴ Cuando la madre sale de la pensión camino de la estación para recoger a su hijo el cielo “estaba vagamente rojizo, el aire sofocante; lleno de un vaho denso de polvo y vapor” (18).

rápido a los nuevos espacios, a la semana de estar en la pensión “se figuraba haber vivido siempre allí” (32).

A diferencia del héroe de Balzac o Stendhal que son jóvenes y ambiciosos y marchan a París a conquistarlo todo (mujeres, riqueza, poder, prestigio social), Manuel es enviado a Madrid y carece de ambición. La teoría científica de Darwin, publicada en 1859, que da título a la trilogía *La lucha por la vida*, ilumina la construcción del personaje de Manuel que es un joven moderno que busca cómo ganarse la vida en un entorno hostil. Charles Dickens ya utilizó la idea de la lucha por la vida en *David Copperfield* (1849-50) cuando el joven David queda huérfano. Murdstone, su padrastro, ante esa nueva situación le dice: ‘What is before you, is a fight with the world; and the sooner you begin it, the better’¹⁰⁵ y lo envía a trabajar, con tan sólo diez años, a un almacén de Londres infestado de ratas, a limpiar botellas y pegar etiquetas junto a otros niños. Ambos personajes son arrojados a un medio adverso, pero también recibirán el apoyo de alguien que les ayudará a progresar. En *La lucha por la vida* Roberto va a ser un personaje fundamental en la formación de Manuel así como Miss Betsey, la tía de David, que le orientará para convertirse en un hombre instruido y distinguido. Manuel, como el héroe de Dickens, triunfa cuando se adapta pacíficamente a la clase burguesa, a la familia y la profesión¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Charles Dickens, *David Copperfield*, (1849-50), London, Penguin Books, 1994, pág. 134.

¹⁰⁶ Véase Stefan Zweig, “Dickens”, *Tres maestros*, (1976), Barcelona, Acantilado, 2004, págs. 68-69.

2.1.2. La pensión de doña Casiana

La novela empieza *in medias res*: “Acababan de dar las doce, de una manera pausada, acompasada y respetable, en el reloj del *pasillo*” (1). El narrador utiliza un tono irónico para situar la acción de la novela en un espacio urbano:

“[H]acía ya largo rato que los caballos de la noche galopaban por el cielo. [...] Y mientras se deslizaba esta hora romántica, cesaban en la calle los gritos, las canciones, las riñas; en los balcones se apagaban las luces, y los tenderos y las porteras retiraban sus sillas del arroyo para entregarse en brazos del sueño” (2).

De igual modo que en *Le père Goriot* (*El tío Goriot*, 1835) de Balzac, *La busca* también empieza en una pensión humilde situada en la calle de Mesonero Romanos¹⁰⁷. Baroja, conocía la vida de la gente pobre por haber vivido y trabajado en la calle Misericordia¹⁰⁸ que desemboca en Mesonero Romanos por lo que su descripción de Madrid tiene valor de documento como él mismo señaló en sus memorias.

En la modestísima pensión de doña Casiana conviven personajes de diversa procedencia: tipos de la pequeña burguesía, el misterioso estudiante Roberto Hasting, una baronesa venida a menos y un cura, don Jacinto. El narrador es irónico al describirla como “la morada *casta y pura* de doña Casiana...” porque en ella también se alojan tres mujeres que se dedican a la prostitución. También aparece don Telmo el viejo cadavérico y misterioso que, como el tío Goriot de Balzac, va a visitar con alguna frecuencia a una muchacha muy elegante y guapa, que luego se confirmará que es su sobrina y una las marquesas de la Doctrina. La madre de Manuel, la Petra, es la

¹⁰⁷ La novela de Galdós *Nazarín* (1895) también empieza en una pensión, la de la tía Chafaina, mas la descripción de esta es muy escueta y es solo un lugar de paso para acceder a la casa del protagonista, el humilde Nazarín.

¹⁰⁸ En el mismo edificio de la calle Misericordia estaba instalada la panadería de su tía Juana Nessi. En 1902 el escritor puso al frente de la panadería a un administrador y se mudó a la calle Mendizábal, en el más tranquilo barrio de Argüelles, que sería su domicilio hasta 1936.

servienta, que de mujer de obrero ha pasado a criada sin hogar propio¹⁰⁹. La pensión es un lugar de encuentro con personajes como la baronesa o Roberto Hastings, que reaparecerán en las siguientes partes de la trilogía.

Aunque apenas hay caracterización psicológica, el narrador traza unas sucintas pero efectivas pinceladas para definir a Manuel: “gozaba de un carácter ligero, perezoso e indolente; no quería estudiar ni ir a la escuela; le encantaban las correrías por el campo, todo lo atrevido y peligroso” (21), y en la pensión sus actos hacen honor a su carácter: no sirve bien la mesa, al menor descuido se escapa a la calle a jugar con los chicos de la vecindad y ante las quejas de los inquilinos responde con descaro e indiferencia, llegando incluso a enzarzarse en una pelea el día que uno de los comisionistas le dio un puntapié (49).

El papel del narrador junto al de los personajes es fundamental en la novela para la construcción del espacio. El narrador *autorial* y *heterodieético* (porque cuenta la historia desde fuera), se oculta tras la tercera persona y se define a sí mismo como *el autor* (2)¹¹⁰. La cuestión primordial concierne a sus fuentes de información porque en ocasiones parece saberlo todo, pensamientos íntimos o detalles del pasado de los personajes, lo que le convierte en un narrador *omnisciente* y en otras se muestra ignorante. Siguiendo la clasificación de Genette el texto pasaría de *focalización 0* a *focalización externa* según el ángulo de visión adoptado por este en cada caso. Al limitar, a veces, el ángulo de visión del narrador, Baroja le da más credibilidad porque lo presenta como un testigo directo cuyos “deberes de cronista imparcial y verídico le obligan a decir la verdad” (10), indicaciones que, según Basanta¹¹¹, constituyen una

¹⁰⁹ Carlos Blanco Aguinaga, *op.cit.*, pág. 309.

¹¹⁰ No obstante, al principio de la segunda parte se acoge a la primera persona: “En este y otros párrafos de la misma calaña tenía yo alguna esperanza...” (53) y un poco más adelante a la primera persona del plural: “Nosotros no negaremos la influencia de esa teoría...” (56).

¹¹¹ Ángel Basanta, *op. cit.*, pág. 22.

reminiscencia irónica del procedimiento narrativo de la novela realista¹¹². A esto hay que añadir que en el prólogo que Baroja antepuso a la versión periodística, no publicado después en las trilogías, “el autor”, que es nada menos que el hijo de Silvestre Paradox, conversa con un amigo y le explica su intención de escribir una novela que trate todos los estratos sociales de Madrid: “...comenzaré por los golfos, y seguiré hacia arriba pasando por el obrero, el comerciante grande, el trepador, hasta llegar al aristócrata”¹¹³.

Cuando apareció *La busca* se habló de la objetividad, frialdad e impersonalidad con que estaba escrita, sin embargo en el texto se encuentran enunciados fuertemente impregnados de la subjetividad del narrador. El mismo Baroja en sus «Páginas escogidas» (1918) dijo que el aire de *La busca* es aparentemente objetivo lo que confirma la subjetividad del narrador. Ya el irónico título del primer capítulo “Conceptos un tanto inmorales de una pupilera” está calificando de indecoroso el sueño de la patrona doña Casiana de tener un burdel como el de la casa de enfrente¹¹⁴. También, se hace presente para evaluar el comportamiento de los personajes¹¹⁵, aunque no siempre los juzgue como cuando relata el aborto de la Irene con focalización externa (35-36). En ocasiones es satírico, como cuando imagina que encima de la ventana de la portería del edificio donde se encuentra la pensión de doña Casiana en vez de “Portería”

¹¹² Asimismo puede que también lo sea del relato romántico. En la leyenda de Bécquer “La ajorca de oro” señala el narrador: “Yo, en mi calidad de cronista verídico, no añadiré ni una sola palabra de mi cosecha para caracterizarlos mejor”. Ver Bécquer, *Rimas y leyendas*, Madrid, Edimat libros, 2010, pág. 115.

¹¹³ Citado por Ricardo Senabre en “Prólogo”, *La busca*, Alianza, pág. 8. Ver también Mary Lee Bretz, *La evolución novelística de Pío Baroja*, págs. 163-164.

¹¹⁴ La preocupación de Baroja con respecto a la prostitución quedará manifiesta en capítulos como “Vestales del arroyo” donde retrata la mala salud de estas mujeres y los peligros a los que se exponen. Tres años antes, Baroja, Maeztu y Azorín firmaron conjuntamente el “Manifiesto de diciembre”, donde proponían aplicar los conocimientos de la ciencia para acabar con las llagas sociales del país, entre las que destacaban “los horrores de la prostitución”. Ver Manuel Longares (ed.), *op. cit.*, pág. 373. Más adelante, en otras novelas como *El árbol de la ciencia*, seguirá denunciando las secuelas de la prostitución: “Espectador de la iniquidad social, Andrés reflexionaba acerca de los mecanismo que van produciendo esas lacras: el presidio, la miseria, la prostitución”, Madrid, Cátedra, 2008, pág. 255.

¹¹⁵ Por ejemplo cuando explica el procedimiento que utiliza doña Casiana para no servir el desayuno a los únicos dos huéspedes que lo quieren tomar (13) o cuando cuenta que la Petra con apariencia de humilde, parecía gozar impacientando a su marido al que le llevaba sistemáticamente la contraria (17).

debía poner “La mujer cañón con su hijo” (10), y de la misma manera que siente aversión hacia algunos personajes, muestra compasión por otros. Al no pertenecer al mundo que describe, esta distancia le permite entender y justificar el comportamiento de algunos personajes, por ello sostiene que quizá la razón de que la hija y la nieta de doña Violante disputen a todas horas se deba a “lo amontonadas que vivían”:

Dormían las tres damas en un cuarto interior, que daba al patio, del cual venía un olor a leche fermentada, repugnante, que escapaba del establo del piso bajo. No tenían en el cubil donde se albergaban sitio ni aun para moverse; el cuarto [...] era un chiscón oscuro, ocupado por dos estrechas camas de hierro, entre las cuales, en el poco sitio que dejaban ambas, se hallaba embutido un catre de tijera (29-30).

En la pensión de doña Casiana las alcobas ponen de manifiesto la intimidad de los personajes y sus conflictos, en el pasillo se traman complots y se figonea¹¹⁶, y en el estrecho comedor, todos se reúnen para comer juntos en la desproporcionada mesa del centro:

...tan larga para cuarto tan pequeño, que apenas dejaba sitio para pasar por los extremos cuando se sentaban los huéspedes.

El papel amarillo del cuarto, rasgado en muchos sitios, ostentaba a trechos círculos negruzcos, de la grasa del pelo de los huéspedes, que, echados con la silla hacia atrás apoyaban el respaldo del asiento y la cabeza en la pared. Los muebles, las sillas de paja, los cuadros, la estera, llena de agujeros, todo estaba en aquel cuarto mugriento, como si el polvo de muchos años se hubiese depositado sobre los objetos unido al sudor de unas cuantas generaciones de huéspedes (26).

El papel *rasgado*, la estera *llena de agujeros* y la capa de mugre que lo cubre todo sirve para enfatizar la pobreza y dejadez de doña Casiana. La pensión que recuerda a la de M.

¹¹⁶ En la casa de huéspedes de la señora Vauquer también se figonea. Eugenio de Rastignac “abrió la puerta con suavidad, y cuando estuvo en el pasillo, vio un hilo de luz, bajo la puerta del tío Goriot. Eugenio temió que su vecino se encontrara enfermo, acercó su ojo a la cerradura, miró a la habitación y vio al viejo, ocupado, en trabajos que le parecieron demasiado criminales, como para que no considerase estar haciendo un servicio a la sociedad, al examinar bien lo que tramaba, con nocturnidad, el que se decía fabricante de fideos”. Honoré de Balzac, *El tío Goriot*, Madrid, Cátedra, 2013, 7ª ed., pág. 103.

Todgers en *Martin Chuzzlewit*¹¹⁷ así como a la de la señora Vauquer en *El tío Goriot*¹¹⁸, es oscura y huele mal: “Si era de día encontrábase uno sumergido en las profundas tinieblas; lo único que denotaba cambio de lugar era el olor, no precisamente por ser más agradable que el de la escalera” (11).

Roberto Hastings es un personaje importante, que no aparece en la primera versión de *La Busca* publicada por entregas en *El Globo*. La primera aparición de Roberto, “...un joven muy rubio, muy delgado y muy serio...” (27), tiene lugar en el capítulo III cuando el narrador explica la disposición de los inquilinos en el comedor. Como elemento funcional de la trama Roberto es un personaje que se rige por un móvil interior: la ambición. A diferencia de Manuel, busca para sí mismo un futuro mejor y opina que los jóvenes deberían de preocuparse del porvenir. El estudiante “era un razonador dogmático, seco, rectilíneo, que no se desviaba de su punto de vista nunca; hablaba poco; pero cuando lo hacía, era de un modo sentencioso” (43). Es pobre, pero se ve a sí mismo como una persona millonaria porque confía en que un día ha de heredar una fortuna. Por eso, a pesar de que no se puede permitir un alojamiento mejor que la pensión de doña Casiana, no se integra dentro del grupo y menosprecia al resto de los huéspedes¹¹⁹. Su descripción física denota un pasado genético acomodado y un presente empobrecido: “Era un tipo aristocrático el del estudiante, de pelo rubio, espeso

¹¹⁷ M. Todgers’s Commercial Boarding-House was a house of that sort which is likely to be dark at any time (...). There was an odd smell in the passage, as if the concentrated essence of all the dinners that have been cooked in the kitchen since the house was built, lingered at the top of the kitchen stairs... Charles Dickens, *Martin Chuzzlewit*, London, Penguin Books, 2004, pág. 128.

¹¹⁸ Esta primera habitación exhala un olor que no tiene nombre en nuestra lengua y al que habría que llamar olor *de pensión*. Huele a cerrado, a enmohecido, a rancio; da frío, resulta húmedo para la nariz; penetra los vestidos; tiene el regusto de una sala donde acaban de comer. Apesta a servicio, a hospicio. Honoré de Balzac, *op. cit.*, pág. 78.

¹¹⁹ Como se pone de manifiesto la noche que se celebraba bebiendo, cantando y bailando que a la Irene se le había presentado un protector rico, solo “el estudiante rubio, con sus ojos de acero, no participaba de la juerga, embebido en sus pensamientos” (37), o cuando después de que el comisionista pegue a Manuel, Roberto exclama dirigiéndose a la Petra: “Aquí todo dios tiene derecho a meterse con uno si no hace lo que los demás quieren. ¡Gentuza cobarde!” (51)

y peinado para arriba, bigote blanco, como si fuera de plata: la piel, algo curtida por el sol” (45).

Roberto es un idealista activo, convencido de que podrá conseguir todo lo que quiera con voluntad. Parece haber hecho suyo el discurso de Zaratustra: tiene una meta, esperanza, valor interior para la espera y voluntad¹²⁰. Gonzalo Sobejano¹²¹ lo considera el ejemplo más destacado de la influencia de Nietzsche en Baroja; Ezequiel González¹²² indica también su parecido con Rodolfo, héroe de *Los misterios de París*, pues ambos comparten tipo nórdico, nobleza, energía e intrepidez.

2.2. SEGUNDA PARTE: EL CENTRO Y LOS SUBURBIOS

Al principio de la segunda parte, Madrid aparece como una ciudad de contrastes sociales y económicos reflejados en la oposición entre el centro y la periferia: “La corte es ciudad de contrastes; presenta luz fuerte al lado de sombra oscura; vida refinada, casi europea, en el centro, vida africana, de aduar, en los suburbios” (53). Esta identificación de los barrios pobres madrileños con África ya la había hecho en el artículo “Crónica. Hampa”: “Madrid está rodeado de suburbios en donde viven peor que en el fondo de

¹²⁰ “- Hazme caso, porque es verdad. Si quieres hacer algo en la vida, no creas en la palabra imposible. Nada hay imposible para una voluntad enérgica” (95).

Hay en la obra de Nietzsche *Así hablaba Zaratustra* varias citas que recuerdan los rasgos esenciales de la personalidad de Roberto y que Zaratustra señala como claves para convertirse en un hombre superior:

-Ya es hora de que el hombre se señale a sí mismo una meta. Hora es ya de que el hombre siembre la semilla de su más alta esperanza [...] (44).

- ¡Pero no tenéis bastante valor interior para la espera [...]! (70)

- Hay en mí algo invulnerable, algo que no puede sepultarse [...] mi voluntad. [...] ¡Tú, mi paciente voluntad! ¡Tú siempre has pasado por todos los sepulcros! En ti subsiste lo que no se ha liberado durante mi juventud y, joven y viva, te has sentado, llena de esperanzas, sobre los amarillentos escombros de las sepulturas. ¡Sólo donde hay sepulcros hay resurrecciones! (126).

Friedrich Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra*, Madrid, Edaf, 2000, 7ªed., págs. 44, 70 y 126.

¹²¹ Véase Biruté Ciplijauskaité, *Baroja, un estilo*, Madrid, Ínsula, 1972, pág 159.

¹²² Ezequiel González Mas, “Pío Baroja y la novela del folletín” en *Pío Baroja: El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979, págs. 172-173.

África un mundo de mendigos, de miserables, de gente abandonada”¹²³. El narrador, expone la situación de decadencia y miseria social en la que se encuentra la capital, y más adelante, cuando se dirige al historiógrafo del porvenir, ironizará sobre el fracaso del regeneracionismo¹²⁴.

Galdós en *La desheredada* (1881) ya había mostrado la oposición entre el centro y los barrios bajos¹²⁵. Cuando Isidora Rufete llega a Madrid, después de pasar unos años en Tomelloso (Ciudad Real), se instala en la casa de su padrino don José de Relimpio en la céntrica calle de Hernán Cortés. Al día siguiente ha de bajar a “uno de los barrios más excéntricos de Madrid”¹²⁶ para visitar a una pariente que vive en el paseo de los Embajadores. Allí se encuentra “una vía que empieza en calle y acaba en horrible desmonte, zanja, albañal o vertedero, en los bordes rotos y desportillados de la zona urbana”¹²⁷. La ciudad pierde su identidad y se vuelve terreno baldío, desmonte, vertedero. Isidora huye como puede tras la paliza que le da la tía, solo puede pensar en subir desde abajo hacia arriba: “[S]alió andando aprisa, cuesta arriba, en busca de la ronda de Embajadores, que debía conducirla a país civilizado”¹²⁸.

Esta segmentación socioeconómica del espacio en abajo/arriba se repite en *La busca* cuando Manuel llega a la ciudad. Este desde la Estación del Mediodía¹²⁹ sube al centro: “Salieron de la estación al Prado; después subieron por la calle de Alcalá” (22).

¹²³ “Crónica. Hampa” (*El Pueblo Vasco*, 18 septiembre 1903), en Manuel Longares (ed.), *op. cit.*, pág. 293.

¹²⁴ “El historiógrafo del porvenir seguramente encontrará en este letrado una prueba de lo extendida que estuvo en algunas épocas cierta idea de regeneración nacional, y no le asombrará que esa idea que comenzó por querer reformar y regenerar la Constitución y la raza española, concluyera en la muestra de una tienda de un rincón de los barrios bajos, en donde lo único que se hacía era reformar y regenerar el calzado” (56).

¹²⁵ Pablo Beltrán de Heredia, *art. cit.*, pág. 161.

¹²⁶ Benito Pérez Galdós, *La desheredada*, (1881), Madrid, Alianza, 1986, pág. 37.

¹²⁷ *Ibid.*, pág. 38.

¹²⁸ *Ibid.*, pág. 57.

¹²⁹ La estación del Mediodía es la estructura de hierro donde actualmente se ubica el jardín tropical de Atocha.

En la segunda parte, al ser expulsado de la pensión, el itinerario es el contrario: “Bajaron después a la *calle del Arenal*, cruzaron la *plaza de Oriente*, y por el *Viaducto*, y luego por la *calle del Rosario*, siguiendo a lo largo de la pared de un cuartel, llegaron a unas alturas a cuyo pie pasaba la *ronda de Segovia*” (55). Así inicia Manuel el camino cuesta abajo que acabará por llevarle a las afueras. Sin embargo, mientras que a Isidora Rufete le desagrada la zona, llegando incluso a sentir repugnancia al andar por “la callezanja” por donde corren los residuos de varias fábricas tintóreas, a Manuel “no le daban aquellas barriadas miserables la impresión de tristeza sombría y adusta que produce el que no está acostumbrado a vivir en ellas; al revés, se le antojaban llenas de atractivos” (99).

2.2.1. *La zapatería del señor Ignacio*

En la primera etapa de este recorrido pasa un tiempo en una casa situada en la calle del Águila en el barrio de La Latina, un barrio entre obrero y picaresco en el que la vida era dura, aunque sin la abyecta miseria de las afueras¹³⁰. Aquí son dos los espacios en los que Manuel va a pasar un tiempo: el almacén donde trabaja el señor Ignacio y la casa donde viven la señora Jacoba y la Salomé. La convivencia de Manuel con estos personajes secundarios sirve para ofrecer un retrato exhaustivo de la realidad social de la clase trabajadora del Madrid finisecular. La descripción de la casa, que es llevada a cabo por el narrador omnisciente, es irónica:

No era la casa aquella pequeña ni de mal aspecto; pero parecía que tenía unas ganas atroces de caerse, porque ostentaba, aquí sí y allí también, desconchaduras, agujeros y toda clase de cicatrices. Tenía piso bajo y principal, balcones grandes y anchos con los barandos de hierro carcomidos por el orín, y los cristales, pequeños y verdes, sujetos por listas de plomo.

¹³⁰ Carlos Blanco Aguinaga, *art. cit.*, pág. 320.

En el piso bajo de la casa, en la parte que daba a la calle del Águila, había una cochera, una carpintería, una taberna y la zapatería del pariente de la Petra (55-56).

Esta casa desgastada por el tiempo, como denota el léxico utilizado (*desconchaduras, agujeros, cicatrices, carcomidos, orín*) se convierte en símbolo de la situación de abandono en la que se encuentra la clase obrera. A la casa se accede por una “puertecilla” que había al lado del portalón de la cochera, que da a un corredor que desemboca en un patio muy sucio. En esta casa viven y trabajan muchas personas a razón de los rótulos que hay en la fachada y que el narrador, adoptando la postura de cronista, se toma la molestia de señalar porque cree que serán de interés para el historiógrafo del porvenir¹³¹.

Manuel lamenta los rigores del destino (41), pero a pesar de eso se conforma con el trabajo que le dan. Siendo huérfano de padre obrero (maquinista de tren) y al no querer estudiar, sus opciones se reducen a convertirse en aprendiz de un oficio. En *La busca* Madrid queda configurada como una ciudad en claro contraste con las otras ciudades europeas que se desarrollaron a impulso de la industria. El Madrid de finales del siglo XIX era una ciudad en la que solo el mundo de los servicios o el de la golfería parecían abiertos a quienes llegaban a ella sin preparación.

2.2.2. La Corrala

En esta casa de corredor, situada en el Paseo de las Acacias, es posible observar el estado de miseria en el que vivía la clase obrera en el Madrid de finales del XIX:

¹³¹ *A la regeneración del calzado* (que es el rótulo de la tienda del señor Ignacio), *Perfecta Ruiz; se peinan señoras* (un letrero que había en uno de los balcones debajo de un busto de mujer), *Moda parisien, escorihuela, sastré* (un cartel al lado del portal donde también aparecen pegados “horizontal, vertical y oblicuamente una porción de figurines recortados”) además de varios anuncios donde ofrecen cuartos baratos con cama y sin cama, memorialistas y costureras.

La fachada de esta casa es baja, estrecha, enjalbegada de cal, no indicaba su profundidad y tamaño; se abrían en esta fachada unos cuantos ventanucos y agujeros asimétricamente combinados, y un arco sin puerta daba acceso a un callejón empedrado con cantos, el cual, ensanchando después, formaba el patio, circunscrito por altas paredes negruzcas.

De los lados del callejón de entrada subían escaleras de ladrillo a galerías abiertas, que corrían a lo largo de la casa en los tres pisos, dando la vuelta al patio. Abríanse de trecho en trecho, en el fondo de estas galerías, filas de puertas pintadas de azul, con un número negro en el dintel de cada una. [...]

Hallábase el patio siempre sucio; en el ángulo se levantaba un montón de trastos inservibles, cubiertos de chapas de cinc; se veían telas puercas y tablas carcomidas, escombros, ladrillos, tejas y cestos; un revoltijo de mil diablos. Todas las tardes, algunas vecinas lavaban en el patio, y cuando terminaban su faena vaciaban los lebrillos en el suelo, y los grandes charcos, al secarse, dejaban manchas blancas y regueros azules de agua de añil. Solían echar también los vecinos por cualquier parte la basura, y cuando llovía, como se obturaba casi siempre la boca del sumidero, se producía una pestilencia insoportable de la corrupción del agua negra que inundaba el patio, sobre la cual nadaban hojas de col y papeles pringosos (75-76).

Se trata de un edificio de tres plantas, en que las viviendas dan a unos corredores que rodean un patio central. Aquí vive el señor Ignacio con su mujer, la Leandra, y sus dos hijos Leandro y Vidal. Para este último, es un sitio divertido: “¡gachó!, las cosas que me han pasado a mí allí” (63), sin embargo, para el narrador es un lugar sucio, pestilente, lleno de trastos inservibles: “se veían telas puercas y tablas carcomidas, escombros, ladrillos, tejas y cestos: un revoltijo de mil diablos” (76). La enumeración de objetos de desecho que han perdido su forma y función originales genera, como explica Lili Litvak¹³², una fuerte impresión de caos.

El deterioro del edificio vale como metáfora de la estrechez material y moral de sus habitantes: cada trozo de galería, dice el narrador, es una manifestación de “todos los grados y matices de la miseria: desde la heroica, vestida con el harapo limpio y decente, hasta la más nauseabunda y repulsiva” (78). La Salomé, con su semblante alegre y decidido y “dotada de excelentes condiciones de laboriosidad” y su hermana

¹³² Lili Litvak, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980, págs. 63-64.

Leandra¹³³, “sucia, despeinada, astrosa” (66), ejemplifican los dos tipos de penuria a los que alude el narrador.

Este espacio recuerda a la metáfora del claroscuro de Madrid, explicada al principio de la segunda parte, en que la división del espacio en centro/suburbios equivale a la oposición luz/sombra. Sin duda la Corrala es un lugar de sombra. En el plano referencial, la oscuridad rodea a los vecinos y se advierte en las altas *paredes negruzcas* que circunscriben el patio, en los *harapos* también *negruzcos* puestos a secar o en los *chiscones oscuros* en los que viven los que están de paso¹³⁴... Las condiciones infrahumanas de estas viviendas se subrayan al ser comparadas con una *madriguera* y, más adelante, con una *gusanera*¹³⁵.

En un plano simbólico, esta oscuridad es también la de sus habitantes “*hundidos en las sombras* de un sueño profundo, sin formarse idea clara de su vida, sin aspiraciones, ni planes, ni proyectos, ni nada” (81). Entre este grupo de inquilinos están los que cambiaban de oficio, los que no lo tenían, los carpinteros y albañiles que no pasaban de peones, las prostitutas, los gitanos, cargadores, saltimbanquis, mendigos (como *La Muerte*) y los bohemios. Lili Litvak explica que Baroja nos presenta el cambio de economía pre-industrial en la que “los oficios que eran casi hereditarios en épocas preindustriales se han perdido. La gente se ha vuelto nómada; los oficios

¹³³ Asimismo la descripción de su vivienda sirve para evidenciar la humildad en la que viven. Esta casa, que está en el primer piso, es pequeña. La componen dos alcobas, una sala, la cocina y un cuarto oscuro. La sala está amueblada con una cómoda de pino, un sofá, una mesa, varias sillas de paja “y un espejo verde, lleno de cromos y de fotografías” (65). A pesar de que los muebles sencillos y baratos denotan cierta dignidad, la visión de los pantalones llenos de remiendos que cuelgan en su trozo de galería, la desmienten.

¹³⁴ Estos toman un pasillo, lleno de inmundicias, que parte desde el patio central y que da a otro más pequeño que en invierno se convierte en un “fétido pantano” (78). Aquí, en las peores condiciones, en chiscones oscuros y sin ventilación, “construidos en los huecos de las escaleras y debajo del tejado” (78) se alojan los que están de paso, la gente que, de los pueblos, acude a la ciudad para poder vender sus productos (vendedores de telas, de burros, de miel, buhoneros, nueceros y castañeros). Lo que pone en evidencia un mercado agrario atrasado más próximo a la época medieval que al industrial siglo XIX.

¹³⁵ En la pensión, también se da un caso similar, cuando se compara con un “cubil” la habitación que comparten doña Violante y sus hijas (29).

practicados durante largo tiempo han desaparecido”¹³⁶ y esto puede ser causa y, a su vez, consecuencia de la pobreza en estos barrios.

2.2.3. *Barriadas del Manzanares*

En la segunda etapa de su recorrido cuesta abajo, Manuel conoce con su primo la casa del Cabrero, las Injurias, las Cambroneras y demás barriadas del Manzanares¹³⁷. A medida que el protagonista se aleja del centro y se enfrenta a la pobreza de estas barriadas, la actitud del narrador cambia, abandona el tono irónico frecuente en los primeros capítulos y se vuelve más grave y serio, más crítico y más compasivo¹³⁸. Sin embargo no todo es compasión, también siente repugnancia por otros personajes como el Bizco al que deshumaniza comparándole con un “chimpancé”, un “bicharraco extraño” (69) o una “bestia fiera” (188). Solange Hibbs señala que “[l]a mezcla de rasgos humanos y animales, reforzada por los apodos, es uno de los atributos de esta estética de lo grotesco”. Como ejemplos de esta estética de donde surgen “figuraciones plásticas de índole animalesca”, señala al *Tabuénca* que «blasfema con voz gangosa, voz de gaviota», al *Besuguito* que tiene «cara de pez» y al *Conejo*, que por el movimiento convulsivo de su nariz tiene « semejanza con un conejo»¹³⁹.

¹³⁶ Lili Litvak, *op. cit.*, pág. 63.

¹³⁷ En la breve intervención de un personaje secundario en el capítulo VIII de la segunda parte, se hace alusión al título de la novela. En la taberna de la “Blasa”, el *Besuguito* explica que en el barrio de las Injurias “no viven más que los de la busca, randas y prostitutas” (152). También en el Portillo de Embajadores y las Peñuelas “todos son de la busca...” añadirá después.

¹³⁸ La compasión hacia los sufrimientos humanos es habitual en los novelistas de la gran ciudad: Dostoievski, Dickens, Balzac. Ver, Natalia Ujánova (ed.), “Introducción”, *Los hermanos Karamázov*, (1879-80), Madrid, Cátedra, 1996, pág. 11.

¹³⁹ “La ciudad como espacio de transgresión y de decadencia en la novela finisecular (La trilogía *La lucha por la vida*)”, *Anales de literatura española*, ISSN 0212-5889, Nº 24, 2012 (Monográfico sobre Literatura y espacio urbano), págs. 281-306.

Manuel, dado su origen obrero, ideológicamente no se siente integrado en el mundo de la golfería de su primo Vidal y el Bizco: no conoce los términos que utilizan como “puchereras” (71), siente miedo cuando ve al Bizco robar (72) y se asombra al descubrir que todos los chicos de su edad tienen novias entre las chiquillas de la casa del tío Rilo¹⁴⁰ (79). Tampoco se siente del todo cómodo con Roberto, al que mira con extrañeza. Manuel, como muchos protagonistas barojianos, es un inadaptado, que se siente muy distinto de los demás¹⁴¹ y permanece aislado porque las relaciones que mantiene con ellos son transitorias.

Con Roberto visita la Doctrina, una casa roja que tenía un patio con árboles “y una figura de Cristo en medio” (87), situada al otro lado del Manzanares y a la que se accede cruzando el puente de Toledo. Allí, las señoras marquesas acuden en sus coches, vestidas de negro, con sus libros de rezos en la mano para enseñar “la doctrina” a los mendigos de las Cambronerías y de las Injurias que, a diferencia de ellas, llegan a pie formando “una procesión de mendigos y mendigas, al cual más desastrados y sucios” (87). Parece una corte de los milagros en la que queda al descubierto el deterioro físico y las patologías que la pobreza ha provocado en su aspecto. El cuadro compone un conjunto grotesco y expresionista en el que no falta la animalización de lo humano:

[N]o se veían más que caras hinchadas, de estúpida apariencia; narices inflamadas y bocas torcidas; viejas gordas y pesadas como ballenas, melancólicas; viejuelas esqueléticas, de boca hundida y nariz de ave rapaz; mendigas vergonzantes con la barba verrugosa, llena de pelos, y la mirada entre irónica y huraña; mujeres jóvenes, flacas y extenuadas, desmelenadas y negras; y todas, viejas y jóvenes, envueltas en trajes raídos, remendados, zurcidos, vueltos a remendar hasta no dejar una pulgada sin su remiendo (87).

Sobran comentarios. Esta enumeración de las lacras y enfermedades basta para denunciar las desigualdades e injusticias en que se sustenta la organización social. La

¹⁴⁰ También conocida como el Corralón, la Corrala y la Piltra entre otros muchos nombres.

¹⁴¹ Juan M.^a Marín Martínez, “Introducción”, *La busca*, Madrid, Cátedra, 2011, 2ª ed., pág. 98.

Doctrina no deja de ser “un simulacro de caridad, que no remediaba nada” (92) y es objeto de crítica y sátira por parte de los mendigos¹⁴².

Desde estos desmontes, que están en un alto, Baroja ofrece también un panorama de la ciudad de Madrid desde la perspectiva de su personaje:

Manuel se tendió de espaldas en el suelo. Desde allá surgía Madrid, muy llano, bajo el horizonte gris, por entre la gasa del aire polvoriento. El cauce ancho del Manzanares, de color de ocre, aparecía surcado por alguno que otro hilillo de agua negra. El Guadarrama destacaba de un modo confuso la línea de sus crestas en el aire empañado (91).

Aquí, se puede observar, como al principio de la novela, la imagen de la ciudad cubierta por un aire empañado y polvoriento. Los adjetivos de color oscuro (*gris, ocre, negra*) o términos que evocan una atmósfera turbia (*polvoriento, confuso, empañado*) y la dimensión de los elementos (*Madrid llano, cauce ancho, Guadarrama línea de crestas*), otorgan esa plasticidad tan característica de la mirada narrativa barojiana. Aunque el polvo de Madrid no procede de la industrialización, esta descripción recuerda a la de la ciudad industrial de Cocketown en *Hard Times* de Charles Dickens:

So there it was, in the haze yonder; and it increased and multiplied.

The streets were hot and dusty on the summer day, and the sun was so bright that it even shone through the heavy vapour drooping over Cocketown, and could not be looked at steadily. [...] Down upon the river that was black and thick with dye, some Cocketown boys who were at large –a rare sight there- rowed a crazy boat, which made a spumous track upon the water as it jogged along, while every dip of an oar stirred up vile smells. But the sun itself, however beneficent generally, was less kind to Cocketown than hard frost, and rarely looked intently into any of its closer regions without engendering more death than life. So does the eye of Heaven itself become an evil eye, when incapable or sordid hands are interposed between it and the things it looks upon to bless¹⁴³.

¹⁴² Baroja en el artículo “Crónica. Hampa” se pregunta si será *egoísmo monstruoso u olvido* que tantas personas vivan en la pobreza: “Solo sé que entre los miserables y los poderosos hay una muralla tan alta que los unos no se enteran de lo que hacen los otros. [...] Arriba está la indiferencia, abajo el odio”. “Crónica. Hampa” (*El Pueblo Vasco*, 18 septiembre 1903), en Manuel Longares (ed.), *op. cit.*, pág. 294. Años después en sus *Memorias* Baroja indicó que *La busca* “ha influido algo en la idea de las personas de posición acerca de los barrios pobres”. *Desde la última vuelta del camino I*, pág. 693.

¹⁴³ Charles Dickens, *Hard Times*, (1854), London, Penguin, 1995, págs. 112-113.

2.3. TERCERA PARTE: DE VUELTA AL CENTRO

2.3.1. *La tienda del tío Patas*

Con la muerte de su primo Leandro, concluye la segunda parte. La enfermedad del señor Ignacio deja a Manuel sin trabajo por lo que la Petra se hace cargo una vez más de su hijo y lo coloca en el puesto de pan del tío Patas situado en la plaza del Carmen¹⁴⁴. La vuelta al centro de la ciudad no supone una mejora para Manuel que además de levantarse de madrugada y trabajar durante más horas, ha de dormir detrás del mostrador, sobre un jergón, oliendo a breza podrida. En la breve descripción de la tienda aparecen los mismos elementos que en la pensión (el pequeño tamaño, la suciedad, el mal olor, el estado deteriorado del papel y la oscuridad):

La tienda del tío Patas, pequeña y mal oliente, tenía un papel amarillo, con cenefas verdes, que se despegaba de puro viejo. Un mostrador de madera, unos cuantos vasares sucios, un quinqué de petróleo en el techo y dos bancos constituían todo el mobiliario.

La trastienda, a la cual se llegaba por la puerta del fondo, era un cuarto sin más luz que la que entraba por el montante que daba al portal. En este cuarto se comía; de él se pasaba a la cocina y de ésta a un patio estrecho, muy sucio, con una fuente. Al otro lado del patio estaban las alcobas del tío Patas, de su mujer y de la cuñada (172).

Sin embargo, esta precariedad se debe a la tacañería del tío Patas que en aquel *tabuco* había reunido una fortuna. Este se aprovecha del trabajo de Manuel sin siquiera

[Allí estaba, pues, Coketown, entre la neblina lejana, creciendo y multiplicándose.

Las calles estaban abrasadas y polvorientas en aquel día de verano, y el sol era tan brillante que atravesaba el espeso vapor que caía sobre Coketown y no permitía fijar en él la vista. [...] Río abajo, un río negro y espeso de residuos colorantes, algunos muchachos coketownenses que estaban de asueto –una escena rarísima en dicha población– bogaban en una lancha absurda que dejaba en las aguas una estela espumosa conforme avanzaba; y a cada inmersión de los remos se removían olores nauseabundos. Pero el sol mismo, aunque produzca en general efectos beneficiosos, era menos benigno con Coketown que el frío más rudo, y rara vez clavaba fijamente su mirada en los rincones más apretados de la ciudad sin que engendrara más muerte que vida. Así es cómo el ojo del mismo cielo se convierte en un ojo maldito cuando unas manos incapaces o sórdidas se interponen entre él y las cosas a las que él mira para llevarles su bendición]. Charles Dickens, *Tiempos difíciles* (1854), Madrid, Cátedra, 2007, págs. 220-221.

¹⁴⁴ En un artículo de su *Vitrina pintoresca* Baroja explica que: “Era este rincón de Madrid donde había más prostíbulos, tabernas, cafetuchos, tiendas oscuras, casas de citas y consultas de enfermedades secretas”. *Vitrina pintoresca*, Madrid, Ediciones 98, 2010, pág. 231.

considerar que debe pagarle un jornal. Entonces la madre decide llevarle a una tahona para que aprenda el oficio de panadero.

2.3.2. *La tahona*

La tahona se sitúa en la desaparecida calle del Horno de la Mata, llamada así porque en ella había un establecimiento donde se hacía pan (seguramente en el que se inspiró Baroja para esta novela). Aquí trabajan en durísimas condiciones inmigrantes gallegos llegados a la capital en busca de un futuro mejor¹⁴⁵. El crecimiento de la población urbana de Madrid, a diferencia de Barcelona u otras capitales europeas, no fue motivado por la industria. La economía madrileña estaba conectada, por una parte, a las grandes operaciones de la administración estatal y, por otra, a la provisión de servicios, construcción y comercio¹⁴⁶.

“La tahona ocupaba un sótano oscuro, triste y sucio” (176). Estos tres elementos: oscuridad, tristeza y suciedad son los que caracterizan el ambiente de la tahona. Así, en el léxico abundan las palabras del campo semántico de la oscuridad: *sótano oscuro, corredor negro, paredes recubiertas de hollín, cámara oscura, caverna, sombrío*.

La suciedad apenas deja pasar la luz. Los cristales de las ventanas aparecen *obscurcidos por el polvo y las telarañas*, con los *cristales rajados y sucios o empañados por el polvo de la harina*. A través de ellos se asoma una *luz turbia*, una

¹⁴⁵ Salvo el hornero alemán Karl Schneider, un hombre de veinticuatro o veinticinco años que “había venido a España huyendo de las quintas de su país” (178).

¹⁴⁶ Jesús Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa*, Madrid, Siglo XXI, 2012, págs. 125-126.

claridad triste o llega una *luz pálida*. En la cocina se da la paradoja del mechero de gas que brilla *sin iluminar apenas nada*.

El narrador declara abiertamente que allí la vida era “horriblemente penosa”, “antipática y molesta”, el trabajo “abrumador, y el jornal pequeño”. Son tantas las horas de trabajo, y tan poco lo que se cobra que Manuel tiene que quedarse a dormir: “Tuvo también la mala suerte de que su cama estuviese en el cuarto de los panaderos, al lado de la de un viejo, mozo de la tahona, enfermo de catarro crónico, por la infiltración de harina en el pulmón, que gargajeaba a todas horas” (178). La dureza e insalubridad de la tahona amenaza con destruir a Manuel, que a los dos meses cayó enfermo y regresó a la pensión.

2.3.3. *Los paisajes de la ciudad*

En cuanto se restableció, los días que pasó en la casa de huéspedes “fueron de lo más agradables” (182). Su buen estado anímico se proyecta sobre lo que ve:

Era una mañana espléndida, de un día de primavera. En el sotillo próximo al Campo del Moro algunos soldados se ejercitaban tocando cornetas y tambores; de una chimenea de ladrillo de la Ronda de Segovia salía a borbotones un humazo oscuro que manchaba el cielo, limpio y transparente; en los lavaderos del Manzanares brillaban al sol las ropas puestas a secar, con vívida blancura (183).

La mañana *espléndida*, de *primavera*, el cielo *limpio y transparente*, *el brillo de las ropas al sol* reflejan el sentimiento de Manuel mediante un procedimiento descriptivo que Gregorio Salvador¹⁴⁷ denomina «espacio vivido». El paisaje se vuelve metonimia de la vivencia interior del observador. Así tras la muerte de la madre, la visión de

¹⁴⁷ E. Alarcos Llorach, *Anatomía de La lucha por la vida*, Madrid, Castalia, 1982, pág. 64.

Manuel se tiñe de tristeza. Todo está tan inmóvil y silencioso que parece irreal como si fuera una pintura:

Alboreaba ya la mañana, ya no llovía; el cielo, aún oscuro, se llenaba de nubes negruzcas. Por encima de un seto de evónimos brillaba una estrella, en medio de la pálida franja del horizonte, y sobre aquella claridad de ópalo se destacaban entrecruzadas las ramas de los árboles, todavía sin hojas.

Se oían silbidos de las locomotoras en la estación próxima; hacia Carabanchel palidecían las luces de los faroles en el campo oscuro entrevisto a la vaga luminosidad del día naciente.

Madrid, plano, blanquecino, bañado por la humedad, brotaba de la noche con sus tejados, que cortaban en línea recta el cielo; sus torrecillas, sus altas chimeneas de fábrica y, en el silencio del amanecer, el pueblo y el paisaje lejano tenían algo de lo irreal y de lo inmóvil de una pintura.

Clareaba más el cielo, azuleando poco a poco. Se destacaban ya de un modo preciso las casas nuevas, blancas; las medianerías altas de ladrillo, agujereadas por ventanucos simétricos; los tejados, los esquinazos, las balaustradas, las torres rojas, recién construidas, los ejércitos de chimeneas, todo envuelto en la atmósfera húmeda, fría y triste de la mañana, bajo un cielo bajo de color de cinc (203-4).

Asimismo, en ambos textos se perciben detalles del incipiente desarrollo industrial de Madrid. En el primero el humo negro de *una* chimenea que *mancha* el cielo y en el segundo los *silbidos de la locomotora* y la enumeración y especificación de ciertos elementos arquitectónicos como las *altas chimeneas de fábrica*, las casas *nuevas*, las torres *recién construidas* y los *ejércitos de chimeneas*, sugieren que la capital española a finales del siglo XIX ha empezado el proceso de industrialización con bastante retraso en relación a otras ciudades europeas.

2.3.4. *El cuartel de María Cristina*

Como la vida no mejora, Manuel tiene que recurrir al cuartel de María Cristina para comer y allí se encuentra casualmente con Roberto que se halla en su misma situación.

Roberto le cuenta una experiencia que tuvo un día de Carnaval cuando después de “bajar hacia la Castellana” con el tumulto de la gente, decidió:

[V]olver hacia arriba, abandonar mi disfraz pero había tanta gente, que tuve que seguir con la marea. No sé si te habrás fijado en lo solo que se encuentra uno esos días de Carnaval entre las oleadas de la multitud. Esa soledad entre la muchedumbre es mucho mayor que la soledad en el bosque (213).

Esta visión negativa de la muchedumbre ya aparece en el título de la novela del último representante de la vieja Inglaterra rural Thomas Hardy *Far from the Madding Crowd* (*Lejos de la multitud*) de 1874. La figura solitaria arrastrada por la multitud es, además, una imagen típica de la ciudad usada por Dickens y George Gissing en *The Nether World* (1889)¹⁴⁸.

El encuentro entre Roberto y Manuel pidiendo un plato de comida en el cuartel de María Cristina los sitúa en el punto más bajo al que se puede llegar en la ciudad. La diferencia entre ambos estriba, una vez más, en la voluntad. Roberto es un personaje que procede del nietzscheanismo de Baroja. Simbólicamente ha decidido que no quiere bajar más y decide subir a pesar de encontrarse con dificultades. Manuel, sin embargo, dependiente e inactivo, decide bajar definitivamente al mundo de la golfería de las afueras siguiendo a Vidal y el Bizco en sus correrías por los pueblos próximos -no roban en el centro de Madrid “porque no se consideraban todavía bastante diestros” (186)-. Los golfos se reparten el territorio del extrarradio de un modo muy preciso y, en principio, respetan las fronteras entre unas parcelas y otras.

¹⁴⁸ Ver Raymond Williams, *The Country and the City*, New York, Oxford University Press, 1975, pág. 235. Manuel también se encontrará con situaciones similares durante su experiencia en la gran ciudad. Al principio de la novela, mientras seguía a la aprendiz de la costurera, ella “y su caja se perdieron entre la gente y no volvió a verlas” (41). Más adelante, un día de lluvia que Manuel se encontraba en la Puerta del Sol, se compara con un *rebaño de tortugas* a los paraguas que “iban y venían y se entrecruzaban con sus convexidades negras, brillantes por el agua” (165).

No obstante, cuando Vidal encuentra la manera de subir al centro, se separa del Bizco, y se lleva a su primo a trabajar de aplaudidor en el teatro de Apolo. En esta nueva etapa dormirá en el cuarto estrecho que comparte Vidal con su *querida*, en Casa Blanca “que era como una aldea pobre” (227). Pero cuando la pareja lo abandona Manuel, que no puede pagar al administrador termina durmiendo y vagabundeando en el centro de Madrid (Plaza de Oriente, la Castellana, Recoletos...). A principios de Noviembre, una mañana en que Manuel se guarecía *en un agujero abierto en la pendiente* de un terraplén, es rescatado por un traperero, el señor Custodio.

2.3.5. La casa del señor Custodio

El señor Custodio es “un viejo de barba entrecana y mirada adusta” que a pesar de su mirada huraña “tenía facha de buena persona”. Le acompaña “un perro con lanas amarillas, largas y lustrosas, perro simpático que, en su clase, le pareció a Manuel que debía ser tan buena persona como su amo”¹⁴⁹. El señor Custodio lo llevará a su *casucha*, último espacio periférico al que Baroja prestará atención en la novela.

Se trata de una *choza sórdida y miserable*, situada en una hondonada entre el puente de Segovia y el de Toledo, y levantada con desperdicios: *una puerta de hierro, latas, piedras, paja, pizarras, barro, chapas de cinc...*, pero que a Manuel le agrada por su limpieza y orden.

¹⁴⁹ Como dice Azorín en su artículo “Un recuerdo a *Yock*”: «Cuál dueño, tal perro». Este artículo es un homenaje al perro de Baroja: “De aguas, negro, limpio, regordete, con los ojos fulguradores, *Yock* es el amigo de todos los hombres de 1898. Su espíritu de jovialidad y de independencia se ha cernido sobre toda la famosa generación”, en *Pío Baroja: el escritor y la crítica*, pág. 30. Así, puede que *Reverte* sea un trasunto del perro de Baroja. Este no es el único perro de aguas que aparece en la novela. Don Alonso un día acomodó en el Corralón a una mujer y un niña que traían “un perro de lanas sucio con mirada muy inteligente (...). Un día las mujeres desaparecieron con su hermoso perro de aguas” (160). En *Los últimos románticos* también hace acto de presencia *Morny* el perro de Pipot, como se verá en el capítulo de París.

Manuel, seguido de Reverte, recorrió la casa por dentro. Estaba dividida en tres cuartos: una cocina pequeña y un cuarto grande, al cual entraba la luz por dos altos ventanillos. [...] En los vasares y en el suelo, separadas por clases y tamaños había frascos, botellas, tarros, botes, un verdadero ejército de cacharos de cristal [...]. Además de este departamento de botillería, había otros, de latas de conservas y de galletas, colocadas en vasares; de botones y llaves metidos en cajas; de retales, de cintas y de puntillas arrollados en carretes y cartones.

A Manuel le pareció agradable aquello. Hallábase todo arreglado, limpio relativamente; se notaba la mano de una persona ordenada y pulcra (255).

En esta descripción narrativizada la enumeración y disposición de los objetos sirve para enfatizar el carácter ordenado y pulcro del Señor Custodio. González López señala que a diferencia del personaje naturalista que es modelado por el medio, “el trapero de Baroja modela con su carácter el suyo propio y su choza es como el reflejo de su carácter y no viceversa”¹⁵⁰.

Al final de la tercera parte la valoración de la oposición centro/periferia contrasta con la que se ofreció al principio de la segunda parte donde el centro era presentado como un lugar de *luz y vida refinada* frente a la *vida africana, de aduar* de los suburbios:

De fuera, apenas llegaba vagamente, y eso como un pálido rumor, el ruido lejano de la ciudad; reinaba un silencio de aldea [...]. Toda aquella tierra negra daba a Manuel una impresión de fealdad, pero al mismo tiempo de algo tranquilizador, abrigado; le parecía un medio propio para él. Aquella tierra, formada por el aluvión diario de los vertederos; aquella tierra, cuyos únicos productos eran latas viejas de sardinas, conchas de ostras, peines rotos y cacharos desportillados; aquella tierra, árida y negra, constituida por detritus de la civilización, por trozos de cal y de mortero y escorias de fábricas, por todo lo arrojado del pueblo como inservible, le parecía a Manuel un lugar a propósito para él, residuo también desechado de la vida urbana (256).

Las afueras de la ciudad son feas y pobres, son el vertedero, el basurero de lo ya inservible, pero Manuel se identifica con ellas: él es también un detritus, un ser

¹⁵⁰ Citado por Mary Lee Bretz en *La evolución novelística de Pío Baroja*, págs. 174-175.

inservible arrojado fuera. La oposición centro/periferia adquiere un nuevo valor desde la perspectiva de Manuel, cuya experiencia ‘dentro’ de la ciudad ha sido muy dura y, por el contrario, ‘fuera’ de ella se siente *tranquilizado y abrigado*.

Además, parece que por fin Manuel ha resuelto la búsqueda de un plan de vida: “pensó que si con el tiempo llegaba a tener una casucha igual a la del señor Custodio, y su carro, y sus borricos, y sus gallinas, y su perro, y además una mujer que le quisiera, sería uno de los hombres casi felices de este mundo (261). Pero el rechazo de la Justa, le provoca un arrebato de ira; Manuel huye, vuelve al centro, a la Puerta del Sol:

Estaban asfaltando un trozo de la Puerta del Sol; diez o doce hornillos, puestos en hilera, vomitaban por sus chimeneas un humo espeso y acre. Todavía las luces blancas de los arcos voltaicos no había iluminado la plaza; las siluetas de unos cuantos hombres que removían la masa de asfalto en las calderas con largos palos, se agitaban diabólicamente ante las bocas inflamadas de los hornillos (284).

El asfaltado de la Puerta del sol y los arcos voltaicos que pronto iluminarán la plaza, hacen ver una ciudad en evolución y cambio que sin embargo no afecta a los marginados, a los niños que se amontonan alrededor de las calderas para aplacar el frío de noviembre. Manuel se une a ellos mientras escucha el diálogo entre un municipal y un señor viejo. Este se lamentaba del abandono en que se les dejaba a los chicos mientras que “en otros países se creaban escuelas y asilos y mil cosas”. El municipal, sin embargo, pensaba que esos golfillos ya no tenían arreglo, “ya no son buenos” (288). Esta conversación impacta en Manuel que “se puso a andar sin dirección ni rumbo” (289). Durante este deambular por las calles, examina su situación y reflexiona sobre dos modos de vida asociados a dos espacios: el Madrid diurno, mundo del trabajo y el Madrid nocturno, mundo del placer y el vicio. Manuel entiende que ha de elegir entre uno y otro. Los criterios que le orientan son las enseñanzas de su madre (humildad, sumisión, aceptación, trabajo duro, religión), el modo de vida del Bizco y su primo

(robo, violencia, cinismo), y las ideas del trapero que aunque también trabaja duro, es libre, pues no tiene amo. La ambigüedad del final hace pensar que Manuel se va a redimir porque piensa que debe ser de los que trabajan, sin embargo, no será hasta la segunda parte de la trilogía cuando le veamos adoptar una decisión.

CONCLUSIONES

Pío Baroja recoge y renueva el género de la novela picaresca española y una línea de la novela realista (Dickens, Balzac) que utilizó como escenario y tema los bajos fondos de la gran ciudad. Baroja conoce de primera mano la ciudad de Madrid, allí vivió y regentó durante dos años la panadería de su tía Juana Nessi. El uso del nombre auténtico de las calles y demás hitos urbanos contribuyen al realismo de la novela que ofrece un detallado trazado del espacio de manera que un lector que dispusiera de un plano de Madrid podría reconocer el itinerario topográfico, ya que el centro de la ciudad apenas ha cambiado con el tiempo (con la excepción de algunas vías -como la calle Ceres (70)- que desaparecieron cuando se construyó la Gran Vía).

El protagonista es un personaje itinerante que busca la manera de ganarse la vida en la capital, sin apenas desarrollo industrial y que basa su economía en el sector servicios. Su deambular por la ciudad le permite presentar varios espacios que se corresponden con los tres grupos sociales más desfavorecidos de Madrid: la pequeña burguesía de una pensión del centro, la clase obrera del barrio de La Latina y el mundo del hampa de la periferia. Todos buscan sobrevivir.

El espacio adquiere un gran protagonismo ya que, por un lado, se erige como elemento estructurador de la trama y, por otro, se semiotiza revelando aspectos sociales, económicos e ideológicos relacionados con los personajes que lo integran. El primer

espacio al que Baroja presta atención es una humilde pensión que sitúa en la calle Mesonero Romanos, muy cercana a una de las casas donde vivió en Madrid. Este tipo de establecimiento ha recibido un amplio tratamiento literario en la obra de Dickens y Balzac. La acción narrativa evoluciona cuando Manuel es expulsado y se inicia un descenso, que abarca tanto el plano referencial como el simbólico, y que le llevará desde el centro de la ciudad hasta los suburbios. En esta caída, pasa un tiempo en casa de la señora Jacoba en un barrio donde conoce la realidad social de la clase trabajadora y entra en contacto con el mundo del hampa. Manuel trabajará de aprendiz en la zapatería de su tío Ignacio, y con su primo visita la Corrala, la casa del Cabrero y otras barriadas del Manzanares donde se ven los efectos de la pobreza extrema en el aspecto, actitud y modo de vida de unos personajes que se convierten en símbolos del egoísmo e indiferencia de los poderosos. El narrador abandona la visión humorística del espacio que había predominado durante la primera parte de la novela ante la fuerte impresión del estado de miseria general. Tras la muerte de su primo Leandro, Manuel volverá al centro de Madrid donde comparte las condiciones de insalubridad en las que trabajaban los inmigrantes gallegos que acudían a la capital en busca de una vida mejor. La economía de la ciudad basada en el sector servicios queda manifiesta con la mención de negocios como pensiones, zapaterías, tabernas, peluquerías, imprentas, buñolerías, carpinterías, tahonas...

Manuel será expulsado de esta ciudad inaccesible y arrastrado durante un tiempo a la vida extrasocial, hasta ser recogido por el señor Custodio que le lleva a un espacio donde se sentirá cobijado y protegido por los objetos que, como él, también han sido arrojados de la ciudad. La novela termina con el planteamiento vital de Manuel mientras vagabundea solo por el centro de Madrid.

La busca se tradujo al inglés en 1922 con el título *The Quest*¹⁵¹ y en 1930 al francés como *A l'aventure. Les bas-fonds de Madrid*¹⁵². La traducción del título en ambas lenguas es muy significativa, pues si bien la traducción francesa pone el acento en el sin duda más destacable espacio de los bajos fondos, el título en inglés conecta la novela con el lado romántico de Baroja. Ciertamente Manuel busca cómo ganarse la vida, pero también se cuestiona el significado de ésta: “Y mientras lloraban dentro, en la calle las niñas cantaban a coro; y aquel contraste entre angustia y calma, de dolor y de serenidad, daba a Manuel una sensación confusa de la vida; algo que pensaba él que debía de ser muy triste; algo muy incomprensible y extraño” (170).

¹⁵¹ *The Quest* (traducción de Isaac Goldberg, Nueva York, Knopf, 1922).

¹⁵² *A l'aventure. Les bas-fonds de Madrid* (traducción de Georges Pillement, París, André Guilmain, 1930).

III

CÓRDOBA: LA FERIA DE LOS DISCRETOS

Un año después de publicar la trilogía «La lucha por la vida» (1904), Baroja reaparece en la escena literaria española con *La feria de los discretos*¹⁵³, publicada en 1905 por la Casa Editorial Fernando Fe. Cabe señalar que en este mismo año se editó el primer libro dedicado al novelista, escrito por Federico García Sanchíz y basado en una conferencia que había leído en el Ateneo Científico y Literario de Valencia. En este libro se hace un análisis de casi todas sus obras publicadas¹⁵⁴: *Vidas sombrías* (1900), *La casa de Aizgorri* (1901), *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901), *El mayorazgo de Labraz* (1903) y la trilogía «La lucha por la vida» (1904).

La feria de los discretos aun siendo una novela independiente forma parte de la trilogía «El pasado» junto a *Los últimos románticos* (1906) y *Las tragedias grotescas* (1907) que sí constituyen una misma historia. Baroja sitúa la acción de estas tres novelas en un pasado próximo, como ya hiciera en *El mayorazgo de Labraz* (1903). *La feria de los discretos* transcurre en la ciudad de Córdoba en vísperas de la Revolución de 1868; en las otras dos en el París anterior al estallido de la Comuna de 1871.

¹⁵³ Todas las citas harán referencia a la siguiente edición: *La feria de los discretos*, Madrid, Alianza, 2006.

¹⁵⁴ Menos *Camino de perfección* (1902) novela a la que quería dedicar más atención en otro proyecto. Ver José-Carlos Mainer, *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, 2012, pág. 147.

Galdós ya había recreado el siglo XIX en sus *Episodios nacionales*, una serie de novelas históricas que publicó entre 1873 y 1912. No obstante, aunque *La feria* también se inspire en un momento específico de la Historia de España, esta ocupa un lugar secundario, figura como telón de fondo para la presentación del ambiente de la ciudad, que es lo que verdaderamente le interesa al autor. Este debió de quedar impresionado cuando visitó Córdoba a principios de 1905¹⁵⁵ con el pintor Darío de Regoyos. Como él mismo explicó en sus memorias: “A mí, en general, es un tipo o un lugar lo que me sugiere la obra. Veo un personaje extraño que me sorprende, un pueblo o una casa, y siento el deseo de hablar de ellos”¹⁵⁶. Baroja, que se consideraba un epígono del romanticismo¹⁵⁷, conserva la actitud romántica de mirar con nostalgia hacia el pasado, de ahí que eligiera ambientar la ciudad en un tiempo anterior a su visita. Para reconstruir la atmósfera anterior a 1869 utilizó la cuarta edición del *Indicador Cordobés* de Casas-Deza, de 1867 y *Los Paseos por Córdoba* de Ramírez de Arellano de 1873 a 1877¹⁵⁸. En sus memorias afirma que en Córdoba pasó una temporada muy agradable y que visitó con frecuencia la escuela de Bellas Artes que dirigía el escultor Mateo Inurria. Con esas impresiones escribió *La feria de los discretos* que comenzó en primavera en Madrid y terminó en verano en el monasterio de El Paular donde se hospedó con su hermana Carmen.

La feria de los discretos narra la estancia en Córdoba de Quintín García Roelas, hijo bastardo de un noble y de la hija de un posadero, que regresa a la ciudad después de

¹⁵⁵ Aunque Baroja cree que visitó la ciudad en 1904: “No estoy muy seguro, pero creo que fue el año 1904, en que estuve yo una corta temporada en Córdoba”, el crítico Jorge Campos apunta que fue a principios de 1905 y José María Baez especifica que permaneció durante los meses de enero y febrero de 1905. Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino I*, Barcelona, Tusquets, 2006, pág. 757. Jorge Campos, *Introducción a Pío Baroja*, Madrid, Alianza, 1981, pág. 69. José María Baez, *Imágenes y visiones de Córdoba*, Sevilla, Los Sentidos, 2014, pág. 153.

¹⁵⁶ Pío Baroja, “La intuición y el estilo” en *Obras completas de*, vol. VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1945, pág. 1032.

¹⁵⁷ *Desde la última vuelta del camino I*, pág. 559.

¹⁵⁸ Antonio López Ontiveros, *La imagen geográfica de Córdoba en la literatura viajera*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1991, pág. 111.

haber pasado ocho años estudiando en Eton. De trama folletinesca, la novela contiene intrigas, como el verdadero origen del protagonista, una historia de amor frustrado con su prima Rafaela y múltiples aventuras. Perseguido por bandidos y acreedores, se verá obligado a abandonar la ciudad. Finalmente en el último capítulo se descubrirá que, seis años después, Quintín se ha convertido en un rico y poderoso diputado. Sin embargo, a pesar de sus éxitos, su corazón está vacío. Cuando vuelva a ver a Remedios, la hermana pequeña de Rafaela, se sentirá abrumado por la belleza, bondad y sencillez de la muchacha. Consciente de que los métodos utilizados para triunfar en la vida le han convertido en un hombre indigno de ella, renunciará, con dolor, a esta posibilidad de ser feliz.

Esta novela, según cree Baroja, fue la primera que le tradujeron con un título que él mismo propuso a la editorial: *Scuola di furbi*, es decir, *La escuela de pícaros*¹⁵⁹, lo que desvela la intención de Baroja de fundir, una vez más, como ya hiciera en *La lucha por la vida*, elementos de la picaresca con el folletín. Entre los caracteres que vinculan la novela con la tradición picaresca¹⁶⁰ están la estructura episódica determinada por la presencia del protagonista, el origen ‘deshonroso’ de Quintín (explicado a través del relato de don Gil en los capítulos VII y VIII), el pupilaje del dómine Piñuela (que recuerda al dómine Cabra en *El buscón*) y, por último, el carácter desaprensivo y cínico de Quintín que le hará utilizar la sátira y la ironía para criticar la sociedad que le rodea en sus diálogos o a través del periódico revolucionario, *La víbora*, lo que le conducirá a

¹⁵⁹ *Desde la última vuelta del camino I*, pág. 757.

¹⁶⁰ *El Lazarillo de Tormes* (1554) fue la novela que inició la corriente de la novela picaresca en España. Las obras de Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache* (1599 y 1604) y *El Buscón* (1626) de Quevedo continuaron la trayectoria abierta por *El Lazarillo*. En Francia Alain-René Lesage importó el género en *Gil Blas* (1715) y en Inglaterra se incorporaron algunos de sus elementos en *Moll Flanders* (Daniel Defoe, 1722) y en *The story of Tom Jones, a foundling* (*La historia de Tom Jones, un expósito*, 1749, Henry Fielding) entre otras.

una serie aventuras y persecuciones de las que sobrevivirá gracias a su inteligencia y a la ayuda de sus ‘malas compañías’ (los bandidos que viven en Córdoba).

A excepción del trayecto en tren del primer capítulo y las escenas finales del último¹⁶¹, el espacio de la historia es urbano con abundantes referencias a nombres de calles, plazas, paseos... que contribuyen a la creación de un efecto de realidad. Al tratarse de una ciudad de provincias mantiene una estrecha relación con el campo, de ahí que Baroja introduzca también la romería de la Candelaria y la estancia en el cortijo donde Quintín y Pacheco llevan secuestrada a la condesa.

La novela está dividida en treinta y cuatro capítulos encabezados con títulos, a menudo muy cervantinos, como el capítulo seis (*De un encuentro que tuvo Quintín en las proximidades del Potro*) o el siete (*En donde se cuenta la historia de un ventorrillo*). El tiempo de la historia narrada es de cuatro años. El último capítulo, a modo de epílogo, informa sobre la situación de Quintín seis años después de dejar Córdoba.

La estructura está determinada por la presencia de Quintín. La acción evoluciona a medida que el protagonista, mediante sus continuos movimientos, va desplazándose por la ciudad enlazando determinados espacios vinculados a distintos grupos sociales. En aquellos es posible observar atributos de naturaleza social, económica, histórica, etc. asociados a los personajes, a sus acciones y a los juicios del narrador.

¹⁶¹ Asimismo, al estilo cervantino, aparecen dos relatos metadieгéticos que tienen lugar en un ambiente rural: el de don Gil en los capítulos VII y VIII y el de doña Patrocinio al final del capítulo XVI.

3.1. LLEGADA EN TREN

Después de pasar ocho años en Inglaterra estudiando en el *Eton College*¹⁶², Quintín García Roelas vuelve a Córdoba a la edad de veintidós años. La ciudad, por tanto, es origen y destino. En el primer capítulo, “Conversación en el tren”, el narrador omnisciente presenta al protagonista en el interior de un coche de segunda ocupado por siete personas: Quintín, un señor francés con su señora, un aldeano, un cura y dos recién casados. El narrador sitúa geográficamente el trayecto mediante la inserción de referencias a lugares reales suministradas al lector a través del diálogo de los personajes:

-¿Pero no habremos entrado en Andalucía?-preguntó Quintín de nuevo, impaciente.

- ¡Oh! Sí, señor- contestó el francés-. La estación próxima es Baeza (8).

De esta manera el tren, símbolo de la modernidad¹⁶³, se constituye como un espacio de encuentro de gentes diversas, dispuestas a la conversación¹⁶⁴. El francés, que también viaja a Córdoba con su mujer, es un profesor de español que siente curiosidad por las costumbres del país y le hace muchas preguntas a Quintín. A través de este primer diálogo se descubre que Quintín es de Córdoba, que tiene aspecto de inglés y que ha pasado ocho años en Inglaterra. El narrador, como es habitual en la novela tradicional,

¹⁶² El *Eton College* es un prestigioso colegio para chicos fundado en 1440 por el rey Enrique VI.

¹⁶³ En la década de los años cuarenta se iniciaban en España los primeros proyectos de construcción de ferrocarriles, sin embargo, no fue hasta 1848 cuando aparecieron los primeros. En Córdoba el progreso llegó algo más tarde, pues en 1859 se inauguró la primera línea férrea que unía Córdoba con Sevilla. Hubo que esperar unos años más, hasta septiembre de 1866, para poder ir a Córdoba en tren desde Madrid. Enrique Aguilar Gavilán, *Córdoba en el pasado, breve historia de una ciudad patrimonio de la humanidad*, Córdoba, Excmo. Ayuntamiento de Córdoba, 2013, pág. 77. Luis María Ramírez y de las Casas-Deza, *Indicador cordobés. Manual histórico topográfico de la ciudad de Córdoba*, [1867, 4ªed], León, Everest, 1976, pág. 281. Antonio López Ontiveros, *La imagen geográfica de Córdoba en la literatura viajera*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1991, pág. 82.

¹⁶⁴ Wolfgang Schivelbusch destaca la presencia del ‘viaje en tren’ en las novelas del siglo XIX “as an event of travel and social encounter”. Alan Trachtenberg, “Foreword”, *The Railway Journey*, Leamington Spa, Berg, 1986, pág. xvi.

utiliza este primer capítulo para caracterizar tanto física como psicológicamente al protagonista:

Ciertamente, sus trazas no eran de español. Alto, corpulento, afeitado, de buen color, con el pelo castaño, envuelto en un sobretodo gris, la gorrita a cuadros en la cabeza, parecía un muchacho inglés enviado por su familia a recorrer el continente. Tenía la nariz fuerte, los labios gruesos, los ojos claros, la expresión de mozo serio y grave, pero al sonreír, una sonrisa de truhán, maliciosa, agitanada, le desenmascaraba por completo (8-9)¹⁶⁵.

Durante la conversación salen a relucir los estereotipos de los franceses sobre la manera de ser de los españoles:

- Mujeres encantadoras con el traje de seda... todo el día en el balcón.
- No; todo el día, no.
- Y el cigarrillo en la boca, ¿eh?
- No.
- ¡Ah!, pero ¿no fuman las españolas?
- Mucho menos que las francesas.
- Las francesas no fuman, caballero – dijo la señora un tanto indignada.
- ¡Oh! Yo las he visto en París- exclamó Quintín-. En cambio, en Córdoba no verá usted una que fume. En Francia no nos conocen; creen que todos los españoles somos toreros, y no es verdad (9).

Baroja, que cuando escribió la novela ya había visitado en dos ocasiones París (la primera en 1899 y la segunda en 1904), señala en sus memorias: “Respecto a los españoles, la burguesía francesa y la gente del pueblo nos tenían por gente de navaja, y pensaban que nuestras costumbres eran de una brutalidad sin ejemplo al lado de las suyas, apacibles y angelicales”¹⁶⁶. El francés, muy presuntuoso, no consiente que Quintín le diga que la imagen de España que se ha formado leyendo a Théophile

¹⁶⁵ En *Las horas solitarias* cuyo subtítulo es *Notas de un aprendiz de psicólogo* hay un ensayo titulado “El tranvía de la frontera” donde Baroja explica que en este tipo de transportes, el corto trayecto, no invita a la charla, lo que genera una tendencia al reconocimiento tácito, a preguntarse ¿quién será este hombre? o ¿quién será esta mujer? y explica: “Cuando la persona va sola y no habla ya es más difícil [...] mas comienza a hablar y el enigma se resuelve, la que habíamos pensado que era una gran dama es una institutriz, el que habíamos supuesto si sería un diplomático es un tonto y el que parecía un criminal es un pobre señor. Lo que no marra casi nunca es la risa. La persona que se ríe se descubre. Reírse es como quitarse la careta”. *Las horas solitarias*, [1918], Madrid, Ediciones 98, 2011, pág. 243.

¹⁶⁶ *Desde la última vuelta del camino I*, pág. 633.

Gautier y *Hernani* de Victor Hugo¹⁶⁷, no coincide con la realidad. El carácter de Quintín, señalado por el narrador a través de su risa, empieza a revelarse a través de sus actos. Por un lado finge que conoce la ciudad de Hernani, cuando en realidad “no había oído citar en su vida el nombre del pueblecillo vasco” (9) y, por otro, para reírse del francés finge cumplir en su persona tópicos como saber torear o manejar grandes navajas (12-14). Baroja, sin embargo, en este primer capítulo, decide romper el estereotipo de Andalucía como tierra de luz y sol:

-Qué tiempo más fastidioso- murmuró.

Se había figurado siempre su llegada a Córdoba con un día soberano, con un sol de oro, y se encontraba con un tiempo ridículo, de agua, feo y tristón (14).

Como en la novela anteriormente estudiada, el protagonista regresa a la ciudad de la que había sido expulsado: Manuel por la incapacidad de la madre para mantenerle, Quintín por su mal comportamiento. Ambos se sienten solos, pero Quintín es algo mayor y se encuentra en una situación económica mejor (Manuel viaja en un vagón de tercera y Quintín en uno de segunda). No obstante, mientras que para Manuel va a ser la presencia de la ciudad la que determine su estado de ánimo a su llegada a Madrid, para Quintín va a ser la climatología, el tiempo lluvioso y desapacible:

Pasaba el tren por delante de tierras rojizas encharcadas; a lo lejos se erguían cerrillos de poca altura sombreados por arbustos y matorrales, en el aire húmedo y gris.

-¡Qué tiempo!- exclamó Quintín malhumorado (8).

El narrador presenta el paisaje en movimiento como viéndolo a través de la ventanilla del tren, lo que unido al efecto de la lluvia, dota a la escena de gran dinamismo:

¹⁶⁷ El escritor francés Théophile Gautier (1811-1872) además de poesía, novela y crítica de arte, escribió libros de viajes. Su obra *Vogage en Espagne* (1843) que narra el viaje que hizo a España en 1840, es responsable de buena parte de los tópicos sobre el “exotismo” de nuestro país. Víctor Hugo (1802-1885) novelista, poeta y dramaturgo francés estrenó la obra teatral *Hernani*, ambientada en la España medieval, en 1830.

Pasaron estaciones abandonadas, cruzaron extensos olivares con sus olivos en grandes cuadros, puestos en línea, sobre las lomas rojizas. El tren se acercó a un río de ancho de aguas arcillosas [...]. Empezó a llover más fuerte. La tierra iba convirtiéndose en un barrizal; las hojas viejas de los olivos humedecidos relucían negruzcas, las nuevas brillaban como si fueran de metal. Al moderar el tren su marcha, parecía arreciar la lluvia, se oía el repiqueteo de las gotas en la cubierta del vagón y el agua se deslizaba por los cristales de las ventanillas en anchas fajas brillantes (10).

La descripción pone ante el lector la imagen del campo de Andalucía (extensos olivares) así como la geometría de su disposición sobre las lomas (en *grandes cuadros, en línea*). Las impresiones visuales (*el agua se deslizaba por los cristales de las ventanillas en anchas fajas*) y auditivas (*se oía el repiqueteo de las gotas en la cubierta del vagón*) se captan desde dentro del vagón. El contraste (*viejas/nuevas*), la comparación (las *hojas brillaban como si fueran de metal*), el uso de adjetivos de color (*rojizas, negruzcas*) y de verbos, adjetivos y nombres que giran en torno al campo semántico de la luz (*relucían, brillaban, brillantes, metal*)¹⁶⁸, contribuyen a la plasticidad del cuadro.

3. 2.UNA CASA BURGUESA

El espacio en *La feria de los discretos* viene definido por la mirada de Quintín, que vuelve a su casa caminando desde la estación “como si el día anterior hubiera paseado por aquellas calles”. Sin embargo, al llegar, no la reconoce a primera vista: “el almacén no ocupaba ya dos huecos como antes, sino toda la fachada” (15). Cuando sube al piso

¹⁶⁸ La descripción del paisaje de Baroja, a pesar de tener ciertos rasgos de la estética del romanticismo, dista mucho de la realizada por el viajero romántico Edmundo de Amicis en su libro de viajes *La Spagna* publicado en 1873 donde se difunde la imagen romántica de Andalucía como tierra de exóticos paisajes que recuerdan al Edén:

Nos acercamos a Córdoba, el tren vuela, desfilan las pequeñas estaciones medio escondidas entre los árboles y las flores, el viento mete hojas de rosa dentro del vagón, grandes mariposas vuelan rozando la ventana, un perfume delicioso se expande en el aire, los viajeros cantan, se viaja por medio de un jardín encantador, se hacen más nutridos los álces, los naranjos, las palmeras, las haciendas; se oye un grito: - Ahí está Córdoba.

Este extracto pertenece al capítulo “Córdoba callada” de la antología de Manuel Bernal Rodríguez, *La Andalucía de los libros de viajes del siglo XIX*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, pág. 222.

principal, llama, le abren y pasa adentro. Allí se encuentra ante un pasillo oscuro por el que avanza exclamando con voz fuerte “Aquí estoy yo” (15). El pasillo se constituye como una proyección de su situación vital: después de ocho años fuera, Quintín no sabe a lo que se va a enfrentar.

Baroja sigue los pasos de la descripción realista: la mención de una pausa (“Esperaremos un rato”), la alusión a la actividad perceptivo-sensorial desarrollada por el personaje (“Quintín examinó distraídamente...”) y la descripción propiamente dicha de lo que el personaje ve¹⁶⁹:

-Esperaremos un rato. Habrá ido al almacén –dijo la madre, sentándose en un sofá de gutapercha.

Quintín examinó distraídamente los muebles del despacho; el pupitre grande lleno de cajoncitos; la caja de caudales con sus botones dorados; los libros y la prensa colocados sobre una mesa arrimada a la ventana. En la pared, frente a la mampara, colgaban dos grandes litografías iluminadas, borrosas, del Vesubio en erupción; en medio de las dos había un gran reloj hexagonal y debajo un calendario perpetuo, de cartón negro, con tres aberturas elípticas en línea vertical: la de arriba para la fecha, la del medio para el mes y la de abajo para el año (16-17).

El narrador no sólo hace uso de la enumeración para describir el espacio, también utiliza el comentario como cuando señala que los objetos que se muestran en el comedor manifiestan el salto económico dado por la familia. Así, la casa puede ser entendida como signo socio-ideológico porque es posible observar en ella atributos de naturaleza social y económica que remiten a la formación de una nueva clase dentro de la sociedad: la burguesía ascendente en contraste con una aristocracia venida a menos, como se evidencia cuando la madre le explica a Quintín que la vajilla de loza de Sèvres, que se exhibe en un armario con cristales, se la compraron “por una friolera” a un marqués arruinado (19). La vivienda, además del despacho y el comedor, dispone de diferentes alcobas para los hermanos y la hermana. Asimismo, durante la comida, la

¹⁶⁹ Señalados por Antonio Garrido Domínguez en *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996, pág. 227.

presencia de servicio doméstico indica que sus padres son ya una próspera pareja de comerciantes que vive conforme a los criterios del estilo de vida burgués. Tener criados, decorar una casa con elegancia o vestir a la moda eran señales inequívocas de progreso social. El origen de la burguesía en España, como en el resto del mundo occidental, se sitúa en el siglo XIX¹⁷⁰. En el contexto español en ese siglo, burguesía o clase media se refiere al diverso conglomerado social situado entre la nobleza y las clases trabajadoras. Un segmento que abarcaría desde los grandes capitalistas hasta la pequeña burguesía de modestos niveles de ingresos, aunque con modos de vida pretenciosos¹⁷¹. En Córdoba, salvo casos aislados, la mayoría burguesa pertenecía a la clase media¹⁷².

La casa está dividida en dos ámbitos: el de la vivienda familiar, de carácter privado y el almacén de ultramarinos en la planta baja, de carácter público. Que la planta baja de las casas se dedicara a las tiendas, almacenes o talleres era lo habitual, pero a medida que avanza el siglo y aumenta la riqueza de los burgueses la proximidad entre el lugar de trabajo y el domicilio irá desapareciendo. En la planta baja desempeñan el trabajo “los mozos del almacén” (19) y Palomares, “el señor viejo dependiente de la casa” (19), quien goza de la confianza de la familia y también entra en el despacho, situado en la vivienda, y en el comedor. Este señor “alto, delgado, viejo, con el bigote cano, caído” (17) aparece en vivo contraste con el padre de Quintín, al que el narrador describe como “un hombre afeitado, elegantemente vestido, con la cara llena, rosácea y el aire aristocrático” (17). Mientras el padre pronuncia un discreto ¡hola! y tiende la

¹⁷⁰ El surgimiento de la burguesía como clase social en el siglo XIX es el resultado de un lento proceso evolutivo que tuvo su origen más remoto a partir del siglo XI con la aparición de las primeras ciudades medievales. En la ciudad, artesanos y comerciantes fueron haciéndose con el control de los medios de producción para convertirse, a partir de la Revolución Industrial, en la clase dominante del modo de producción capitalista.

¹⁷¹ Jesús Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa en la España del siglo XIX, Madrid, Siglo XXI*, págs. 10-20.

¹⁷² Sila Gómez Álvarez, *La Córdoba de Juan Valera*, Córdoba, Servicio de Publicaciones. Universidad de Córdoba, 2011, pág. 96.

mano a su hijo, Palomares, por el contrario, habla a gritos por la emoción que siente al verle. El padre frena el entusiasmo de Palomares y concluye el encuentro con un “Luego en la mesa hablaremos más despacio” (18). Sin embargo, no ocurrirá así.

En el comedor se reúnen los miembros de la familia y allegados. Cuando está el padre hay cierta frialdad y “unos momentos de silencio, largos, perturbadores” (19); cuando Palomares juega allí a la lotería con su madre y hermanos es un lugar “de risa y de algaraza” (20). Como en *David Copperfield* y en *Rojo y negro* el padre no muestra afecto por su hijo¹⁷³. La atmósfera incómoda de la casa, debido a la distancia entre Quintín y su padre, determina la resolución del personaje: “en aquella casa no iba a poder vivir” (21).

3.3. REDESCUBRIENDO CÓRDOBA

A partir del segundo capítulo de la novela, el narrador lleva a su personaje a las calles y plazas de Córdoba, así como a otros lugares que se estudiarán más adelante. En la representación literaria de Córdoba en *La feria de los discretos* aparecen dos planos: el referencial, que hace alusión a la fisonomía urbana de la ciudad y el simbólico, que tiene que ver con la búsqueda existencial que realiza Quintín.

¹⁷³ El narrador de *Rojo y negro* explica que el tío Sorel no entiende “qué razón podría tener aquel hombre tan importante para querer llevar a su casa al sinvergüenza de su hijo. Estaba muy descontento de Julián...” (80) Al padre de Julián le parece odiosa la “manía” de su hijo por la lectura y cuando le sorprende en su puesto de trabajo leyendo, le da un golpe en la cabeza que le deja atontando y sangrando. Stendhal, *Rojo y negro*, Madrid, Cátedra, 2006, págs. 80-81.

3.3.1. *Pueblo oriental, ciudad romántica*¹⁷⁴

El narrador dibuja la ciudad como un “dédalo enmarañado de callejuelas” (26) donde los personajes se internan; este dato se corresponde, en el plano referencial, con el trazado urbano de Córdoba como un laberinto de callejuelas estrechas¹⁷⁵. En un plano simbólico, Quintín deambula por un espacio que constituye una proyección de él mismo, de su estado interno: tiene la vida por delante, multitud de opciones que tomar, pero al carecer de un proyecto de futuro, se siente desorientado:

Quintín se vistió con rapidez; salió de casa, en la que todos aún dormían; tomó hacia abajo; se internó por una callejuela estrecha; cruzó una plaza; siguió una calle, luego otra y otra, y al poco tiempo se encontró sin saber por dónde iba.

- Es gracioso –murmuró.

Estaba desorientado. No suponía ni aún a qué lado del pueblo se encontraba.

Esto le produjo una gran alegría, y feliz, con el alma ligera, sin pensar en nada, gozando del aire suave, fresco, de una mañana de invierno, siguió con verdadero placer perdiéndose en aquel laberinto de callejones, de pasadizos, de verdaderas rendijas llenas de sombra... (22)

Córdoba, que había sido capital de al-Ándalus, aún conserva en su diseño urbano y en sus casas con patio, la herencia musulmana, de ahí el título del segundo capítulo: “¡Oh pueblo oriental, ciudad romántica!”¹⁷⁶. Durante el Romanticismo, España y Andalucía

¹⁷⁴ En *Las horas solitarias* (1918) Baroja cuenta un viaje que hizo a Córdoba años después de escribir la novela: “El pueblo está bastante cambiado, han tirado muchas casas, han ensanchado algunas calles y la ciudad romántica tiene bastante menos carácter que antes. Uno de esos anchurones producido por un derribo en medio de unas calles estrechas y tortuosas basta para quitar a todo un barrio el misterio y el encanto”, pág. 29.

¹⁷⁵ Enrique Aguilar Gavilán explica la fisonomía urbana de Córdoba en el siglo XIX: “482 calles la mayor parte angostas y en una trama laberíntica, 18 plazas y alrededor de 5000 casas, un 10% en ruinas, un conjunto cerrado por una muralla de alrededor de 8000 metros en lamentable estado de conservación”, *op. cit.*, pág. 80.

¹⁷⁶ Asimismo el título del capítulo parece evocar el tono exclamativo del soneto *A Córdoba* que Góngora dedicó a su ciudad natal en 1585, como se puede apreciar en sus dos primeros cuartetos:

¡Oh excelso muro, oh torres coronadas
de honor, de majestad, de gallardía!
¡Oh gran río, gran rey de Andalucía,
de arenas nobles, ya que no doradas!

¡Oh fértil llano, oh sierras levantadas,

se ponen de moda en el mundo, especialmente en Europa¹⁷⁷. La invasión del país por parte del ejército napoleónico y la presencia de los ingleses durante la guerra de la independencia facilitaron la difusión de un paisaje y una riqueza monumental que eran desconocidas para los europeos¹⁷⁸. La huella de la cultura musulmana en España alimentó una imagen de país exótico y oriental, como muestra el libro de Washington Irving, *Cuentos de la Alhambra* (1832). Así pues, los románticos europeos contemplaban España como el país romántico por excelencia, por lo que se convirtió en destino obligado para todos aquellos que se desplazaban en busca de placer, formación o aventura. Los libros de viajes escritos en el XIX por autores como Richard Ford, Teófilo Gautier, George Borrow, Blackburn o Mérimée crearon y difundieron una imagen de Andalucía donde, a la exaltación de la belleza de sus paisajes, monumentos y clima, se contraponía una valoración negativa de sus habitantes¹⁷⁹.

En *La feria* la representación de la ciudad incorpora irónicamente algunos de estos tópicos. Al principio se nos dice que Quintín tiene el aire de un muchachito inglés enviado por sus padres a recorrer el continente. Luego, cuando durante su paseo matinal se encuentra con el francés y su señora, este se muestra deslumbrado: “¡Oh!, ¡qué pueblo, qué pueblo! (...) ¡Oh, amigo mío, qué cosa tan extraordinaria!” (25). En un

que privilegia el cielo y dora el día!
¡Oh siempre gloriosa patria mía,
tanto por plumas cuanto por espadas!

Luis de Góngora, *Antología poética*, Madrid, Castalia, 1986, pág. 105.

¹⁷⁷ Antonio López Ontiveros, *op. cit.*, pág. 15.

¹⁷⁸ José María Baez, *op. cit.*, pág. 12.

¹⁷⁹ “...Cabra, a pesar de su bonito emplazamiento, no es el lugar que escogeríamos para pasar todos los días de nuestra vida. Los nativos se nos revelaron como más groseros y desagradables que cualquier otra comunidad que hemos conocido en campo o ciudad; no podíamos salir a la puerta sin ser perseguidos por una cohorte de niños sucios, que, aunque criados entre estas montañas no sofisticadas no eran ni una pizca inferiores en audacia e impertinencia a los más avezados *gamins* (pilluelos) de París o Londres”. Roberts, R, *An autumn tour in Spain in the year 1859*, London, Saunders Otley and Co., 1860, pág. 257. Citado por Antonio López Ontiveros, *op. cit.*, pág. 95. Manuel Bernal Rodríguez, *op. cit.*, págs.13-19.

mundo que se industrializaba y donde empezaban a aparecer las grandes urbes, una ciudad como Córdoba le parece al parisino un pueblo exótico donde las jóvenes pálidas de ojos negros, que cosen al lado de la ventana, no son costureras, sino odaliscas. Por otro lado, la percibirá como una ciudad peligrosa, donde no hay moralidad¹⁸⁰.

José María Baez señala que la mayoría de los visitantes que se acercaron a Córdoba con intención de pintar, dibujar o escribir, lo hicieron bajo la atracción que les provocaba la Mezquita y “hacían de este monumento el eje de sus estampas y el motivo de sus reflexiones literarias”¹⁸¹. Sin embargo, Baroja no compartió este entusiasmo y apenas le va a dedicar un par de páginas en el segundo capítulo y pocas más en el decimocuarto:

La Mezquita, que a todos asombra, es lo que a mí menos me gusta. Recuerdo que Gautier, en su *Viaje por España*, habla con entusiasmo de ella, y en cambio dice algo con desdén de la torre de la catedral que a mí se me figura muy hermosa¹⁸².

En ningún caso, Quintín llega a entrar en su interior¹⁸³. El narrador se limita a describir lo que ve desde el Patio de los Naranjos: “Desde el arco de entrada, la torre de la catedral, ancha, robusta, brillante de luz, se erguía en el cielo, y su silueta se recortaba clara y neta en el aire puro y diáfano de la mañana”. En el capítulo catorce titulado “Primavera”, se muestra el ambiente del patio donde se reúnen todos los días un grupo de viejos, mendigos y vagos:

¹⁸⁰ Se asusta al ver al sereno y le parece sorprendente que alguien se llevara el bastón que se había dejado olvidado en un café.

¹⁸¹ José María Baez, *op. cit.*, págs. 8-9.

¹⁸² *Las horas solitarias*, pág. 29.

¹⁸³ Cuando, años más tarde, Baroja vuelva a escribir sobre Córdoba en *Los visionarios* (1932), el personaje Leandro Acha aceptará pasear por el patio de los naranjos, y como Quintín, se negará a entrar en la mezquita “no me gusta ver iglesias. Además no sé nada de estas cosas de arte árabe”. Citado por José-Carlos Mainer en “Córdoba en dos novelas de Pío Baroja (*La feria de los discretos*, 1905, y *Los visionarios*, 1932), Rafael Bonilla Cerezo y Roberto C Roldán Velasco, (eds.), *El círculo en la Edad de Plata (1998-1936)*. Catálogo de la Exposición 14-21 de febrero 2003, pág. 51.

[N]o eran encanijados, escuálidos ni enfermos, sino hombres fuertes, vigorosos, hirsutos, llenos de greñas, tostados por el sol, cubiertos de harapos... [...] Casi todos tenían una casa particular en donde les daban las sobras y las colillas; los que no, iban a un cuartel o a un convento; a nadie le faltaba el bodrio necesario para ir pasando, aunque malamente, los tragos amargos de la vida (153)¹⁸⁴.

Luego, la descripción llega desde la mirada del protagonista que “contemplaba el Patio de los naranjos, enterándose, unas veces sí y otras no, de lo que le decían¹⁸⁵”:

Estaban los naranjos llenos de azahar, y aquel olor penetrante producía cierto mareo; de rato en rato se oían campanadas lejanas; luego, la campana de la catedral parecía contestarlas, retumbando fuertemente... Después volvía a imperar el silencio, piaban los pájaros en los árboles, murmuraba el agua en la alberca, se bañaban las mariposas en el aire puro, y las lagartijas y las salamanquesas se deslizaban por las paredes.

Entre las sombras de los naranjos brillaban en el suelo las manchas claras del sol; las palomas se dejaban caer desde el tejado de la catedral y volaban dulcemente por el aire azul y luminoso, produciendo un ligero rubor de gasa rota; a veces hacían un chasquido metálico al batir con rapidez sus alas (153).

El murmullo del agua en la *alberca*¹⁸⁶, el piar de los pájaros y los elementos vegetales (*naranjos, azahar, árboles*) recrean el concepto de oasis, de espacio libre y abierto entre los muros de la mezquita. En este paraíso de origen árabe, donde las mariposas se bañan en el *aire puro*, las lagartijas y salamanquesas se deslizan, y donde las palomas vuelan dulcemente, sólo el ‘fuerte retumbar’ de las campanas de la catedral recuerdan el carácter cristiano del monumento.

En definitiva, varios son los recursos que utiliza el narrador para construir el espacio de la ciudad y que se van a mantener a lo largo de la novela. En primer lugar, el

¹⁸⁴ Al narrador no le dan pena estos mendigos, pero sí el aristócrata arruinado que pasea de un lado a otro por debajo de los soportales de la Mezquita hablando solo: “Este señor vestía como un currutaco de otros tiempos: levita entallada, corbata negra de muchas vueltas, sombrero de copa de alas planas y algunos días de frío, una esclavina azul. Tenía el pobre hombre un aire macilento, y llevaba grandes melenas, ya grises, y guantes amarillos. (...) Daba pena ver a esta ruina viviente pasear de un lado a otro por debajo de los soportales, con las manos a la espalda, hablando solo, con un gesto de resignación y tristeza” (154).

¹⁸⁵ Quintín encuentra muy gracioso a *Matapalos*, que es el padre del *Pende* (su padrastro) y va a oírle muchos días.

¹⁸⁶ Recuérdese que el término ‘alberca’ proviene del árabe hispánico *albirka*.

uso de elementos románticos (...*no se figuraba tanta soledad, tanta luz, tanto misterio y silencio*) (23), escenas nocturnas, encuentros azarosos y ensoñaciones, como cuando se describe el patio de un viejo caserón solariego como “un patio espléndido, de sueño” (23). A este respecto Antonio López Ontiveros ha señalado, en su estudio sobre la imagen geográfica de Córdoba en la literatura viajera de los siglos XVIII y XIX, que *La feria de los discretos* se puede interpretar como la “prolongación de la imagen romántica de Córdoba”¹⁸⁷.

En segundo lugar, la preferencia por oposiciones binarias para marcar los contrastes de la ciudad, que queda definida como un mundo vivo y dinámico:

- Luz/sombra: “... al lado de una plazuela de estas, incendiada de *sol*, partía una estrecha callejuela húmeda y sinuosa llena de *sombra* violácea” (23).
- Estrecho/amplio: “Las calles delante de él se *estrechaban*, se *ensanchaban* hasta formar una plazoleta” (22).
- Rico/pobre: “En las casas *ricas*, los grandes plátanos arqueaban sus enormes hojas [...]; en algunas casas *pobres*, los patios aparecían desbordantes de luz al final de un larguísimo y tenebroso corredor lleno de *sombra*” (24).
- Silencio/sonido: “El sol iluminaba las calles silenciosas, desiertas; [...] A lo lejos estallaba, como un clarín guerrero en el aire silencioso el cacareo estridente de algún gallo; se oía el grito melancólico de los vendedores de plantas medicinales, y por la plazoleta desierta, por la callejuela angosta y tortuosa, se elevaba la canción de amor y de muerte que un grancero cantaba montado en su burro” (149).

¹⁸⁷ Antonio López Ontiveros, *op. cit.*, pág. 9.

- Inmovilidad/movimiento: "...en alguna rinconada, un borriquillo, atado a una reja, permanecía *inmóvil*; un perro famélico *escarbaba* un montón de basura o un gato asustado *corría*, con la cola erizada..." (149)
- Córdoba (Andalucía)/Inglaterra: "¡Qué distinto todo; qué diferencia de ambiente claro y limpio, con el aire gris, del sol refulgente de Córdoba, con aquel sol turbio de los pueblos brumosos y negros de Inglaterra!" (23).

En tercer lugar, el narrador contemplará la vetusta ciudad desde un alto (visión panorámica), desde un tejado o desde la sierra, inclinación evidente de Baroja desde sus primeras novelas¹⁸⁸:

Desde allá arriba se veía Córdoba, un amontonamiento de tejados grises y de paredones blancos, entre los cuales se adivinaban las callejuelas como líneas tortuosas inundadas de luz. [...] Iba avanzando la tarde; por encima de los tejados húmedos se levantaban torres amarillas, campanarios rosados, luceros de cristales relucientes con los últimos rayos de sol; alguna cúpula ancha, pizarrosa, destacaba su mole en el horizonte; algún ciprés sobresalía como una pirámide negra entre los paredones blancos, y los miles de tejados grises; y las veletas de hierro, unas con San Rafael apacible, otras con un dragón rampante de fieras garras y puntiaguda lengua, se erguían sobre los caballetes y las tejavanas y adornaban los viejos campaniles, cubiertos de pátinas por el sol de los siglos... (58-59).

En esta visión del atardecer aparecen imágenes que evocan el horizonte de una ciudad que no ha cambiado en el tiempo (*cubiertos de pátinas por el sol de los siglos*). Los adjetivos de color (*grises, blancos, amarillos, rosados, negra*), las palabras que giran en torno al campo semántico de la luz (*luz, relucientes, rayos de sol*) y los términos que evocan la corporeidad y el tamaño de los elementos (*paredones, líneas tortuosas, cúpula ancha, pirámide negra*) dan al paisaje esa plasticidad, ese carácter pictórico tan característico de los atardeceres barojianos. En un plano simbólico las veletas también

¹⁸⁸ Ver Biruté Ciplijauskaitė, *Baroja, un estilo*, Madrid, Ínsula, 1972, pág. 212.

pueden señalar que el paganismo (el dragón) y el cristianismo (San Rafael) conviven en la misma ciudad.

3.3.2. Córdoba de la infancia

En el metafórico título del tercer capítulo: “Infancia, sombrío *vestíbulo* de la vida”, se anuncia una analepsis en el movimiento lineal de la trama. Por medio de la metáfora del palimpsesto¹⁸⁹, el texto consigue representar una superposición de espacios/tiempos contrapuestos: la Córdoba del momento presente y la Córdoba del pasado de Quintín. Son sus paseos actuales los que le traen a la memoria la infancia: “Miró al interior de la tienda y le vino a la imaginación un señor del pelo blanco a quien su madre quería que besara” (31) o “bajó por la calle de la Feria, y recordó las escapadas que hacía con los chicos de la vecindad a la Ribera y al Murallón, en donde jugaban”. Igual que en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901), la novela se inicia con el personaje ya adulto que recuerda luego su pasado. Quintín: “[d]esde pequeño se distinguió como atrevido, valiente y fanfarrón” (31) y estos rasgos de su personalidad se mantendrán en el futuro. Van a ser sus vivencias de la infancia en dos diferentes escuelas las que expliquen su comportamiento y su cinismo. En la primera, casi todos los días acababa a golpes con otros muchachos porque le decían que su madre estaba enredada con un platero; en la segunda, era el maestro el que le pegaba porque Quintín hacía lo que podía para molestarle: romperle los tinteros, agujerear los pupitres... Este personaje, que recuerda al Dómine Cabra de *El Buscón* (1626) de Quevedo, es satirizado por el narrador que, en cambio, se compadece del muchacho que tenía “un motivo oculto de tristeza y desesperación” (34). Para mayor deshonra, el protagonista

¹⁸⁹ “La escritura borrosa del palimpsesto volvía a hacerse comprensible; en la memoria de Quintín se amontonaban recuerdos dormidos en la conciencia, y entre estos recuerdos había cosas tristes, sombrías; algunas, muy pocas, alegres; otras, aún no bien comprendidas por él” (30-31)

descubre por unas vendedoras callejeras que don Rafael no es su padre. Sus orígenes bastardos son motivo de vergüenza y angustia para el orgulloso Quintín siempre susceptible a cualquier alusión o comentario: “Quintín era íntimamente, con relación a estas cuestiones de cuna, de casta y de categoría social, de una susceptibilidad vidriosa; y aunque ocultaba lo mejor que podía estos sentimientos, muchas veces se traslucían en él claramente” (257).

El narrador, brevemente, continuará con el relato de su experiencia en la academia de un señor francés, su huida fallida a América, su estancia en un convento de frailes y ya, por fin, su visita al palacio de la calle de Santiago¹⁹⁰. Esta ciudad donde Quintín sólo recibe golpes y donde todos parecen saber su verdadero origen menos él, le resulta agobiante e insoportable y determina su decisión de marcharse:

-Y tú ¿qué quieres hacer, muchacho?-le dijo el marqués.

-¡Yo! Marcharme de aquí cuanto antes- respondió Quintín con voz sorda.

- ¿Y por qué, hombre?

-Porque odio este pueblo (37).

3.3.3. *El palacio del marqués de Tavera*

El marqués vive en una casa solariega situada en la calle del Sol (actual Agustín Moreno) que toma como referente la antigua casa principal del Marqués de Benamejí (siglo XVIII). Posteriormente adaptada para Escuela de Artes y Oficios, Baroja la conocía bien ya que aquí visitó en numerosas ocasiones al escultor Mateo Inurria que era entonces su director.

¹⁹⁰ Baroja sitúa el palacio en la calle de Santiago, pero en realidad, y así lo escribirá más adelante, el palacio se encuentra en la calle del Sol. Esto quizá se deba a que la gente también la llamaba calle de Santiago por estar en ella situada la parroquia de Santiago.

Quintín, aconsejado por su madre, acude de nuevo al palacio del marqués. Cuando llega, el gran portón está abierto y accede directamente al zaguán, espacio de recepción del visitante que, a través de los barrotes de la cancela, permite vislumbrar uno de los huertos. La estructura organizativa de la vivienda coincide con la de las grandes casas de Córdoba. Cuenta con dos pisos y una terraza por la cual, a través de una escalera de caracol, se sale a una azotea. La presencia de un patio con una fuente en medio¹⁹¹ y dos huertos, uno con un estanque (también llamado jardín) y otro, más abandonado, con una fuente adosada a la pared¹⁹², corresponde al estilo constructivo heredado de las culturas romana e islámica en el que rodear un espacio abierto lleno de agua y plantas “no sólo resuelve las necesidades de contacto con la luz y el aire sino que se convierte [...] en regulador de los rigores climáticos”¹⁹³. La casa señorial, como muestra de su antigua magnificencia, tiene unas cuerdas y una bodega.

En el edificio se ubican siete personajes de diferente estrato social. Por un lado está el señor marqués, Rafaela y su hermana Remedios (una niña de diez a doce años) que pertenecen a la aristocracia, y por otro, el servicio compuesto por Juan el jardinero, Colmenares “el jorobadillo patizambo” (44) y dos criadas: una “alta y seca” (51) y la nodriza (una criada vieja que acompaña a las niñas).

El narrador dibuja el palacio de la misma manera que define la ciudad: a través de oposiciones. Para empezar, este se levanta en una calle de los barrios bajos lo que confirma que Córdoba es una ciudad en la que ricos y pobres pueden convivir en la misma zona. El sonido aparece como contrapunto del silencio: “Tiró Quintín de una cadena y sonó a lo lejos una campana con un tañido grave” (41) o “Reinaba el silencio

¹⁹¹ “... formada por una taza que vertía el agua en el pilón en seis chorros brillantes” (42).

¹⁹² “... con una cabeza de medusa, por cuya boca, de un caño roñoso, salía un hilo cristalino que caía sonoro sobre el pilón cuadrado” (56).

¹⁹³ Francisco Daroca Bruño, María Yllescas Ortiz y Felipe de la Fuente Darder, *Guía de arquitectura de Córdoba*, Córdoba, Junta de Andalucía, 2003, pág. 54.

en el huerto en sombra; de cuando en cuando, algún pájaro escondido en un árbol cantaba suavemente” (43). Estructuralmente el palacio coincide con la trama urbana de la ciudad porque han de pasar por “pasillos tortuosos, con escondrijos, y corredores laberínticos” para desembocar en un “huerto grande y abandonado” (56). También se observan los contrastes de luz y sombra: “al final de una galería *oscura*, se columbraba un huerto lleno de *luz*” (41) y la fantasía como elemento típico de la estética romántica:

Estaba lloviendo, y era un *espectáculo mágico* ver sobre las hojas negruzcas, humedecidas por la lluvia, las naranjas centelleantes como bolas de oro rojo y amarillo. Esta brillantez del follaje y de los frutos encendidos, el cielo gris, el aire húmedo, daban una gran impresión de exuberancia y de vida (43).

De nuevo encontramos la misma plasticidad descriptiva con un estilo lleno de colorido y expresividad. En la presentación del jardín que admira Quintín abundan, una vez más, los términos de color (*negruzcas, oro rojo, amarillo, gris*) y de luz (*centelleantes, brillantez, encendidos*) creando un contraste de luz y sombras que da “una gran expresión de exuberancia y de vida”¹⁹⁴. Asimismo, Baroja señala la particular disposición de los naranjos en el huerto: “En medio eran como árboles altos, erguidos¹⁹⁵; junto a las paredes, como enredaderas, escalaban las altas tapias y los cubrían con su follaje verde profundo” (42), arreglo que actualmente aún puede verse en algunos patios de Córdoba.

Por otra parte, la decadencia del palacio se carga de significados de carácter socio-ideológico. Sobre la escalera monumental de mármoles blancos y negros, “se veían grandes artesonados rotos y carcomidos” (42) y “en las paredes pintadas llenas de desconchaduras, había retratos de cuerpo entero de señores con uniforme y hábitos de nobleza; algunos cuadros tenían el lienzo roto; otros, los marcos carcomidos por la

¹⁹⁴ En *Las horas solitarias* el autor señala su predilección por los días nublados, entre otras cosas porque “es la luz fuerte lo que afea todo. Cuando la luz fuerte desaparece los colores son más vivos, más puros. [...] Yo prefiero con mucho los días grises, frescos, aunque sean lluviosos”, pág. 237.

¹⁹⁵ Más adelante, el jardinero le explicará que los naranjos “así encerrados crecen más que en el campo” (51).

polilla” (44). Este deterioro remite a la decadencia de la antigua aristocracia¹⁹⁶ que no ha sabido progresar por su incapacidad de adaptarse a la época contemporánea¹⁹⁷. Baroja hace coincidir la crisis del palacio con la del reinado de Isabel II. Cuando la reina visita Córdoba en 1862 el edificio aún conservaba su grandeza. Su ruina, como le explica el jardinero a Quintín, viene de unos cinco años atrás, por culpa del administrador y del derroche del señor conde (119). Todo parece allí anacrónico. El sabor a época pasada se remata con la escena del marqués interpretando una vieja canción patriótica, algo frecuente en Baroja al que gustaba incluir en sus libros canciones típicas de un pueblo o una época para caracterizar las escenas: “Al concluir la canción, las nietas le abrazaron al viejo, que sonreía muy contento. Quintín se figuraba que le había transportado a otro siglo. Aquella casa destartada, el señor viejo, el bufón, las muchachas hermosas, todo tenía un aspecto inusitado” (47)¹⁹⁸.

Finalmente, en el palacio Quintín encuentra fuertes estímulos para su proyecto vital. Por un lado, comienza a intuir que el marqués debe ser su abuelo. Por otro lado, él, que se siente un horaciano¹⁹⁹, comienza a trazar “el gran plan”: salvar la casa de la ruina, arreglarla espléndidamente y casarse con Rafaela “una presa admirable” (48). Sin embargo, se trata de un sueño inalcanzable porque Quintín pretende conseguir dinero sin trabajar: “Tú no has nacido para los viles menesteres de comerciante. Finge un poco, hijo mío, finge un poco; ¿por qué no? Afortunadamente para ti, eres un gran farsante”

¹⁹⁶ Por las conversaciones de los vagos y mendigos que se reúnen en el patio de los naranjos Quintín supo “que la mayoría de las grandes casas de Córdoba iban a la miseria” (154).

¹⁹⁷ La nobleza carecía de la iniciativa empresarial e industrial de la burguesía, prefería “la inversión en Deuda Pública, la compra de tierras urbanas o agrícolas (estas últimas con finalidad arrendataria) o, incluso, las actividades prestamistas”. Sila Gómez Álvarez, *op. cit.*, pág. 94.

¹⁹⁸ David Bary en su artículo “El cancionero de Baroja” (1962) hace un estudio detallado de la manera en que Baroja utiliza la música en sus novelas. En *Pío Baroja. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979, págs.126-138.

¹⁹⁹ Horacio es el poeta latino que en su poesía invita a gozar de la vida y del momento presente “carpe diem”. Pío Baroja, en *Juventud, egolatría*, señala que él también se siente “un puerco de la pira de Epicuro”. *Juventud, egolatría*, Madrid, Taurus, 1977, pág. 29.

(49). Esta resistencia a aceptar las normas burguesas (trabajo reglado, vida ordenada, moral ortodoxa) lo convierte en un inadaptado y le va a conducir a aventuras peligrosas, como le ocurre al héroe romántico.

3.4. LA TABERNA DEL CUERVO Y OTROS LUGARES CLANDESTINOS

Las calles tranquilas de Córdoba van a convertirse, de forma accidental²⁰⁰, en un lugar inseguro durante un paseo nocturno del protagonista. La escena se sitúa en “una noche de enero”, y esta elipsis evidencia la relevancia estructural del espacio sobre el tiempo. Para crear el ambiente nocturno se suceden oposiciones similares a las usadas para hablar del entorno diurno:

- Quietud/movimiento: “Era una noche hermosa, *serena*, no se movía ni una ráfaga de viento”, sin embargo, “la luna *corría vertiginosamente* en el fondo azul velado del cielo” (61).
- Luz/sombra: “su *luz* dividía las calles en una zona *blanca* y otra *negra* y *azulada*” (61).
- Silencio/sonido: “Nadie transitaba por allí, y los pasos *resonaban fuertes* en el empedrado” (62).
- Blanco/negro: Algunas plazuelas “parecían cubiertas de *nieve*, tan *blancas* estaban las paredes y las piedras del suelo” (61) contrastan con los muros de la Mezquita que “se alzaban *sombríos* y *negros*” (61).

²⁰⁰ La casualidad o el azar es un factor reiterado en las tramas folletinescas y, en diversos grados, de la narrativa urbana. Carlos Ramos, *Ciudades en mente, dos incursiones en el espacio urbano de la narrativa moderna (1887-1934)*, Sevilla, Fundación Genesian, 2002, pág. 60.

Se utilizan elementos típicos de la ambientación romántica y folletinesca como la escena nocturna, la ensoñación “[t]odo esto tiene algo de sueño” (61) y la intervención de personajes temerarios. Engañado por un niño, Quintín entra en un callejón oscuro donde es secuestrado por unos desconocidos que le atan y vendan los ojos con un pañuelo (62). Su reacción enérgica y valiente, sin temor a enfrentarse a un grupo de malhechores, le granjea la simpatía de Pacheco, el bandido, quien decide celebrar el encuentro con este “caballero” que “es un hombre y habla como los hombres” (64)²⁰¹; esa amistad le proporcionará cierta inmunidad entre los bandoleros. Para acceder al *bodegón negro* han de bajar unos escalones y este descendimiento puede verse como símbolo de la entrada de Quintín al mundo suburbano de Córdoba. No se desvela la ubicación exacta de la taberna, mas por los datos que se dan se entiende que debe de estar en algún callejón entre el Potro y la calle de la Feria.

La taberna del Cuervo es un lugar clandestino donde se juega, se charla, se bebe y, como ocurrirá más adelante, se traman revoluciones (300). Situada en una casa con patio se define por los tipos y figurantes que la ocupan. Como el narrador no pertenece a ese mundo, observa a los personajes y utiliza palabras despectivas para describirlos: *tipejo, bellaco socarrón, truhanazo, tahúr...* Asimismo, usa sus apodos para nombrarlos: *Mochuelo, Cantarote, la Generosa, Pajarote, Charpaneja, Torrezno, Cuervo*. La naturalidad de los diálogos y el registro coloquial y dialectal utilizado (*mala follá, desaborío, padre, malange*), así como las anécdotas que se cuentan, como la de la cruz de la columna de la Mezquita, hacen pensar que Baroja crea estos tipos inspirándose en individuos que debió de conocer.

²⁰¹ Este suceso de carácter folletinesco recuerda a la primera escena de *Los misterios de París* cuando el Puñaladas, tras ser golpeado duramente por un desconocido, que le había sorprendido pegando a una mujer, le dice a su agresor: “...puedes dártelas de valiente en el barrio.

-Vamos entonces a bebernos un vaso de aguardiente- dijo el desconocido. Y tendrás oportunidad de conocerme. Venga, sin rencor...” y se van los tres a cenar a la tasca de *El conejo Blanco*. Eugenio Sue, *Los misterios de París*, Madrid, Colección Popular Literaria, núm. 101, 1959, pág. 4.

En su dimensión semántico-ideológica, la taberna remite a la dramática situación socio-económica de los sectores populares de Andalucía porque como explica Pajarote: “todo está parado con el hambre y la miseria” (67). Como en *La busca*, Baroja descende al arrabal urbano, sin embargo, lo que va a diferenciar la taberna del Cuervo de las de Madrid es que en Córdoba se reúnen grupos sociales diferenciados: bandoleros, normalmente asociados a Sierra Morena²⁰², clase obrera y gentes holgazanas. Entre todos van a destacar dos personajes: Pacheco y el arqueólogo don Gil Sabadía. El primero, el personaje más importante y respetado del bajo mundo de la ciudad, funciona como trasunto del bandido, pero su físico y su conducta no corresponden con los que se esperaría de un fugitivo de la justicia: “un tipo rubio, pálido, con los ojos azules y las manos finas, blancas y bien cuidadas” (65). La condesa también se sorprende cuando lo conoce y se lo comenta a Quintín: “Parece un hombre fino” (225). Pacheco es, además, “un buen hombre” (182) y un galán romántico, como lo demuestra la historia de doña Sinda o el comportamiento caballeresco que tiene con la condesa a la salida del coche²⁰³.

El segundo es don Gil Sabadía. La importancia de este personaje reside en lo que sabe, de ahí que su descripción física se limite a que era “un señor melenudo y barbudo, ya machucho” (68). Este le llevará por las calles de Córdoba hasta un “casuco” de los Tejares: la casa de la señora Patrocinio. Durante el trayecto don Gil aporta datos arqueológicos de gran valor para conocer dónde estaba situada la muralla romana o por

²⁰² El narrador más adelante al explicar el tipo de tertulias que tenían lugar en el casino explica: “Se hablaba también a todas horas de los bandidos de la sierra; se sabía quiénes eran sus protectores en Córdoba y fuera de Córdoba; en dónde estaban sus guaridas, y esto no se miraba como una desdicha, sino como algo que constituía, si no un timbre de gloria, un atractivo sabroso y picante del pueblo.

-Aquí mismo, en la cárcel, se organizan las partidas, y andan por la ciudad los bandidos.

-¿Pero, es de veras?-preguntaba algún forastero horrorizado.

-Lo que usted oye- le decían riendo-; hasta los secuestros de Málaga y Sevilla se preparan aquí” (175).

²⁰³ Pacheco no duda en extender su capa sobre el suelo mojado para que a la mujer, que acaba de raptar, no se le ensucien los zapatos blancos (260).

qué las casas de la calle de la Feria son más altas. La relevancia de este personaje es doble: por una parte, como explicó Pacheco a Quintín, es “la única persona de Córdoba que sabe la historia de todas las calles, callejuelas y rincones de la población” (69); por ello sus intervenciones son auténticas lecciones de la historia de Córdoba. Además sus ideas sobre el progreso sirven para introducir preocupaciones barojianas sobre el crecimiento y el cambio de las ciudades.

Por otra parte, don Gil le cuenta a Quintín la historia de su familia. Durante cuatro capítulos se convierte en un narrador intradieгético que le revela el trágico final de su verdadero padre y cómo se conocieron y progresaron económicamente su padrastro don Rafael (el Pende) y su madre Fuensanta. El suspense generado en torno al origen del protagonista queda así satisfecho al modo de la literatura folletinesca que tanto gustaba a Baroja.

3.5. LA PLAZA DE LA CORREDERA

La búsqueda del cofrecillo de Rafaela sirve para que Baroja recree “la plaza” en el capítulo doce: “la Corredera constituía para Córdoba el centro comercial, industrial y artístico” (125) y era por lo tanto la plaza de Córdoba por antonomasia²⁰⁴.

Cuando Baroja llegó a la ciudad en 1905, se había levantado en medio un mercado de abastos²⁰⁵, pero seguramente debió de escuchar de algún cordobés cómo era la Corredera antes de la construcción de dicho edificio. El narrador se sitúa en el

²⁰⁴En 1867 Luis María Ramírez y de las Casas-Deza señala que de las 18 plazas que hay en Córdoba “es notable el magnífico edificio de la mayor, llamada de la Corredera por ser el sitio destinado para correr toros y celebrar otros ejercicios de Caballería en que frecuentemente se divertía la nobleza”. *Op. cit.*, pág. 100. Hay que tener en cuenta también que la actual plaza de las Tendillas no empezó a construirse hasta 1908.

²⁰⁵ Dicho mercado inaugurado en 1896, fue demolido en 1956 por Antonio Cruz Conde, sesenta y tres años después.

momento presente de la escritura de la novela, y remite a un artículo del *Diario de Córdoba* escrito por don Gil Sabadía para explicar que “ahora” hay un mercado, “¡Otra cosa que tenemos que agradecer al tan decantado progreso!” (126), y a continuación retoma el relato de las experiencias de Quintín en la Corredera tal como Baroja imagina que sería alrededor de 1867²⁰⁶.

El narrador, basándose en el artículo de don Gil, dibuja la disposición arquitectónica de la plaza: “una plaza grande, rectangular, formada por casas con balcones corridos y soportales sustentados en gruesas columnas” (125). Luego, adoptando el punto de vista de Quintín, la va describiendo desde que este entra por el Arco Alto: “presentaba desde allá la plaza un aspecto gracioso y pintoresco”. El adjetivo “pintoresco” venía usándose desde el siglo XVIII para designar algo digno de ser pintado y fue muy usado por los románticos. Como es sabido, a Baroja le atraían los lugares pintorescos²⁰⁷:

Era como un puerto lleno de velas amarillas y blancas, agitadas por el aire, resplandecientes de luz, que llenaban toda la extensión de la plaza. En los soportales, oscuros y sombríos, en tenderetes y puestos, se amontonaban una porción de cosas negras.

Se recorren con minuciosidad los puestos del centro de la plaza y los soportales, donde se sucedían posadas, alpargaterías, establecimientos de bebidas y tiendas de talabarteros: “No había debajo de los arcos rinconada sin puesto ni columna sin tenderete al pie”. Se enumeran tipos que representan oficios y los objetos en venta: un *tejedor de caña* (cestas), un *baratillero* (libros grasientos), una *vieja campesina* (mantas

²⁰⁶El escritor, quizá, pensando en los posibles lectores que acudieran a visitar la ciudad tras la lectura de la novela, hace esta aclaración para que comprendieran que en el momento de la acción de *La feria* ese edificio no existía. Probablemente también quiso utilizar la tribuna de su novela para protestar por el cambio tan radical que el mercado había provocado en la fisonomía de una plaza del siglo XVII.

²⁰⁷En el prólogo de *Vitrina pintoresca* lo expondrá bastantes años después: “Yo, como escritor formado en las postrimerías del siglo XIX, soy uno de los individualistas, de los últimos ya, demasiado curioso de todo lo que es característico y pintoresco”. *Vitrina pintoresca*, Madrid, Ediciones 98, 2010, pág. 9.

de yesca), un *hombre de gorra* (petacas y peinetas), un *bonetero* (gorros) y dos vendedores de comida: *una vieja estantigua* que cocina una rodaja de merluza en una sartén y un *churrero* con su caldera. Para señalar la conexión de este espacio urbano con el mundo rural se indicará que hay un vendedor de Andújar, veloneros de Lucena y hortelanos del Ruedo. Todos estos tipos sirven para dar vida a la plaza y, a través de ellos, se muestra una economía tradicional dependiente del sector agrario, una débil clase media integrada por pequeños artesanos y una nutrida base popular empobrecida e inculta: “Toda esta turbamulta de vendedores, de aldeanos, de mujeres, de chiquillos desnudos, de mendigos, charlaba, gritaba, reía, gesticulaba” (128). La abundancia y diversidad de objetos en venta, las notas de color y el ruido recuerdan al mercado que describe Dickens en *Martin Chuzzlewit* cuando Mr Pinch se tropieza con el mercadillo de Salisbury, una ciudad al sur de Inglaterra²⁰⁸. Como Dickens, Baroja transmite una sensación de vida popular, de ruido y movimiento.

El personaje va captando el espacio, las cosas y las personas que lo componen a través de sensaciones visuales y auditivas transmitidas por el narrador mediante enumeraciones, comparaciones y contrastes que trazan una escenografía abigarrada, alegre y colorista. El entorno va tomando consistencia y se corporiza en una atmósfera sofocante que rodea y aturde a Quintín: “Algo mareado por el sol y los gritos, se detuvo un momento y se apoyó en una columna. Era un algarabía de pregones, de voces, de cánticos, de mil ruidos” (128).

²⁰⁸ “The thoroughfares about the market-place being filled with carts, horses, donkeys, baskets, wagons, garden-stuff, meat, tripe, pies, poultry, and hucksters’ wares of every opposite description and possible variety of character. Then the young farmers and old farmers with smock frocks, brown great-coats, drab great-coats, red worsted comforters, leather-leggings, wonderful shaped hats, hunting-whips, an drough sticks, standing about in groups, or talking noisily together on the tavern steps [...]. Mr Pinch regarded everything exposed for sale with great delight [...]”. Charles Dickens, *Martin Chuzzlewit*, London, Penguin Books, 2004, pág. 77.

Al salir por el Arco Bajo a la plaza de la Almagra se encontrará con un personaje pintoresco al que se dedica un largo párrafo con detalles sobre su artilugio para evitar el sol, indumentaria, físico y acciones:

Este hombre tenía sujeto a la pared con unas cuerdas un bastidor que le servía de toldo. A medida que el rubio bajaba en el cielo, el hombre iba inclinando el bastidor, y siempre se encontraba a la sombra. Este hombre sabio, que con los anteojos puestos leía en aquel momento un periódico, llevaba un sombrero de catite, alto de copa; tenía los ojos dulces y pequeños, de borracho; la nariz larga, roja y torcida; la barba, blanca, de punta. [...] El hombre sabio sonrió; llevó su alto sombrero puntiaguado [*sic*] de la oreja izquierda a la derecha, hizo un molinete con su bastón y se retiró, después de inclinarse de un modo ceremonioso (129-130)²⁰⁹.

Tras conseguir el cofrecillo y entregarlo a Rafaela, en el capítulo trece Quintín acudirá a la Romería de la Candelaria. Esta celebración que tiene más de fiesta campestre que de práctica religiosa, subraya de nuevo la estrecha relación que la ciudad de provincias mantiene con el campo.

3.6. CÓRDOBA, ESPACIO DE TRANSGRESIÓN

A partir del capítulo diecisiete, Quintín se separa definitivamente de su familia y del ambiente burgués. Rechazado a favor de Juan de Dios, el mozo zafio pero rico con quien Rafaela se va a casar, sentirá su amor propio herido y admitirá que es un vulgar sentimental a la altura de cualquier carpintero romántico de provincias²¹⁰. Como en *La busca*, es el fracaso amoroso lo que provoca la frustración del protagonista que decide convertirse en un hombre de acción para buscar consuelo a su dolor.

²⁰⁹ La amabilidad de este hombre que abandona su puesto para acompañar a Quintín y la educación con la que se le ofrece un viejecillo en el capítulo dos para enseñarle los monumentos de Córdoba evidencia la impresión que se llevó Baroja de algunos cordobeses como gente amable. En *Las horas solitarias* lo escribirá: “Gente amable esta gente cordobesa”, pág. 46.

²¹⁰ ¿Será esta una alusión al sentimentalismo de Julián Sorel?

La ciudad se convierte en un espacio de transgresión: “El espectáculo es peligroso, pero divertido” (181). Los títulos de los capítulos: “Palos, tiros y pedradas”, “Persecuciones y escapatorias” o “Se prepara un secuestro” hacen referencia al relato de aventuras que también es *La feria*. Quintín quiere ser un hombre de acción²¹¹, aunque no pasa de ser un pícaro moderno. Como Moll Flanders, recorre la ciudad sin respetar los códigos morales y negándose a la ética imperante del trabajo como forma de ascensión social. Aprovechará su ingenio y habilidades para obtener dinero y vivir a costa de cualquier ingenuo que se ponga a su alcance: ya sean los jugadores del casino, María Lucena o su nuevo amigo Pacheco.

El casino es un ámbito social de carácter público, donde se reúnen personas de todas las clases para hacerse eco de rumores y cotilleos: “Solían reunirse allá, para hablar mal de todo el mundo, una porción de gente” (174).

Entre las familias aristocráticas aparecían una turba de alcoholizados y de enfermos, productos podridos por la vida viciosa y los matrimonios consanguíneos. Había en estas familias una gran cantidad de individuos que parecían estar empeñados en quedarse sin nada, en marchar pronto a la ruina; otros iban a ella sin querer, por los robos de sus administradores y de los usureros; la mayoría eran simplemente idiotas; los listos, los avisadores, se marchaban a Madrid a politiquear, dejando desmantelada la vieja casa solariega (175).

Y añade después: “Mientras que aristócratas y plebeyos daban paso a las murmuraciones, la clase media laboraba: abogados, curas y comerciantes se enriquecían, hacían negocios” (176), entre ellos el Pende, padrastro de Quintín, ahora

²¹¹ “En el fondo, yo no soy nada. Soy un hombre de acción que necesita dinero y complicaciones para vivir” (180). El primer lugar al que acude es el *café del Recreo*. Allí, después de varias copas, cuando esté a punto de enzarzarse en una pelea con un tipo, simplemente porque le parece petulante y desagradable, le calma los humos un amigo de la infancia Pablo Springer, personaje secundario que va a ser importante en la última parte de la novela.

don Rafael, que de buhonero pasó a tendero, para terminar convirtiéndose en un rico comerciante y banquero²¹².

El narrador, que continúa sin precisar el tiempo de la historia, como se advierte en la elipsis “una noche, ya a la entrada del otoño”, sitúa en un salón del casino a Pablo Springer, que “mientras leía, oyó hablar de su amigo Quintín, *a quien hacía tiempo que no veía*²¹³” (176). Por lo que escucha, se entera de que Quintín acumula riquezas de forma misteriosa, publica un periódico satírico, es masón y se ha ido a vivir con una actriz María Lucena. La irrupción de Springer en la sala de juego donde Quintín está a punto de perderlo todo, le sirve a este de estratagema para abandonar decorosamente la partida y el casino. Los amigos salen a la calle y Springer se da cuenta a la primera de que Quintín es un farsante; aún así le divierten sus historias y le admira.

Quintín decide llevar a Pablo a la taberna del Bodegoncillo: “Conversando así habían salido a las Tendillas, y subían por la calle de Gondomar al Gran Capitán. Pasaron por cerca de San Nicolás de la Villa, y tomaron por la calle de la Concepción, hacia la puerta de Gallegos” (183). Esta descripción del camino con referencias a nombres de calles que existen desde el Círculo de la Amistad hasta la calle del Olmillo, que es como se llama en la actualidad la antigua calle del Bodegoncillo, contribuyen, como se ha dicho, a producir un intenso efecto de realidad.

Los amigos de la infancia, Quintín y Pablo, van a representar dos tipos, dos actitudes y dos ideologías muy diferenciadas entre sí. Quintín se va mover con libertad en el nuevo territorio social de una ciudad de provincias, desde el casino, la logia, los cafés respetables (como el café de Puzzini o la fonda Rizzi), hasta donde se junta con el hampa cordobesa (taberna del Bodegoncillo, del Cuervo o la casa de Pacheco al otro

²¹² Hay que puntualizar que este progreso se dio en parte gracias a la herencia que la Fuensanta recibió del platero y a la astucia de ella haciendo negocios.

²¹³ Haciendo una vez más una referencia imprecisa al tiempo que ha pasado.

lado del puente). El protagonista es un oportunista cínico que para sobrevivir lo mismo le viene bien ser amigo de Pablo Springer o de los masones²¹⁴, que de la gente del bronce. Pablo, sin embargo, va a representar junto a su familia a la otra nueva clase social, la clase trabajadora²¹⁵.

Pablo²¹⁶ es el hijo de un relojero suizo que lleva más de treinta años en Córdoba y que trabaja con su padre. Es “flaco, rubio, con los ojos azules y la barba dorada” (165). La relojería, como la casa de los padres de Quintín, se divide en la tienda que está cara al público y la vivienda que está en el piso principal, a la que se accede a través de una “escalerilla de caracol” que hay en la trastienda. El ambiente cultural y de trabajo que hay en la familia le hace exclamar al narrador: “¡Qué diferencia entre aquel hogar y la casa en donde Quintín había vivido con María Lucena y su madre! Allí no se hablaba de marqueses, ni de condes, ni de cómicos, ni de toreros, ni de jacas; allí no se hablaba más que de trabajo, de perfeccionamientos de la industria, de arte y de música” (313).

En el capítulo veinte (*Los filósofos sin notarlos*) y en el treinta y dos (*La feria de los discretos*), la ciudad va a funcionar también como un microcosmos que ofrece una

²¹⁴ Los orígenes de la Masonería en Córdoba se remontan a principios del siglo XIX paralelos a la formación de estos grupos en toda España y se documenta por primera vez su existencia en una carta del rey Fernando VII, fechada el 19 de noviembre de 1817, a su secretario de Estado y del Despacho de la Guerra, Francisco de Eguía, en la que asegura que hay logias masónicas establecidas en Córdoba y en otras once ciudades de España. Aún así no es hasta el año 1870 cuando se funda la primera logia masónica en Córdoba, la Logia *Patricia* llegando a contabilizarse cuatro en Córdoba hasta 1896. Los componentes de estas logias locales eran, desde dirigentes de los partidos republicanos y de organizaciones anarquistas, hasta miembros del movimiento sindical y militantes del PSOE, pasando por toda una suerte de empresarios de espíritu filantrópico, intelectuales, propietarios terratenientes, burguesía media industrial y comercial, artesanos (plateros, curtidores, alfareros, guarnicioneros, herreros...), profesionales liberales (abogados, farmacéuticos, ingenieros, médicos...) y trabajadores de los servicios (barberos, cocineros, camareros...). Sin embargo, a pesar de la heterogeneidad de sus componentes, la orden no era bien vista en la ciudad debido a la labor antimasonónica desarrollada por los círculos conservadores y clericales, y también porque su secretismo y ritualismo estimulaba las sospechas de muchos, y la ironía de otros. Ver *Masonería española contemporánea*, pág. 153 y el artículo de Juan Ortiz Villalba “Masonería y cuestión social en la Córdoba del último tercio del s.XIX” en *La masonería en la España del siglo XIX*, págs. 733-742.

²¹⁵ Como se señaló anteriormente, la burguesía, por medio del trabajo, va enriqueciéndose y superando a la nobleza en el poder económico, pero las clases medias urbanas en España constituyeron antes de 1870 un discreto 5 por 100. Junto a estas clases medias convivía en la ciudad una clase trabajadora.

²¹⁶ Este personaje quizá sea trasunto del amigo suizo de Baroja: Pablo Schmitz.

imagen abreviada de la realidad de España. Aquí se producen las discusiones filosóficas y políticas sobre la situación de Córdoba, Andalucía y España.

La Córdoba del diecinueve comparada con la del siglo dieciocho está en decadencia: “Había aquí cientos de telares, fábricas de papel, de botones, de espadas, de cueros, de guitarras. Hoy..., nada” (207). Don Gil no confía en el progreso que ha puesto un edificio en el centro de una plaza del siglo XVII y ha cerrado fábricas, talleres y mesones²¹⁷. Springer, el amigo de Quintín, explica cómo cree él que podría darse el progreso en España:

Córdoba es un pueblo que duerme [...]. Este pueblo, como casi todos los españoles, vive una vida arcaica. Todo tiene aquí un cúmulo de dificultades. Todos son puntos muertos y los cerebros no andan. España es un cuerpo con las articulaciones anquilosadas, cualquier movimiento le produce dolor; por eso el país para progresar tendría que marchar lentamente, sin saltos (314-315).

No obstante, para su padre, suizo de nacimiento, el progreso no se puede dar en Córdoba porque “no hay hombres que empujen para adelante, como en nuestro país” (315). Su hijo, con todo, cree que sí los hay pero “solos como están, terminan por no ver la realidad, y llegan a ser hasta perjudiciales. Es como si en esta relojería, entre las ruedas de los relojes de bolsillo nos encontrásemos con una rueda de reloj de torre. No nos serviría de nada; no podría engranar con ninguna otra” (315). Esta idea de las ruedas de los relojes ejemplifica muy bien el sentir de intelectuales como Baroja, Azorín o Maeztu cuyos intentos de mejorar España no prosperaron. Maeztu en *Hacia otra España* critica la lamentable situación de estancamiento en la que se encuentran “esas ciudades agonizantes donde la necesidad ambiente aplasta a los contados espíritus que

²¹⁷ Alexandre-Louis-Joseph de Laborde (1773-1842) en su obra *Itinéraire descriptif de l'Espagne, et tableau élémentaire des différents branches de l'administration et de l'industrie de ce royaume* señala que las únicas industrias que había en Córdoba eran algunos telares de encajes y una manufactura de sombreros. Texto recogido en la antología de Manuel Bernal Rodríguez, *op. cit.*, págs. 49-50.

pretenden sustraerse a su influjo”²¹⁸. El “grupo de los tres” llegó a publicar un *Manifiesto*²¹⁹ en 1901 en el que proponían aplicar los conocimientos de la ciencia para mejorar la vida de los más desfavorecidos. Dicho manifiesto no ocasionó el efecto deseado y esto les produjo una profunda decepción²²⁰. Este desengaño se aprecia en la opinión del padre de Springer: “Aquí no se puede intentar nada nuevo porque sale mal. Aquí nadie pone nada de su parte para sacudir esta inercia. Aquí nadie trabaja” (314).

El título de la novela admite una lectura irónica. En el capítulo treinta y dos -titulado “*La feria de los discretos*”-, Quintín resume la concepción que tiene de los españoles y sobre todo de los andaluces. Opina que no son románticos, como se suele pensar, sino muy “discretos” porque utilizan muchas palabras entusiastas y fogosas, mucho floreo, pero en el fondo no arriesgan y prefieren la línea recta y segura. Pacheco coincide con Quintín: “Aquí no se puede hacer nada. Se habla mucho y todo se queda en palabras. Nosotros, los andaluces, somos como los potros de esta tierra: mucha planta y poca suela”. Esta concepción negativa de la ciudad y de sus habitantes refleja el hondo desengaño que siente un Baroja que vive dolorido por la inmovilidad de los españoles que hablan mucho, pero no hacen nada.

Quintín, perseguido por acreedores y bandidos, planea la huída de Córdoba, pero antes dormirá en una fonda del Gran Capitán y se reunirá, por última vez, con los de la logia masónica en la Diputación. Allí el narrador contará de forma sarcástica el acto revolucionario protagonizado por los masones: cortarle el cuello a un retrato de la

²¹⁸ Ramiro de Maeztu, “Parálisis progresiva”, *Hacia otra España*, Bilbao, 1899, págs. 21-23. Citado por Santiago Riopérez y Milá en *Azorín íntegro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979, págs. 188-190.

²¹⁹ El “Manifiesto de diciembre” está recogido en Manuel Longares (ed.), *Pío Baroja: Escritos de juventud (1890-1904)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972, págs. 371-374.

²²⁰ En sus memorias Baroja explica que la suya fue una generación excesivamente libresca porque era difícil vivir en el ambiente mezquino en que se encontraban: “El camino de la vida pública no estaba abierto más que para los hijos, para los yernos y para los criados de los políticos. [...] Rechazados en casi todos los órdenes de la vida pública y de la vida práctica, los jóvenes de profesiones liberales de este tiempo tendieron en su mayor parte a refugiarse en la vida privada y en la literaria”. *Desde la última vuelta del camino I*, pág. 521.

reina Isabel II (318-319). Baroja critica el inmovilismo de las logias que, a pesar de su “preocupación” por las desigualdades sociales, poco hacían para remediarlas²²¹. Finalmente, como Paradox y Avelino en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, Quintín escapará de sus acreedores por el tejado y abandonará la ciudad.

Seis años después, en el último capítulo de la novela, que vale como un epílogo, Quintín se ha convertido en un diputado y ha alcanzado el éxito social y el dinero que buscaba. Cuando en Biarritz se encontró con Rafaela, y esta le contó que su hermana Remedios estaba preciosa y que rechazaba a todos sus pretendientes, Quintín pensando que quizá ella le espera, va a visitarla. Pero el triunfo material de su ambición sin atender a trabas morales, le hace sentirse indigno de merecer el amor de una mujer buena. Ante Remedios aparece la conciencia moral; el gran farsante no puede engañar a una chiquilla que “no sabe del mundo más que lo que le dice su corazón”. Y finalmente opta por abandonar con dolor la posibilidad que más le había acercado a la felicidad. Este gesto final de renuncia responde a la idea de Baroja del “triunfo para el fuerte, pero no cariño por el fuerte”, que explica en una carta a su amigo Azorín:

Mi querido amigo Azorín: No crea usted que he escrito las últimas páginas de mi libro para dar una satisfacción al sentimiento moral del público, no, las he escrito porque allá en El Paular, solo, sin influencias de libros ni de personas, al pensar en un final que fuese el triunfo para el personaje, había en mi conciencia algo que protestaba contra el triunfo sentimental. Si no lo hubiese sentido así, no lo hubiese escrito. Yo no creo que exalto en ese final el puritanismo y la austeridad. Los hombres que obran conforme a principios fijos, que tienen un esquema geométrico y moral en el cerebro a mí me desagradan y hasta me repugnan, los que obran siguiendo los impulsos de sus sentimientos son los que me encantan. Yo en el fondo soy un cristiano sin ideas religiosas, podré decir: el fuerte debe triunfar y todo lo que estorbe el triunfo del fuerte es perjudicial y malo, pero no diré: el fuerte debe ser querido. Eso no. [...] Esos hombres que han manejado naciones, que

²²¹ En este sentido es muy interesante el artículo de Juan Ortiz Villalba “Masonería y cuestión social en la Córdoba del último tercio del siglo XIX” donde señala que aunque las logias cordobesas en sus escritos y declaraciones están de acuerdo con «la cuestión social», realmente no se involucraron como grupo en los levantamientos y protestas sindicales y de trabajadores de finales del XIX. No obstante, señala que algunos de sus miembros sí que participaron en movimientos sociales, pero siempre desde la perspectiva personal y no de grupo. En *La masonería en la España del siglo XIX*, II, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1987: 733-742.

han sido amos del mundo casi nunca han tenido la satisfacción de la vida sentimental, en cambio todos esos que han andado por presidios y por los rincones más miserables han querido ardientemente. Esas grandes obras de Dostoievski no son más que eso, el cariño loco que se desarrolla entre los humildes. En fin, mi querido amigo, ésa es mi idea. Triunfo para el fuerte, pero no cariño por el fuerte²²².

CONCLUSIONES

La feria de los discretos transcurre en Córdoba, la ciudad de provincias donde Baroja acababa de pasar una agradable temporada junto a su amigo el pintor Darío de Regoyos. Sin embargo, en vez de situar la novela en el momento presente, como había hecho en *La busca*, la emplazó en un pasado próximo, el de los años que precedieron a la Revolución de 1868. La Historia, no obstante, figura como telón de fondo para la presentación del ambiente de la ciudad, que es lo que verdaderamente interesaba al autor. Durante su estancia en Córdoba Baroja visitó con frecuencia a Mateo Inurria en la Escuela de Bellas Artes, edificio en el que se inspiró para construir el palacio del marqués de Tavera. Asimismo, la exactitud en el trazado y los nombres reales de las calles, así como en el registro coloquial y dialectal utilizado por la clase popular es indicativa del interés de Baroja por transmitir una imagen que se acercara lo más posible a la realidad. De ahí que para recrear el ambiente decimonónico consultara libros antiguos como el *Indicador Cordobés* de Casas-Deza o *Los paseos por Córdoba* de Arellano.

La feria narra la estancia en Córdoba de Quintín García Roelas, hijo bastardo de un noble y de la hija de un posadero, que regresa a la ciudad después de haber estudiado durante ocho años en Inglaterra. Enamorado de su prima Rafaela sentirá una profunda decepción cuando esta decida casarse con un muchacho rico. Desengañado decidirá

²²² Citado por Santiago Riopérez y Milá, *op. cit.*, págs. 488-489.

poner fin a su dolor convirtiéndose en un ‘hombre de acción’, en la medida que se lo permita la ciudad provinciana y mortecina²²³.

En la figuración literaria de Córdoba se conjugan dos planos: el mimético o referencial que remite a un referente real (calles, plazas, casas...) y el simbólico que tiene que ver con el mundo interior de Quintín. Por ello, en su primer paseo por la ciudad se perderá en el entramado laberíntico de calles que constituyen una proyección de su propia desorientación vital. Sin espesor psicológico, Quintín no cambia apenas a raíz de sus experiencias. Parece más bien un pretexto para la representación de la ciudad.

El espacio aparecerá siempre acotado por la mirada de Quintín que en sus paseos por la ciudad descubre lugares vinculados a los diferentes grupos sociales de Córdoba: una aristocracia venida a menos en el palacio del marqués de Tavera, una burguesía emergente en la casa familiar, la clase trabajadora en la relojería, la clase popular en la plaza de la Corredera, los mendigos en el Patio de los Naranjos y el mundo del hampa, en la taberna del Cuervo. Asimismo aparecerán otros espacios representativos de la época como el casino, donde se juntan todas las clases sociales y la logia Patricia donde se reúnen los masones cordobeses.

El primer sitio al que Baroja prestará atención es el tren, elemento de la modernidad, que sirve para presentar al personaje en su viaje de vuelta, así como el paisaje agrícola de Andalucía. A continuación, en el redescubrimiento de su propia casa, se ve el salto económico dado por la familia lo que evidencia la formación de una nueva clase social, la de la burguesía ascendente, en contraposición a una aristocracia que va a la ruina por culpa de sus administradores o por su incapacidad de adaptarse a

²²³ José-Carlos Mainer, *Pío Baroja*, pág. 138.

los nuevos tiempos, como se verá cuando Quintín vuelva a visitar el palacio del marqués. Aquí el héroe empieza a trazar un plan: conseguir dinero, arreglar la casa solariega y casarse con su prima Rafaela. Sin embargo, Quintín pretende lograr este objetivo sin trabajar, lo que se contradice con el momento socio-histórico que permite progresar por medio del trabajo. Esto lo convertirá en un inadaptado y le conducirá a aventuras peligrosas, como le ocurre al héroe romántico.

La casualidad, factor reiterativo en las tramas folletinescas, le pondrá en contacto con el submundo urbano de Córdoba. La ciudad se convertirá en un espacio de transgresión donde Quintín se irá a vivir con una actriz casada, apostará su dinero en la sala de juego del Casino y se relacionará con los bandidos en los cafés y tabernas, como la taberna del Cuervo. Quintín es un pícaro moderno que obra sin atenerse a las reglas y que aprovecha su ingenio para obtener dinero y vivir a costa de los demás. Su amigo de la infancia, Pablo Springer, por el contrario, responde a los códigos éticos de la época y, va a ser, junto a su familia, el representante de la clase trabajadora. Con Springer tendrán lugar las discusiones filosóficas y políticas acerca de la inmovilidad de Córdoba, Andalucía y España.

La imagen de Córdoba en la novela es la de una ciudad histórica que en pleno siglo XIX aún conserva el trazado urbano legado por el islam. La huella de la cultura musulmana le otorga ese carácter exótico y romántico que propagaron los viajeros europeos durante el XIX. Mediante el continuo uso de oposiciones como luz/sombra, estrecho/amplio, silencio/ruido, quietud/movimiento..., el escritor construye un espacio vivo y dinámico donde convive una clase popular que aparece y desaparece misteriosamente en las revueltas de las callejuelas. En la descripción de la plaza de la Corredera, se concentra la ciudad pintoresca representada por pequeños artesanos, vendedores ambulantes, aldeanos, mujeres y niños pobres. La ciudad, que no ha sabido

progresar, en parte debido al inmovilismo de los aristócratas, se sustenta en una economía tradicional que depende del sector agrario. En *La feria de los discretos* todos se quejan de esta decadencia, todos hablan de lo que se podría hacer, pero nadie hace nada. Baroja ha hecho de Córdoba el epítome de la “feria” nacional.

IV

PARÍS: LOS ÚLTIMOS ROMÁNTICOS (1906)

*Los últimos románticos*²²⁴ (1906) y las *Tragedias grotescas* (1907) son las otras dos partes de la trilogía «El pasado» que forman una unidad entre sí, pero que nada tienen que ver con el argumento de la primera parte *La feria de los discretos* (1905)²²⁵. Baroja, como ya hiciera en *La feria*, sitúa estas novelas en un pasado próximo, y la acción tiene lugar en una capital europea: el París de finales del Segundo Imperio y los comienzos de la Tercera República francesa²²⁶.

Los últimos románticos y las *Tragedias grotescas* son el resultado de los primeros viajes de Baroja a París (1899, 1904 y 1906) donde, además de explorar la ciudad, tenía la intención de probar fortuna: buscar trabajo en alguna editorial como traductor o colaborador en algún diccionario de español; pero no encontró nada²²⁷. En el mes de julio de 1899, envió seis crónicas a *La voz de Guipúzcoa* tituladas «Desde París» donde, como ha señalado Campos, “al noticiario de acontecimientos une el joven

²²⁴ Todas las citas de la novela corresponden a la edición de *Los últimos románticos* publicada por Espasa-Calpe Argentina en 1944.

²²⁵ La publicación de *Los últimos románticos* y de *Las tragedias grotescas* corrió a cargo de la casa editorial madrileña Sucesores de Hernando Arenal en 1906 y 1907 respectivamente.

²²⁶ Ante la imposibilidad de volver a presentarse en las elecciones, dado que las leyes francesas impedían que un presidente estuviera más de cuatro años en el gobierno, Carlos Luis Bonaparte decidió al final de su candidatura autoproclamarse emperador del Segundo Imperio Francés (1852-1870). Cuando en diciembre de 1870 fue capturado durante la guerra franco-prusiana, se declaró la Tercera República Francesa.

²²⁷ *Desde la última vuelta del camino I*, Barcelona, Tusquets, 2006, pág. 576.

periodista sus observaciones de «flâneur» por las calles»²²⁸. De hecho, en sus memorias explica que en esa primera estancia “andaba todos los días a pie doce o catorce kilómetros. Llegaba a la noche rendido. ¡En qué rincones me metía, llevado por la curiosidad!”²²⁹. Más adelante, revelará que quería ver París “como quien se pone a leer *Los miserables* o las hazañas de Rocambole”²³⁰. Baroja buscaba en sus paseos, edificios y establecimientos que aparecían en los numerosos folletines que había leído en su juventud como *Los misterios de París* de Eugenio Sue o *Los mohicanos de París* de Dumas²³¹, aunque la novela que más le influyó en este sentido fue *La historia de los trece* de Balzac. Formada por tres narraciones²³², Baroja explica que la primera,

Ferragus:

[E]s misteriosa y un poco absurda, pero tiene un preámbulo sobre las calles de París que es intensamente sugestivo. El autor habla de las calles de la gran ciudad de una manera inspirada y alucinada; habla de calles nobles, de calles comerciales, de calles infames y asesinas. Para Balzac, París es un monstruo. Con esta sugestión romántica viví yo una temporada en París la primera vez que fui allá, en los últimos años del siglo. Buscaba el monstruo-ciudad, el diablo-ciudad. Me llegaba un ramalazo final de romanticismo y de bohemia, sin que creyese gran cosa ni en uno ni en otra.

Fui como el aprensivo que quiere averiguar si tiene una enfermedad o no la tiene.

Para creer en el romanticismo necesitaba comprobar la existencia del monstruo-ciudad balzaquiano. [...] No aprehendía al monstruo ni por la cabeza ni por la cola. No encontraba más que miseria, prostitución y brutalidades como en cualquier parte²³³.

El escritor desencantado por no haber encontrado al “monstruo”, decidió situar su novela en el París anterior a la Comuna de 1871, el París de los últimos románticos.

²²⁸ Jorge Campos, “Baroja, periodista”, *Pío Baroja: El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979, pág. 535.

²²⁹ *Desde la última vuelta del camino I*, pág. 596.

²³⁰ *Ibid.*, pág. 616. Rocambole es un personaje literario, entre aventurero y ladrón gentilhomme, creado por el escritor francés del siglo XIX Pierre Alexis Ponson du Terrail.

²³¹ “De chico ya compraba libros viejos, folletines y novelones, que devoraba en casa. En conocimientos sobre literatura folletinesca soy una especialidad...”. Pío Baroja, *Las horas solitarias*, Madrid, Ediciones 98, 2011, pág. 21.

²³² Estas tres historias (*Ferragus*, *La duquesa de Langeais* y *La muchacha de los ojos de oro*), agrupadas bajo el título común de «Historia de los Trece», aparecieron entre 1833 y 1835. Honorato de Balzac, *La comedia humana*, Vol. II, Madrid, Edaf, 1970, pág. 988.

²³³ *Vitrina pintoresca*, Madrid, Ediciones 98, 2010, pág. 233.

Para reconstruir el ambiente de la ciudad consultó mapas y grabados y escuchó las anécdotas de viejos españoles como Nicolás Estévez, figura de la Gloriosa y ex ministro de la Guerra con Pi y Margall, durante la Primera República Española²³⁴. Este París de emigrados, de bohemios, de gente humilde y errante, como él, aparece en *Los últimos románticos* (1906) que empezó a escribir estando aún allí. Sin embargo, no era la primera vez que Baroja escribía sobre París, pues ya lo había hecho en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901)²³⁵.

La novela de personaje responde bien a la necesidad de Baroja de integrar en la acción y en la descripción del ambiente los conocimientos y anécdotas que había adquirido durante sus paseos, consulta de libros²³⁶ y charlas con Nicolás Estévez²³⁷. *Los últimos románticos* es la historia de un personaje central, don Fausto Gamboa, que marcha a París a visitar a la señorita de Montville, una vieja amiga de la familia que está enferma. Esta desea dejarle en herencia todo lo que tiene, y le propone que le traiga una de sus hijas para que le haga compañía. Mientras espera a que llegue Asuncioncita, don Fausto recorrerá París solo, y luego en compañía de su hija, Mudarra y Carlos Yarza. Aunque surgen intrigas de tono folletinesco, como la existencia del hijo ilegítimo de la misteriosa señorita, son sus vivencias en la capital francesa lo que constituye el núcleo

²³⁴ “Don Nicolás Estévez era un buen amigo mío. En las temporadas que iba a París solía verle todas las tardes en el café de Flora, del bulevar Saint-Germain. Cuando escribí *Los últimos románticos* y *Las tragedias grotescas*, Estévez me daba indicaciones y datos de la vida de París durante el segundo Imperio”. Pío Baroja, *Juventud, egolatría*, Madrid, Taurus, 1977, pág. 139. Ver también Jorge Campos, *Introducción a Pío Baroja*, Madrid, Alianza, 1981, págs. 73-74 y Pío Caro Baroja, *Guía de Pío Baroja*, Madrid, Caro Raggio/Cátedra, 1987, pág. 88.

²³⁵ El joven Silvestre llega con Macbeth a París. Baroja utilizó este episodio de la juventud de Paradox para escribir sus impresiones sobre la ciudad que había visitado en 1899. Ver E. Inman Fox, “Introducción”, *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, Madrid, Austral, 2007, pág. 32.

²³⁶ Alberich señala que el fondo histórico de *Los últimos románticos* ha salido de los libros de historia: “ese París del Segundo Imperio, tan fresco y vivo bajo la pluma de Baroja, ha sido reconstruido laboriosamente por el novelista con un dato tomado de aquí y una anécdota sacada de allá”. José Alberich, “La biblioteca de Pío Baroja”, (1961), *Pío Baroja. El escritor y la crítica*, (1974), Madrid, Taurus, 1979, pág. 281.

²³⁷ En 1906 “solía ir a visitar a Estévez con frecuencia al Café de Flora, del bulevar de Saint-Germain. Muchos datos que me dio Estévez me sirvieron para escribir dos novelas. Una, *Los últimos románticos*, y otra, *Las tragedias grotescas*”. Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino I*, pág. 761.

de la obra. Cuando, tras la muerte de Blanca, lleguen a la ciudad su mujer y su hija Pilar, la vista de la orilla derecha de París desde lo alto del Arco del Triunfo pone fin a la primera parte y revela las ambiciones de Clementina, que irán tomando forma en *Las tragedias grotescas*.

La acción arranca en París con la presentación de un don Fausto “de cierta edad” (9) y, aunque la trama es lineal y transcurre en su totalidad en este espacio urbano, durante el capítulo segundo se interrumpe para contar, a través de una analepsis completiva, cómo se conocieron Blanca de Montville y la madre de Fausto y, a continuación, en los capítulos tercero, cuarto y quinto, la infancia y juventud del protagonista. Aclarados estos datos del pasado de don Fausto se continúa con el relato. El tiempo transcurrido entre la llegada de Fausto a París en mayo de 1867 y el estallido de la Comuna en 1871 en la última parte de *Las tragedias grotescas* es de cuatro años: “Don Fausto vio por cuarta vez las flores del Luxemburgo, mustias y marchitas por el otoño”²³⁸.

El cuerpo de la obra se divide en veintisiete capítulos encabezados con un título que muy a menudo hace mención al emplazamiento en que va tener lugar la acción, como el capítulo sexto, *El despertar de la calle de l’Arbalete*, en el que se presenta un espacio exterior, o el octavo, *El comedor del Padre Mupit*, donde se hace referencia a un espacio público interior. Asimismo aparece la fusión del espacio con el elemento folletinesco en el capítulo vigesimoquinto: *Un paseo y una aventura de Sainte-Beuve*.

La estructura está determinada por el simple hecho de la presencia de don Fausto que en sus visitas a la señorita de Montville y en sus paseos solitarios o en compañía de Pipot, Mudarra o Yarza va conociendo los distintos barrios de París y los grupos

²³⁸ Pío Baroja, *Las tragedias grotescas*, Madrid, Novelas y cuentos (Revista literaria), 1965, pág. 57.

sociales vinculados a estos y, de esta forma, va construyéndose poco a poco, a lo largo del relato, la *ciudad monstruo*. Don Fausto es el “paseante en corte”, el *flâneur* español. Esta figura, como señala Alain Corbin²³⁹, detectada por Victor Hugo y bien analizada por Baudelaire, representa al desocupado que en su exploración urbana presta atención al espectáculo de la calle y se cobija en las tabernas y cafés que son una prolongación de su propia vivienda²⁴⁰. Baroja hace vivir a su protagonista en diferentes ambientes: las casas de huéspedes, el comedor del Padre Maupit, el hogar burgués, los cafés y las tabernas, etc. Las abundantes referencias a nombres de calles, plazas, jardines... contribuyen a crear el *efecto de realidad*. Las numerosas alusiones a las avenidas en construcción son decisivas para comprender y situar dichos espacios en una época de cambio que iba a transformar el aspecto de las ciudades.

La trama comienza con la llegada de don Fausto, el protagonista de *Los últimos románticos*, a París. El título del primer capítulo “En donde el autor presenta a su héroe” parece anunciar una figura folletinesca, al estilo de Quintín, pero muy pronto se descubre la ironía porque más bien se trata de un pobre hombre, miedoso e insustancial. El narrador omnisciente durante la presentación del personaje combina la descripción exterior de su indumentaria y aspecto (“Del coche bajó un caballero de cierta edad, vestido de negro, con una maleta en la mano y un gabán en el brazo”) con el comentario irónico (“el buen señor”). Igualmente, además de los diálogos y del uso del estilo indirecto libre para reproducir sus pensamientos, se sirve de la transcripción de fuentes

²³⁹ Alain Corbin, “El secreto del individuo”, en P. Ariès y G. Duby (eds.), *Historia de la vida privada*, vol. 4, Madrid, Taurus, 1989, pág. 475.

²⁴⁰ El mismo Baroja contará en su *Vitrina pintoresca* (1935) que cuando viajaba él era también “un paseante en corte. Salgo de casa con doce o catorce horas a mi disposición, sin plan alguno, rico, millonario de tiempo. Miraré el escaparate de una tienda de antigüedades; después, el de una librería; luego, observaré la ceremonia, a la puerta de una iglesia, sea un entierro o una boda; contemplaré si el río viene claro o turbio; y la gabarra que pasa; si hay dos personas que riñen, me acercaré a ver qué se dicen; si un pintor está delante de un lienzo dedicándose al paisaje, contemplaré lo que hace, y si un borracho perora, le escucharé”, págs. 17-18.

escritas, como el registro del personaje en el boletín de identificación de la pensión: “Fausto Bengoa, de cuarenta y ocho años, propietario, residente habitualmente en Madrid” (15), o de la frase que escribe en su cuaderno “¡París! ¡París! ¡Ya estoy en el cerebro del mundo!” para aportar más datos que iluminen la identidad del personaje.

Baroja va a narrar la vida cotidiana de este personaje abúlico que se deja llevar por la ilusión de vivir en París. No hay evolución; los rasgos de su personalidad: tímido, apocado, cándido, leal, dependiente, sin empuje... se van a mantener durante gran parte de la trama. Es el típico personaje de Baroja que está hecho en la primera página y sigue sin cambios hasta el final²⁴¹.

4.1. UNA CASA BURGUESA

Blanca vive en un hotel situado en la calle de Vaugirard frente al Jardín de Luxemburgo que era el modelo de hogar de la alta burguesía y de la nueva aristocracia cuando se construían una nueva vivienda. Cuando don Fausto entra en el portal, “un viejo conserje, vestido con una librea oscura, se acercó al recién llegado, a ver lo que deseaba” (51). La presencia del portero con uniforme es un símbolo de distinción que en otros tiempos estaba reservado a las mansiones²⁴². Al fondo del zaguán el *jardincillo sombrío* con paredes cubiertas de yedra da un aire romántico a este inmueble y la escalera *ancha, alfombrada* no es un simple espacio de distribución, sino un lugar de representación²⁴³: “Al fondo del zaguán se columbraba un jardinillo sombrío de paredes negras invadidas por yedras, subió por una escalera ancha, alfombrada hasta el primer

²⁴¹ Luis Martín Santos, “Baroja-Unamuno”, *El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979, pág. 233.

²⁴² Roger-Henri Guerrand, “Espacios privados”, en *Historia de la vida privada*, vol. 4, Madrid, Taurus, 1989, pág. 336.

²⁴³ C. Daly, *L'Architecture privée au XIX^e siècle*, 1872, París, Bibl. nac. Citado por Roger-Henri Guerrand en los “Espacios privados”, en *Historia de la vida privada*, vol. 4, pág. 337.

piso, se detuvo aquí y tiró del cordón de la campanilla” (10). Que Blanca viva en el primer piso –la planta noble– es también significativo porque en el siglo XIX los pisos primero y segundo se reservaban para los ricos.

Dos grupos sociales van a estar vinculados a este hotel: los amigos legitimistas de Blanca, de los que se hablará más adelante, y los personajes destinados al servicio: el viejo conserje (portero) “vestido con una librea oscura” y la Plácida, criada de Blanca “una vieja flacucha, de cara angulosa, vestida de negro, con una cofia blanca [...]. Era una mujer de aire monjil, de expresión entre arisca, zafia y suspicaz” (10-11).

El espacio aparece acotado por la mirada del protagonista, por lo que solo se describen los cuatro lugares que don Fausto llega a conocer en sus diarias visitas a Blanca: el *recibimiento*, un gran salón-biblioteca, el gabinete y la alcoba. Esta ordenación obedece al nuevo estilo de vida de las ciudades basado en la distinción social, la privacidad y el confort. La entrada, donde don Fausto tiene que esperar, se impone como un umbral que no se puede franquear si no es invitado uno a ello. El salón comparte su función de espacio público de sociabilidad con la de espacio privado. El gabinete es la estancia adyacente al dormitorio que se usa para actividades más íntimas, como la escritura, pero que también puede usarse como comedor (90). Baroja, en su novela, señala la estructura básica de las viviendas de la clase media-alta que estaba integrada por estas tres zonas de habitabilidad: “Atravesaron una sala-biblioteca grande y oscura, luego un gabinete, y pasaron a una alcoba...” (10)²⁴⁴.

²⁴⁴ Jesús Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa*, Madrid, Siglo XXI, 2014, pág. 149-155.

4.1.1. La alcoba

Don Fausto tiene el privilegio de acceder a la habitación más privada del hogar, debido a la enfermedad de Blanca. La descripción de la alcoba confirma la situación acomodada de la señorita de Montville:

Se hallaba ésta alhajada a la antigua, las paredes cubiertas de raso blanco, el techo pintado y con molduras. Enfrente del balcón, en el centro del cuarto, se levantaba la cama, verdaderamente inmensa, monumental, una cama de estilo Imperio, de madera, con incrustaciones de cobre y pinturas de pavos reales y pájaros del Paraíso con las colas espléndidas extendidas sobre un fondo de oro. En un almohadón colocado encima de una silla dormía un gato de Angora con un lazo azul en el cuello (11).

Como si se tratara de un cuadro, la captación de la luz exterior y sus variaciones sirve para señalar el ambiente íntimo de la habitación: esta entra “cernida al pasar por cortinones de muselina” (10) y cuando la anciana le pide a don Fausto que abra un poco las cortinas “entró la última claridad de la tarde en la alcoba” (11).

En la cama, “apoyado el cuerpo en varias almohadas, envuelta en un mantón de seda, descansaba una anciana de pelo blanco. Era la señorita de Montville. Tenía la piel transparente y algo rosada, la nariz corva y la boca bondadosa” (10-11). Esta, que ya se siente mayor, desea que una de las hijas de don Fausto le haga compañía, como ya hiciera ella, a la edad de veintiséis años, con su tía la vizcondesa de Baucemont (22). Cuando da por acabada la visita, le dice a don Fausto que se vaya a descansar, y tirando de una campanilla llama a la criada para que le acompañe a la puerta.

A partir de aquí, don Fausto acudirá todos los días a almorzar a casa de Blanca. Al llegar la noche, se irá a un café próximo al Museo de Cluny.

4.1.2. La sala-biblioteca

Este salón se revela como un lugar de primera importancia “[d]entro de aquel salón se compendiaba toda la vida, todos los recuerdos de la señorita de Montville” (53). En la muestra del espacio, llevada a cabo por el narrador con focalización externa, Baroja repite los pasos utilizados en la representación de la casa burguesa de los padres de Quintín: la alusión a la actividad perceptivo-sensorial desarrollada por el personaje y la descripción narrativizada:

- Espere usted un momento. Estamos vistiendo a la señorita.

Don Fausto esperó. El salón donde se encontraba era un gran salón-biblioteca estilo Luis XVI. Tenía el techo muy alto, con molduras de guirnaldas y amorcillos, ya resquebrajadas por la acción del tiempo. Se hallaba la estancia en aquel momento a media luz. En un testero, en una gran chimenea, ardía un alegre fuego de leña. Un olor vago de rosas se sentía en el cuarto.

Don Fausto anduvo de puntillas de un lado a otro, observándolo todo con curiosidad. Había en la sala unos cuantos sillones de pies rectos, con incrustaciones de cobre que brillaban con el fulgor de las llamas del hogar; las paredes estaban ocultas por dos armarios bajos llenos de libros y encima se destacaba una serie de retratos oscuros (51).

En este espacio aparecen atributos de naturaleza económica y social. Para empezar, las *molduras de guirnaldas y amorcillos* están *resquebrajadas por la acción del tiempo*. Este tipo de decoración de techo es típica del estilo anterior, del rococó (estilo Luis XV) y su *agrietamiento* representa un arte que se ha perdido. Según Lily Litvak los bellos objetos desgastados por el tiempo, se convierten en la civilización moderna “en símbolos de un hermoso y artístico pasado descuidado y olvidado por la sociedad presente”²⁴⁵. Baroja usa los objetos antiguos, aunque estén viejos o semidestruidos, porque continúan transmitiendo un valor moral y espiritual que los nuevos artículos industriales no logran porque carecen de alma. Por otra parte, la calidad del mobiliario

²⁴⁵ Lily Litvak, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980, pág. 61-63.

fabricado de forma artesanal (*sillones con incrustaciones de cobre, un secretaire de laca*), la chimenea, elemento de confort imprescindible para calentar la estancia, y los objetos exhibidos (un *espejo claro y transparente, un reloj Imperio, dos figuritas de Saxe*²⁴⁶, además de *miniaturas, grabados y daguerrotipos de salón*) señalan una inclinación hacia la estética aristocrática, además de la situación acomodada de la señorita de Montville. Por otra parte, el antiguo piano, de teclas “desgastadas y amarillentas” (51) situado en un rincón, el retrato pintado por Paul Delaroche y las obras de “Walter Scott, Chateaubriand, Lamartine, Alfredo de Vigny, Jorge Sand y otros muchos escritores de la misma época” (53), denotan un gusto por lo romántico, pero quizá también el deseo de pervivir en una época que estaba llegando a su fin²⁴⁷.

La captación de la claridad de la sala, los juegos de luces y sombras son, como en la novela anterior, un elemento fundamental para la creación de un ambiente romántico. Su presencia, resultado de una personalidad observadora, dota al texto de un carácter plástico y va a ser reproducida con un léxico que gira en torno al campo semántico de la luz. En el primer capítulo, cuando don Fausto atraviesa la sala camino de la alcoba de Blanca, esta se describe como “una sala-biblioteca grande y *oscura*” sin duda por efecto de las cortinas. En el capítulo VII, cuando le hacen a don Fausto esperar a Blanca en el salón, “se hallaba la estancia en aquel momento *a media luz*” (51), y sin embargo, los objetos relucen: encima de “un mantel de terciopelo blanco, *brillaba* un reloj Imperio” y las incrustaciones de cobre de los pies rectos (como correspondían al estilo Luis XVI) “*brillaban* con el *fulgor* de las llamas del hogar” en vivo contraste con “la serie de retratos *oscuros*”. Asimismo los cuadros y los objetos se reflejan en un

²⁴⁶ Porcelana procedente de la región alemana de Saxe que se manufacturaba desde principios del siglo XVIII.

²⁴⁷ Baucemont d’Havray es satírico cuando le cuenta a don Fausto que en la biblioteca de Blanca hay un tomo de Lamartine “que está regado por las lágrimas de tres generaciones de mujeres románticas” (57).

espejo “a la *luz* mezclada de la *claridad* que venía por los intersticios de las cortinas y del *resplandor* del fuego” (51). Finalmente, cuando la vieja señorita le pide a la criada que descorra un poco las cortinas “la *luz* entró en la sala, amortiguando los *reflejos* de las llamas del hogar” (52).

En este espacio destinado para la vida social, Blanca recibe a sus amigos legitimistas, entre los que se encuentran figuras tan variopintas como un vizconde y su señora, la mujer de un profesor de la Sorbona y su hija, un cura aragonés o un joven parisino empleado en un ministerio. Entre los invitados solo hay uno que habla español, Gastón Baucemont d’Havray, que había estado ocho años en España durante la guerra carlista. Este hombre “un tanto inclinado a la sátira” le explica a don Fausto lo que ocurre en estas reuniones:

Aquí se habla, se juega al whist y al bezigue²⁴⁸. Se comentan los libros publicados hace cuarenta años como si fueran recientes [...].

- ¿Y cree usted que no se hace más? - preguntó don Fausto -. Cualquiera diría que aquí se conspira también.
- ¡Conspirar! ¡Ca! Si se conspira será labor de gente de faldas.
- ¿De mujeres?
- Y de curas (57).

Efectivamente, y como más adelante anunciará el título del capítulo XII “Conspiradores”, en el salón de Blanca se intriga. Para don Fausto, la presencia de estos individuos convierte el gran salón en un “antro de clericales” (54). En el capítulo XIII se revela que las aspiraciones de estos aristócratas y clericales era “detener con intrigas, con asociaciones anodinas, la revolución socialista que comenzaba a iniciarse a consecuencia de las predicaciones de la Internacional” (89).

²⁴⁸ Juegos de naipes.

Finalmente, el ‘republicano’ don Fausto, ayudará a la transformación del salón-biblioteca en capilla (90), y cuando en el capítulo XIV se bendiga el altar, don Fausto aguardará en el gabinete a que termine la ceremonia.

4.1.3. *El gabinete*

Entre la sala-biblioteca y la alcoba se encuentra el gabinete. Como a don Fausto no le parece correcto asistir a la ceremonia, se queda en esta habitación. El título del capítulo XIV “El secreto de Blanca”, de resonancia folletinesca, anuncia la atmósfera misteriosa que a partir de ahora va a rodear a la señorita de Montville. La conducta de don Fausto va desvelando otros rasgos de su personalidad, como su curiosidad: “Aburrido pronto de la lectura se dedicó a mirar a la sala por la rendija de la puerta”. Esta escena se ofrece desde la perspectiva de don Fausto que, mirando a través de la ranura de la puerta, observa a los invitados y conjetura sobre cómo serán sus vidas. Sus especulaciones se intercalan con los pensamientos del narrador. A la ceremonia asisten los mismos personajes que aparecen en el capítulo VII, “Los amigos de Blanca”, más el marqués de Quinson y su señora, una mujer elegantísima, el señor obispo acompañado de dos familiares (“un tipo de viejo abate francés [...] y un hombre grueso de labios abultados”) y el Duque, “un aristócrata legitimista de gran prestigio” que saluda a todos “con una cortesía exagerada llena de desdén” (91).

La intensidad folletinesca del capítulo va *in crescendo* y lo que en principio parece ser una travesura de adulto se convierte en un acto muy descortés, cuando don Fausto siente deseos de abrir un mueble del gabinete que, como su propio nombre indica, simboliza el derecho a la privacidad: el *secretaire* de laca. Situado delante del balcón, era este “un mueble precioso, [...] con una porción de cajoncitos”. La simpleza del protagonista es tal que ni se le pasa por la cabeza estar irrumpiendo en la intimidad

de su amiga: “Aquí no habrá nada de particular -pensó-, y dio la vuelta a la llave y abrió el pupitre” (92). No conforme con eso, decide echar “un vistazo al fondo del cajón” y tras descubrir el retrato de un muchacho joven, en cuyo margen se leía: «A mi madre, Enrique», continúa pretendiendo averiguar lo que no le concierne, llevándole su curiosidad a abrir una de las cartas de Blanca (92). Don Fausto, “espantado del descubrimiento”, no se avergüenza lo más mínimo de su indiscreción, más bien al contrario, pues ahora tiene algo de qué “preocuparse” (93).

4.2. EL BARRIO LATINO

La casa de huéspedes española está emplazada en el mismo barrio en el que Balzac situara la pensión burguesa de la señora Vauquer²⁴⁹. Pío Baroja conocía bien esta área de la orilla izquierda por ser donde se alojó en sus primeras estancias parisienses. En el verano de 1899, cuando llegó por primera vez a París a la edad de veintiséis años, se hospedó en un cuarto de la calle Flatters y luego en la Rue Vaugirard²⁵⁰.

Don Fausto llega en coche a la pensión que se encuentra en la calle de l’Arbalete, “una callejuela larga y tortuosa”. La casa es “grande, sórdida y negruzca”. Como allí no hay sitio, y don Fausto no sabe francés, la patrona, “una catalana gorda y ventruda”, le ayuda a alquilar una habitación enfrente: “¿No sabe usted el francés? ¿A

²⁴⁹ “Está situada en la parte baja de la calle nueva de Sainte Geneviève, en un lugar en que el terreno descende hacia la calle Arbalete”. Honoré de Balzac, *El tío Goriot*, Madrid, Cátedra, 2013, 7ª ed., pág. 75.

²⁵⁰ En el siguiente viaje en 1904 estuvo en la Rue de Moscou, y en el tercero en 1906 se hospedó con su hermana Carmen en la casa de un escritor en la calle Saint-Jaques. *Desde la última vuelta del camino I*, págs. 580 y 616. Ver también José Corrales Egea, *Baroja y Francia*, Madrid, Taurus, 1969, pág. 26.

su edad? Pues yo preguntaré” (14). A ella, como al narrador, también le sorprende que no hable francés²⁵¹.

Como la señora Vauquer de Balzac, las patronas de *Los últimos románticos* son mujeres corpulentas²⁵² y con un pasado de prostitutas. La patrona de la casa de enfrente es “una jamona casi de tanto volumen como la catalana, pero más joven, vestida con una bata azul y llevando un quinqué en la mano” (14-15):

[D]on Fausto, que tenía sus pretensiones de psicólogo, se dedicó a estudiarla. Era una mujer gorda, de unos cuarenta años, apretada en un corsé azul que aparecía debajo del peinador blanco. Tenía trazas de cortesana a medio jubilar. Durante la conversación, bostezó varias veces; luego, distraídamente, apoyó el pie en una silla y se remangó la liga, que la llevaba sujeta en lo más alto del muslo. Don Fausto hizo como que no había visto nada, y quedó convencido, por este ligero detalle, de que su patrona no merecía el tradicional ramo de azahar, símbolo de pureza (66).

En sus memorias Baroja describe a la dueña de la casa donde se alojó en su primera estancia en París como “una mujerona rubia (...) muy abultada” que “andaba por su casa en paños menores, casi desnuda”²⁵³. Como se verá, las experiencias de don Fausto en la pensión tienen mucho que ver con las del autor. Don Fausto, por cincuenta francos al mes, alquila “un cuarto bastante grande, con una cama de matrimonio, un armario de espejo, un lavabo y varias sillas”. Iluminado con una bujía (vela de cera blanca), la primera noche, después de haber llenado varias hojas de un cuaderno con frases “felices y originales” como “¡París! ¡París! ¡Ya estoy en el cerebro del mundo!” (15), le cuesta dormir y oye “*sobresaltado* durante toda la noche pasos de gente en la escalera” (44).

²⁵¹ A su llegada a la casa de Blanca, se señala que don Fausto “balbucea un francés lamentable” cuando se dirige al portero (10). Más adelante, cuando César Andion, un viejo andaluz bohemio que vivía hacía tiempo en París, le pregunte que si entiende el francés y don Fausto le diga que no muy bien, aquel le espetará: “Entonces eres un pobre diablo” (149)

²⁵² La señora Vauquer tiene alrededor de cincuenta años, es viuda, su rostro es “gordezuelo”, sus manos “regordetas” y su cuerpo “gordito como rata de iglesia”, Honoré de Balzac, *El tío Goriot*, pág. 79.

²⁵³ *Desde la última vuelta del camino* I, pág. 580.

Por la mañana, se despertará al oír alboroto en la calle y al salir al balcón presenciara un incidente real que Baroja contempló desde su cuarto y que describe prácticamente igual en sus memorias²⁵⁴. Este suceso marca el contraste entre la irracionalidad animal y la civilidad presente en París y sirve para ir dando forma a la ciudad monstruosa:

Un grupo de curiosos miraba al interior de un portal. De pronto todos abrieron paso y salió a la calle una mujer gruesa, a medio vestir, desgreñada, a empujones de un hombre que la golpeaba de un modo brutal.

La mujer, aturdida o borracha, con la cara llena de arañazos y de sangre, andaba dando traspiés; el hombre, un tipo de bruto, zambo, encorvado, tiznado como un carbonero, la golpeaba con un bastón nudoso, y el público, formado por los dueños de las tiendas de la calle, por viejas con cofia, porteros con mandiles, pinches con sus cestas, y chiquillos de blusa, presenciaba la escena con un regocijo encanallado.

En esto, un joven alto, fuerte, de barba dorada, se acercó al furioso que golpeaba a la mujer y le separó de su víctima (44).

En este tipo “bruto, zambo, encorvado” que golpea de un modo “brutal” se ve al hombre en estado natural, sin evolucionar, más próximo al mono que al humano civilizado encarnado por el “joven alto, fuerte, de barba dorada” que ayuda a la mujer y da fin al espectáculo²⁵⁵. Asimismo, esta escena es un ejemplo de la técnica que va a utilizar el escritor durante la novela. Con el propósito de estudiar los distintos ambientes de París, en este caso el de las clases populares, conducirá a su protagonista por diferentes escenarios, cuya impresión le provocará pensamientos y reflexiones que servirán para ir definiendo la identidad del personaje. Así, tras este incidente, que le desagrada muchísimo, se revela que don Fausto “creía en el sexo débil; se figuraba que la mujer

²⁵⁴ “Al día siguiente, por la mañana, al asomarme al balcón, presencié desde él una escena poco agradable.

En plena calle, un hombre descargaba sobre una mujer una paliza atroz con un palo corto y la llenaba de insultos.

La mujer daba gritos terribles, se le hinchó la cara y acabó cubriéndose de sangre”. *Ibid.*, págs. 580-581.

²⁵⁵ Julián Jiménez Heffernan señala “la brutal fiereza del crimen” como uno de los motivos utilizados para dar alma al monstruo urbano en la novela policíaca. *De mostración. Ensayos sobre descompensación narrativa*, Madrid, A. Machado Libros, 2007, págs. 30-31.

era siempre un ser delicado, que vivía amparado por la protección del hombre, fuerte, valiente y rudo (45)”.

Don Fausto, después de vestirse, irá a ver al señor Bulero un “hombre bajito, de nariz aguileña, de bigote afilado, magro y cetrino”, que aparece “en calzoncillos” (45), y que le causa una mala impresión: además de sucio “parecía impregnando de vanidad y de grasa”. Su cuarto “con pretensiones de sala de lectura” está compuesto por “unos cuantos sillones raídos y unos periódicos atrasados encima de la mesa”. Bulero le pregunta que cuándo viene la revolución, por lo que se supone que la escena se inscribe en mayo de 1867, cuando aún no había tenido lugar la Gloriosa.

Al mes de encontrarse don Fausto en París, volvió a ver al hombre alto de la barba rubia en otro altercado en una calle próxima a la de su pensión, la Rue Lourcine. Cuando comenta lo sucedido a Blanca y a Baucemont d’Harvay, este le dijo: “Ése es un barrio malo [...] por ahí todos son hoteles sospechosos, madrigueras donde se albergan tahúres, bandidos y mala gente” (64). De vuelta a casa, “ya de noche [...] se acordó de lo hablado en casa de Blanca y se echó a temblar” (64), pensando en si su pensión sería una madriguera de las hablaba Baucemont.

A Pío Baroja también le insinuaron que el barrio en el que vivía “era muy malo, muy peligroso, y que había verdaderas ratoneras para los extranjeros incautos”. Malhumorado y entristecido, al llegar a su casa se le ocurrió tantear las paredes para ver si había allí seguridad, y efectivamente, encontró que tras un lienzo cubierto de papel se ocultaba una puerta²⁵⁶. En la novela, don Fausto también revisa su cuarto, pero porque le vienen a la imaginación las novelas de Eugenio Sué y Ponson du Terrail donde las puertas secretas o trampas practicadas en el suelo son habituales. *Los últimos*

²⁵⁶ Desde la última vuelta del camino I, pág. 602.

románticos presenta los folletines a los que don Fausto era muy aficionado, como forjadores de miedos y misterios²⁵⁷. Estremecido y al mismo tiempo sonriendo, “porque tenía la seguridad de que no habría en su cuarto nada de esto”, encuentra con espanto que detrás de una cortina no había pared, sino un biombo. A partir de aquí la pensión, que en un principio era un lugar de descanso y sosiego ante las innumerables peripecias que le esperaban en París, se convierte en un espacio amenazador donde los sonidos normales de una casa de huéspedes (pasos en la escalera o en el piso de arriba, puertas que chirrían, el crujido de un mueble, voces...) son percibidos con terror. El alboroto interno contrasta con el silencio de la calle: “No se veía un alma en la calle, humedecida por la lluvia; brillaban a largos trechos los faroles de gas” (65)²⁵⁸.

La calle de Mouffetard se convierte en otro “motivo de intranquilidad” (60) y por eso busca la amistad con Bulero para que le acompañe de noche por aquellas calles desiertas. Mas “como hombre aprensivo y de poca energía, don Fausto experimentaba cambios bruscos en sus ideas” (69), por ello, una noche, de charla con Pipot, se le ocurrió pensar que sus miedos eran una ridiculez, indigna de una persona sensata y decidió, valientemente, marcharse solo a su casa desde el café del Museo de Cluny (69). Sin embargo, al llegar a la pensión y no poder abrir la puerta de su cuarto, se ve obligado a vagar por las calles solo²⁵⁹. Toda su valentía se viene abajo mientras deambula angustiado por la ciudad en busca de un hotel:

El portal angosto, siniestro, como un pasillo largo, le espantó a don Fausto, y siguió adelante desorientado, sin saber por dónde marchaba.

²⁵⁷ En el capítulo III “Jóvenes románticos” don Fausto y sus amigos, por influencia de la novela de Sue *El judío errante* piensan que en la iglesia del Carmen se oculta algún secreto tenebroso (25).

²⁵⁸ Pío Baroja, en su primera estancia en París tampoco estaba contento con su pensión: “Por la noche subían mujeres y hombres y alborotaban y chillaban” y añade más adelante “A veces me producía bastante inquietud. Había con frecuencia disputas a altas horas de la noche”. *Ibid.*, págs. 582 y 601. A los pocos días se mudó de la calle Flatters a un cuarto en un piso abuhardillado de la calle Vaugirard, enfrente del jardín de Luxemburgo.

²⁵⁹ Este suceso de llegar a casa y encontrarse la puerta cerrada también es autobiográfico y se transcribe muy parecido en sus Memorias. *Ibid.*, pág. 601.

Creía que iba a acercarse al bulevar Saint-Michel, cuando se encontró sorprendido y despistado en una plaza anchísima y desierta, cruzada por dos grandes avenidas. Eran bulevares recientemente abiertos, aun sin casas seguidas a los lados, con tapias negras, vallas de solares, almacenes, fábricas y algún edificio de seis pisos que parecía una torre por su altura en medio de estas construcciones bajas (70-71).

Baroja hace alusión a un París en construcción, el París moderno de largas y anchas avenidas proyectadas por Haussmann durante el Segundo Imperio. Las *callejuelas estrechas* y *oscuras* como las que desembocan en la calle Mouffetard o las *largas* y *tortuosas*, como la de l'Arbalette, constituyen el París medieval.

Tras este incidente, y a pesar de que al día siguiente al llegar a la pensión pudo comprobar que no le habían robado, decide mudarse. Mientras andaba por la Avenida del Observatorio buscando un cuarto que alquilar, se encontró con Pipot, que le sugiere trasladarse a su hotel, “un sitio pobre, pero tranquilo” situado en la calle Galande dentro del barrio de Saint-Séverin. El barrio es muy pobre, y el aspecto exterior de la casa “negra, leprosa, con una porción de huecos, con las ventanas abiertas hacia fuera y los cristales rotos” contrasta con su nueva habitación “grande, blanqueada, con un aguamanil, una cama de madera, un espejo y varias perchas” (74). Don Fausto se encuentra muy a gusto en este hotel, que ofrece más servicios que el anterior. Por las mañanas, Nanette, la hija de la portera (personaje que cobrará bastante protagonismo al final de *Las tragedias grotescas*) alegre y cantarina, le lleva una jarra de agua, una toalla y el desayuno a la habitación: “La verdad es que esta casa es original. Al menos, si no hay riqueza, hay alegría” (82). Cuando Blanca le busque otro alojamiento en la calle Garancière, a poca distancia de su casa, don Fausto, que podría haberse trasladado inmediatamente, prefiere posponer el momento de su marcha “encariñado como está con Pipot, Nanette y los demás tipos raros que vivían allí” (103).

4.2.1. *El comedor del Padre Maupit*

En este restaurante situado en la misma calle l'Arbalet esquina Feuillantines es donde Bulero llevará a don Fausto a comer en su primer día en París:

Era un local estrecho como un corredor. A la entrada, a un lado, estaba la cocina, en la que se veían dos mujeres gordas lavando platos. No parecía sino que las habían puesto allí para que, a la vista de los platos sucios y de las fuentes con salsa, se le quitara la gana de comer al más fuerte de estómago.

En el restaurante había columnas de madera y tres filas de mesas de pino, sin manteles. En el fondo, en el mostrador, un Hércules de unos cincuenta años, sonriente, permanecía de pie, con los brazos al aire, en los que se marcaban sus bíceps de atleta de circo (47).

Allí, Bulero le explicará la regla establecida por los abonados que consiste en ir avanzando desde la puerta hasta el fondo, según su antigüedad, siendo la última mesa, la más grande, cerca del mostrador, donde se sientan los parroquianos más antiguos. Este comedor “oscuro y triste” (62) va a ser uno de los lugares donde don Fausto se sienta más a gusto. Por una parte, “el amo, el Hércules del mostrador, llamado o apodado el Padre Maupit, le saludaba afectuosamente al verle entrar y le estrechaba la mano, y don Fausto con este tratamiento, adquiriría confianza”; por otra parte, “don Fausto fue avanzando poco a poco, hasta sentarse en las mesas del interior, y este detalle, de tan poca importancia, interiormente le halagaba” (60).

Los parroquianos más antiguos eran en su mayoría mujeres. Su retrato breve es un compendio de rasgos extraídos de la observación del pueblo parisino²⁶⁰: “Eran en su mayoría altas, fuertes, de ojos azules o verdes, claros, risueños. Abundaba entre ellas un tipo de mujer rubia y pómulos abultados, de cara cuadrada, boca fresca y bermeja y tez de una finura nácar” (60-61). Son representantes de un grupo social y de una

²⁶⁰ Ver Celia Fernández Prieto, *Metaliteratura y melancolía. Memorias de un hombre de acción de Pío Baroja*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, pág. 92.

determinada mentalidad. Por un lado encarnan a las trabajadoras de las fábricas en el París industrial y, por otro, son mujeres modernas: “Muchas vivían en pleno amor libre, cambiaban de hombre como quien se muda de ropa” y aunque no todas actuaban así, ni las más recatadas se escandalizan de las costumbres de sus compañeras. El narrador tampoco se asombra de tales comportamientos porque cuando cuenta que algunas veces las muchachas más serias se lanzaban a seguir el ejemplo de las demás, se decían unas a otras:

- Virginia o Luisa ha hecho ya *bum*.

Y estaba bien la frase, porque era como el estallido de la personalidad, libertándose de prejuicios y de consideraciones ridículas (62).

Don Fausto, sin embargo, resulta en aquel ambiente un personaje inadaptado por anacronismo, “un tipo arcaico y fósil, como un viejo español del tiempo del Cid”. No alcanza a captar la realidad y se asombra ante las maneras de actuar de aquellas mujeres: “había que oírlas insultarse, el gesto encanallado y despreciativo en el labio [...] haciéndose cortes de mangas”. También creía que la mujer necesitaba de la protección del hombre y se desconcierta ante dos mujeres que tenían una amistad estrechísima: “la morena arreglaba el vestido de la rubia o le alisaba el cabello, llamándola mi corderito; cuando no le daba besos sonoros, que levantaban protestas irónicas de los parroquianos”. En aquel comedor nada ni nadie se escandalizaba, excepto don Fausto.

4.2.2. Barrio de San Marcelo

En el capítulo IX don Fausto tiene que ir a recoger el equipaje que le ha enviado su mujer a la estación de Orleáns (actual estación de Austerlitz). Marcha con su plano y se

marca el itinerario: “Tomó por la calle Fer-a-Moulin, luego por la de Poliveau, hasta salir al bulevar del Hospital” (66), que coincide con la fisonomía real de París. Como el equipaje no está, durante una semana, antes o después de ir a la estación, dará un paseo por el barrio de San Marcelo:

Todas estas callejuelas tristes que ocupaban el espacio comprendido entre el Panteón y el Jardín de las Plantas, presentaban en las primeras horas del día un aspecto de calles provincianas. Estaban silenciosas, inundadas de sol; en algunas crecía la hierba en el empedrado; otras, como la calle de Ulm, que pasaba entre los jardines de un convento y los de un seminario, eran tristísimas y desiertas.

Hacia la plaza de la Contrescarpe, sin gradación apenas, la tristeza del barrio se transformaba en fealdad y miseria; por las calles próximas a la plaza se comenzaban a ver tabernuchos y casas de comidas, a cuyas puertas charlaban obreros desarrapados y mujeres astrosas (68-69).

En primer lugar, llama la atención que en la ciudad más cosmopolita de Europa, hubiera calles de aspecto provinciano. En segundo lugar, sorprende que sean tristes y solitarias, cuando lo lógico sería esperar el trasiego habitual de las calles a primera hora de la mañana, con las personas abriendo sus negocios o saliendo de sus casas para ir a trabajar. En el capítulo VIII, el narrador, como ya hiciera en *La feria*, se sitúa en el momento presente de la escritura y describe cómo es la calle que baja de la plaza Contrescarpe, para compararla después con cómo era en el momento de la acción de la novela: “Hoy la calle Mouffetard es una calle mala, sucia y pobre, entonces era una calle infecta. La constituían dos filas de casas, que desde la plaza de la Contrescarpe bajaban hasta la calle Lourcine, casas negras, sucias, pringosas, con tabernuchas y tiendas miserables” (59) cuyos interiores negros a don Fausto le daban horror. No obstante, todo depende de su estado de ánimo. Cuando se siente solo lo ve un lugar peligroso, y cuando está tranquilo lo ve simplemente como un barrio pobre.

Se describe el tipo de negocios que había como triperías, ropavejeros, verdulerías y carnicerías que destacan por la suciedad, los hedores y la dudosa calidad

del género. La oposición luz/sombra, que ya utilizara en *La feria*, reaparece en este barrio en el que se pueden encontrar desde calles “inundadas de sol” (69) a “callejuelas oscuras” que parecen “de un barrio judío de cualquier pueblo oriental” (60).

En este ambiente de miseria, no pueden más que surgir tipos marginados: obreros desarrapados o sin trabajo, mujeres astrosas, vagabundos, mendigos, traperos, viejos encorvados, chicos que se perseguían a pedradas... Sin embargo, hay una calle a la que don Fausto se hubiera ido a vivir, la calle Buffon, junto al Jardín de Plantas: “el silencio de esta calle, sus casitas bajas con emparrados, los pájaros que piaban en los árboles del Jardín de Plantas, le seducían. Era una calle humilde como él, pensaba don Fausto, retirada, sin pretensiones” (69). A este jardín, situado entre la estación y los muelles del Sena, solía entrar después de ir a la estación de Orleáns, se sentaba en un banco y observaba a la gente pobre, sobre todo a los viejos²⁶¹:

[M]irando a los niños que jugaban en la arena, a los obreros sin trabajo y a algunos que otro vagabundo de mirada huraña y amenazadora; pero los que más le intrigaban eran los viejos, esos viejos de París de cara surcada y marchita, pensionistas de las casas de huéspedes miserables del barrio, que salían encorvados de algún portal de la calle de Lacepede e iban a sentarse al sol, inmóviles (69).

²⁶¹ Los viejos parisinos ya habían sido motivo de creación literaria en *Los cuadros de la ciudad de París* de Baudelaire. En el poema “Los siete ancianos” describe a un viejo vagabundo encorvado:

[...]
Tout à coup, un vieillard dont les guenilles jaunes,
Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux,
Et dont l’aspect aurait fait pleuvoir les aumônes,
Sans la méchanceté qui luisait dans ses yeux,

[...]
Il n’était pas voûté, mais cassé, son échine
Faisant avec sa jambe un parfait angle droit,
Si bien que son bâton, parachevant sa mine,

Lui donnait la tournure et les pas maladroit
D’un quadrupède infirme ou d’un juif à trois pattes.
[...]

Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, Valencia, Pre-textos, 2002, págs. 370-373.

Cuando se cansa de filosofar, sale al muelle a contemplar “las orillas de la vieja ciudad y el reflejo de sus casas y de sus torres en las aguas oscuras del río (69). En sus memorias, Baroja confiesa la misma afición que atribuye a su personajes: “Yo he sido muy curioso de los pueblos, de las casas, de los barrios. En París me ha gustado mucho huronear y registrar sus rincones; sobre todo, los alrededores del Sena los exploraba constantemente”²⁶². Sigamos el paseo de don Fausto por los muelles:

Pasado un puente, atracadas a los muelles del Jardín de Plantas y del Mercado de Vinos, se veían gabarras cargadas hasta el tope. Las grandes grúas negras de la orilla iban sacando el cok o los sacos de yeso del vientre de estas embarcaciones casi sumergidas; rechinaban las poleas y las cadenas con los enormes pesos que sostenían; luego la grúa giraba como un brazo rígido y dejaba suavemente en el suelo grandes piedras, panzudas barricas, toneladas de carbón...

En los muelles se levantaban montones de sacos, cubiertos de telas blancas y verdes, con un aspecto de tiendas de campaña, y al lado se veían pirámides de pedruscos y de grava, barricadas de toneles y de fardos, pilas larguísimas de leña.

Cerca de los malecones, y sujetas a ellos, se veían gabarras anchas, como casas flotantes, con su tejado, su chimenea y su barando de madera.

Salían por la cubierta de estas habitaciones acuáticas mujeres descalzas, con algún balde de agua; una muchachita sacaba una jaula y la colgaba de un clavo, y dos o tres chiquillos, rubios como el lino, corrían y jugaban con algún perro.

La mañana era tan fresca, tan pura, que don Fausto estaba encantado.

Siguió la tapia del Mercado de Vinos, siempre mirando al río. Una draga echaba bocanadas de agua sucia por una de sus bordas; pasaban los barcos de viajeros rasando la superficie del río, y un remolcador negro y rojo arrastraba con esfuerzo tres gabarras casi hundidas por el peso del carbón de piedra. El remolcador arrojaba nubes de humo espeso lleno de partículas carbonosas, silbaba y aullaba, fatigado por las tres pesadas barcas, cargadas hasta el tope, que corrían suavemente, amarradas una a otra, dejando una estela en la oscura y verdosa superficie del río (67-68).

Aquí es posible detectar varios de los fenómenos de naturaleza económica que acompañaron al proceso de la civilización industrial. Las grandes grúas van sacando de las gabarras, pequeñas embarcaciones destinadas a la carga y descarga en los puertos, los nuevos combustibles que han sustituido a la madera: el cok y el carbón. Estas embarcaciones están “cargadas hasta el tope” de yeso y piedras, materiales de

²⁶² Desde la última vuelta del camino I, pág. 585.

construcción que se apilan en los muelles y que sin duda servirán para continuar con el proceso de crecimiento de la ciudad. La otra cara del progreso, la contaminación, no queda a un lado pues una draga echa “bocanadas de agua sucia por una de sus bordas” y el remolcador arroja “nubes de humo espeso lleno de partículas carbonosas”.

En cuanto al léxico utilizado para construir el espacio, los términos *montones*, *pirámides*, *barricadas*, *pilas*... evocan el gran tamaño y la corporeidad de los materiales puestos unos sobre otros en los muelles. El escritor también hará referencia al color (*negras*, *blancas*, *verdes*, *negro*, *rojo*, *verdosa*...) y al movimiento: las grúas dejan sus enormes cargas *suavemente* en el suelo, los barcos de viajeros pasan *rasando* la superficie del río, las barcas *corrían suavemente* dejando una estela en la superficie del río... Entre toda esta ruda y pesada actividad industrial y comercial, de signo masculino, surge una energía suave y liviana sobre la superficie de las gabarras que están sujetas a los malecones donde mujeres descalzas salen por la cubierta, una muchachita saca una jaula y unos chiquillos, “rubios como el lino”, corren y juegan con un perro (68).

Finalmente, el empleo de recursos literarios como la personificación (‘el remolcador *silbaba* y *aullaba*, *fatigado* por las tres pesadas barcas’), el símil (‘la grúa giraba como un brazo rígido’, ‘gabarras anchas, como casas flotantes’) o la metáfora (‘del vientre de estas embarcaciones’, ‘habitaciones acuáticas’) consigue transmitir la emoción estética que siente el personaje que contempla “encantado” el ajetreo de los muelles.

Con la estampa final del famoso conjunto arquitectónico gótico situado en el centro de la Île de la Cité finaliza el capítulo IX: “Desde aquí se veían las torres de Nuestra Señora y la flecha de la Santa Capilla, en el cielo azul pálido algo nublado. Un sol amarillo iluminaba los botareles de la catedral y brillaba en la alta vidriera de una casa lejana” (68).

4.3. LOS CAFÉS

4.3.1. *El Café de Voltaire*

El primer día de don Fausto en París, después de comer en el restaurante del Padre Maupit, Bulero le sugiere ir al Café de Voltaire que está en la plaza del Odeón. Aunque se describe el itinerario: “Bajaron al bulevar Saint-Germain, hasta tomar por una calle transversal a la plaza del Odeón” (48), el aspecto de las calles no se especifica durante el trayecto, sino desde el interior del establecimiento:

Enfrente, a través de los visillos de muselina de un ventanal, se veía la plaza del Odeón, por la cual, en aquella hora, no pasaba un alma.

Se oía de cuando en cuando el ruido de algún coche, el grito de algún comprador de ropa vieja o las notas de un organillo.

Por la otra ventana del café se veía la calle Voltaire, por la cual pasaba de tarde en tarde algún estudiante del brazo de alguna mujer o algún poeta melenudo.

En esta imagen *velada* de un París donde al medio día no pasa “un alma”, se destaca al transeúnte típico de este rincón de la bohemia: el *estudiante* acompañado de una mujer y el *poeta melenudo*²⁶³. El silencio es interrumpido por unos pocos sonidos: *el ruido de un coche, el grito de un comprador y las notas de un organillo*. Cuando Bulero le comenta que este café “había sido el verdadero cenáculo de la Bohemia”:

Don Fausto contempló la sala con respeto. Ciertamente, el café tenía carácter, un carácter antiguo, íntimo, de familia. La paredes, tapizadas de blanco, hallábanse adornadas con grandes espejos de luna, algo pálida y borrosa; los divanes, sin estar raídos, no tenían ese rojo brillante del terciopelo nuevo; las cortinillas blancas de las ventanas ocultaban el interior del café a los transeúntes de una manera velada y discreta, como si fueran de un oratorio o de una sacristía. Era un café de aire arcaico y elegante, sin el brillo y la chabacanería de las cosas nuevas; un rincón propio de poetas o de académicos (48-49).

²⁶³ En el capítulo XIX “Rincones de París” los últimos románticos se lamentaban de que “el barrio comenzaba a verse desanimado y las galerías del Odeón, antes paseo y punto de cita de estudiantes y de grisetas, estaban desanimadas” (123).

Para la descripción, el narrador adopta la perspectiva de don Fausto. El café tiene carácter y es elegante porque es antiguo; es el típico “café de los bulevares” a cuyos muebles ya se hacía referencia en *Los misterios de París* (1842-1843)²⁶⁴. El amor de Baroja por lo antiguo se puede comprobar leyendo su artículo “Divagaciones sobre lo pintoresco” donde, por poner un ejemplo, se lamenta de que en España hayan desaparecido “aquellos cafés viejos con divanes de terciopelo rojo que olían a ratón” y que en su lugar haya “bares más cuidados y asépticos que el Instituto Pasteur”²⁶⁵. Baroja, apunta Litvak, compara lo antiguo con lo nuevo “como medio de subrayar la mediocridad de la civilización moderna”²⁶⁶.

En cuanto al léxico destacan los adjetivos de color (*blanco, rojo*) y los que giran en torno al campo semántico de lo impreciso: *pálido, discreto, borrosa, velado*. Dentro del local la visión está atenuada: el reflejo de los espejos es *pálido* y *borroso* y el humo del tabaco llena la sala. Desde la calle no se distingue bien el interior debido a que las cortinillas blancas lo ocultan *de una manera velada y discreta*.

El café es un espacio de sociabilidad masculina donde se lee el periódico, se juega a los dados o a las cartas, mientras se toma café y se fuma tabaco. Allí se reúnen algunos correligionarios como Bardón, un militar revolucionario amigo de Prim “grueso, fuerte, de bigote y perilla” (49), don Segundo Paz “flaco, viejo, afeitado, ostentaba una completa facha de dómine” (49)²⁶⁷, y Pipot “un hombre flaco, desgarbado, con una capa española doblada y echada sobre el hombro” (49) que, a pesar

²⁶⁴ La señora Pipelet le explica a Roberto que en una de las habitaciones de la casa “empezaron a traer sofás, cortinajes de seda, espejos dorados; todo tan hermoso como si fuera un café de los bulevares”. Eugenio Sue, *Los misterios de París*, Colección Popular Literaria (Núm. 101-1 marzo 1959), Madrid, José Ruiz Alonso Impresor, pág. 41.

²⁶⁵ *Vitrina pintoresca*, pág. 12.

²⁶⁶ Lily Litvak, *op. cit.*, pág. 62.

²⁶⁷ Más adelante Yarza aportará más datos sobre este personaje en el capítulo XXIV cuando señale que el comisionista era un ex fraile que llegó a París hacía cuarenta años para pasar tres o cuatro días y ya no había vuelto a su tierra (151).

de su tartamudez, da clases de español a una dama rusa. El narrador demuestra afectividad por este personaje que se convertirá en buen amigo de Fausto “[e]ra un tipo notable. Llevaba una levita abrochada hasta el cuello, adornada de manchas, polainas amarillas y un sombrero de paja de grandes alas inclinado hacia la oreja, lo que le daba a su fisonomía un aire entre cómico y audaz”. Bardón también siente admiración por este personaje que sabe ser feliz:

- Usted es el único hombre a quien yo envidio – dijo de pronto el militar, cortándole la palabra.
- ¿Y por qué?
- Porque es usted un hombre feliz.
- *Morny* y yo no tenemos grandes necesidades – contestó el tartamudo (50).

Morny es el perro de lanas que acompaña a Pipot quien “parecía seguir al pie de la letra el consejo de un gran filósofo alemán, que dice así: «Limitarse es hacerse feliz»” (76). Recuerda al señor Custodio de *La busca*, quien también tiene un perro de lanas y es una persona generosa y amable que se siente satisfecha con su vida humilde. En *Los últimos románticos* Pipot es configurado como un personaje independiente que no se deja arrastrar por el estilo de vida de la nueva sociedad de consumo preconizada por la burguesía. En el capítulo X, con unos pocos detalles del físico, del vestir y de su particular forma de hablar, Baroja caracteriza a este singular personaje: “Pipot era un hombre de unos cuarenta y cinco a cincuenta años, flaco y raro. Tenía la mirada viva y penetrante, melenas encrespadas, el bigote ralo, la boca sumida y la nariz larga y arqueada. Vestía traje negro, desgastado y lustroso, y hablaba en su media lengua una mezcla extraordinaria de castellano, catalán y argot de París” (72).

En *Juventud, egolatría* (1917) el escritor explica que después de ver la ciudad de París, siguió visitándola “para conocer a la España emigrada, que tiene tipos interesantes. De ellos recuerdo historias y anécdotas, que algunas he ido poniendo en

mis libros”²⁶⁸. Se puede presumir que estos personajes estén basados en personas reales; Pipot se parece bastante a un tipo que describe Baroja en sus memorias, un tal Santiago Romo Jara que era “amigo de todos los españoles”. Nicolás Estévanez contaba una anécdota sobre este *hombre simpático* que se acercó a un grupo de españoles que había en el Café de Cluny vestido con “una capa al hombro, polainas de color hasta media pierna, sombrero de mosquetero de ala ancha y una guitarra”²⁶⁹. Este *buen hombre* también daba lecciones de español y guitarra por lo que se intuye que Baroja se inspiró en él para construir el personaje de Pipot. Asimismo, para Pío Caro Baroja, no es difícil identificar a J. Segundo Flórez, el fiel discípulo de Comte, en Segundo Paz²⁷⁰.

4.3.2. El Café del Museo de Cluny

El café del Museo de Cluny guarda con respecto al salón de la señorita de Montville, una paradójica relación de alteridad: es su réplica y su refutación²⁷¹, porque en este lugar de encuentro, además de comer y charlar, se conspira y se traman revoluciones. El café democratiza el modelo del salón: el ámbito privado de la sala de Blanca, donde se asiste bajo invitación, contrasta con el espacio público del café al que se accede libremente, a cambio de pagar alguna consumición. En el salón, la aristocracia, el clero, la burguesía e incluso los funcionarios del ministerio conspiran contra la revolución socialista que amenaza con acabar con sus privilegios, protegidos por Napoleón III. En el café, lugar de conversación, la discusión adquiere una importancia destacada porque

²⁶⁸ *Juventud, egolatría*, pág. 139.

²⁶⁹ *Desde la última vuelta del camino I*, pág. 607.

²⁷⁰ Pío Caro Baroja, *Guía de Pío Baroja. El mundo barojiano*, Madrid, Caro Raggio/Cátedra, 1987, pág. 89.

²⁷¹ Antoni Martí Monterde, *Poética del Café. Un espacio de la modernidad literaria europea*, Barcelona, Anagrama, 2007, pág. 24.

muchos de los que allí se reunían protestaban y planeaban ataques contra el régimen político y social²⁷².

En el café de Cluny se reúnen algunos españoles, entre ellos Bulero, García Pipot, don Fausto y los recién llegados Dantín y Mudarra²⁷³. La relevancia del café en la trama se debe a que aquí se introduce, a través de los diálogos de los personajes, o de los comentarios del narrador, información que sitúa a la ciudad en su contexto histórico social. En primer lugar se hace referencia al urbanismo motivado por el crecimiento de las ciudades durante el siglo XIX. Dantín y Mudarra se admiran de los grandes bulevares y de la Avenida de los Campos Elíseos en la orilla derecha del río, “[a]quello era hermoso de veras; pero Pipot no encontraba en París barrio como el suyo, y lo demás le parecía odioso e infecto” (84). El París del que hablan Dantín y Mudarra es el París de Haussmann, el París de los grandes espacios abiertos, de las avenidas anchas y rectas, que contrastan con las callejuelas del barrio de Saint-Séverine, que es donde vive Pipot.

Asimismo, se señala el tiempo convulso que también fue el siglo XIX. En el capítulo XIII se cuenta que en este café “un jefe feniano predicaba la guerra santa contra Inglaterra” en alusión a los nacionalistas irlandeses que buscaban convertirse en una nación independiente del Reino Unido y “algunos jóvenes valacos y rumanos preparaban la revolución en su país” (89) citando a los pueblos de los Balcanes que buscaban emanciparse del Imperio otomano. La seriedad de las revoluciones que se

²⁷² Esta protesta también tenía lugar en las tabernas, como la «Taberna Alsaciana», en cervecerías, en los estudios de los pintores y en los escenarios de los teatros (88-89). Sus proyectos, sin embargo, a don Fausto le parecían locuras peligrosas: “la repartición de la propiedad, la supresión de la herencia, el amor libre, la federación de todos los pueblos europeos, todas estas cosas chocaban con las ideas de don Fausto y le molestaban como una impertinencia” (89-90).

²⁷³ Mudarra es el huérfano andaluz que había sido asistente del padre de Fausto. De niños jugaban juntos y “más que amo y criado, parecían dos buenos camaradas” (24). Don Fausto comunicó a Mudarra su furor republicano y, aun casado con Clementina, mantuvieron la amistad y juntos iban a la tertulia del Café Universal donde conocieron a Dantín, “un andaluz charlatán y chanchullero, pero valiente hasta la temeridad” (41).

están tramando a nivel europeo en el café, contrasta con la actitud juerguista de los españoles Mudarra y Dantín que han ido a París “con una misión revolucionaria” (83), pero que por la noche se van “a correrla” y a ver el espectáculo de la célebre Teresa en un café-concierto²⁷⁴. El componente irónico del apellido Dantín, que recuerda al del republicano francés Danton, figura relevante durante la Revolución Francesa, es probablemente influencia del humorismo de Dickens que inventaba apellidos para describir la personalidad de sus personajes²⁷⁵. Estos revolucionarios son el equivalente madrileño del “terrible don Paco” y sus amigos masones en *La feria de los discretos* “la exaltación por fuera y el frío por dentro” (316)²⁷⁶.

²⁷⁴ Emma Valladon, de nombre artístico Thérésa es un personaje real. Esta cantante francesa actuaba en varios cafés concierto de París y llegó a alcanzar un gran éxito.

²⁷⁵ La influencia dickensiana en la presentación de los personajes de *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901) ha sido estudiada por Birute Ciplijauskaitė en *Baroja, un estilo*, Madrid, Ínsula, 1972, pág. 203.

²⁷⁶ Había mandado el gran revolucionario al portero mayor que descolgase un retrato de Isabel-II, pintado por Madrazo, que ocupaba el centro de un testero, y después de llenar de improperios y de insultos a la retratada, ante el asombro y la estupefacción del pobre portero, tuvo don Paco una idea feroz, una idea digna de un bebedor de sangre. Sacó del bolsillo del chaleco un cortaplumas, y entregándoselo al portero y señalando el retrato, le dijo:

-Córtele la cabeza.

-¿Yo?- balbuceó el portero.

-Sí.

El pobre hombre temblaba ante la idea de cometer tal profanación.

-Pero, don Paco, ¡por Dios!, que tengo hijos.

-Córtele usted la cabeza -repitió inflexible el audaz revolucionario.

-Mire usted, don Paco, que dicen que este retrato está muy bien pintado.

- Imposible -replicó don Paco, con un gesto digno de Saint-Just-. Es un pintor servil.

Entonces el portero, gimoteando, hundió el cortaplumas en la tela y fue rajándola con mano temblorosa.

En tal momento entraron en la sala varias personas, entre ellas Pablo Springer. [...]

-Lo que te decía yo. Somos el pueblo de los discretos. Los dos amigos se despidieron riendo, y Quintín se marchó a su casa (318-319).

Pío Baroja, *La feria de los discretos*, Madrid, Alianza, 2006, págs. 318-319.

4.4. BARRIO DE SAINT-SÉVERINE Y LA PLAZA MAUBERT

En el capítulo XI, “El barrio de Saint-Séverine y la plaza Mauber” están vistos únicamente desde la perspectiva del narrador. Este, como ya hiciera en *La feria* cuando describe la plaza de la Corredera, cuenta cómo era el barrio hace cuarenta años, que es el tiempo de la novela, y cómo es en el momento presente de la escritura de esta: “En la época en que don Fausto fue a vivir con Pipot a la calle Galande, no era el barrio de Saint-Séverine lo que es ahora” y explica que la plaza Maubert era más pequeña, porque se había derruido una manzana de casas viejas para hacerla más grande. “Tampoco existía entonces la estatua de Etienne Dolet” que se levantó en la plaza Maubert en 1889 (77). Mary Lee Bretz²⁷⁷ apunta que en la descripción del barrio no se ve al novelista, y que podría estar en una guía de viaje, sin embargo, por esto mismo, también podría ser considerado este capítulo como un documento histórico ya que Baroja lo reprodujo prácticamente igual en sus memorias²⁷⁸.

Se explica que la prolongación del bulevar Saint-Germain había abierto una gran brecha en este antiguo barrio, “pero a pesar de las demoliciones consecutivas al bulevar, entre la nueva vía y los muelles de Saint-Michel y de Montebello, quedaba aún un ovillo de callejuelas típicas, estrechas” (77). Baroja estaba en contra del derribo de calles típicas para abrir avenidas y plazas; a su modo de ver, estas manifestaciones externas del urbanismo moderno acababan con el aire pintoresco de las ciudades, ya que al igualarse unas a otras, perdían su carácter²⁷⁹. Esta opinión tan personal la trasladará a don Fausto en *Las tragedias grotescas*: “Era una pena para don Fausto ver un destripamiento tan cruel de la ciudad. Comprendía el atractivo de una callejuela estrecha

²⁷⁷ Mary Lee Bretz, *La evolución novelística de Pío Baroja*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1979, pág. 279.

²⁷⁸ *Desde la última vuelta del camino* I, págs. 586-590.

²⁷⁹ Ver “Divagaciones sobre lo pintoresco” en *Vitrina pintoresca*, pág. 11.

y negra, y hubiese deseado, en su fervor por lo pintoresco, que todas las calles de París fuesen igualmente estrechas, negras y románticas”²⁸⁰.

A principios del siglo XX, la parte del barrio Latino que se describe en el capítulo XI tenía todavía, según afirma Baroja en sus memorias, mucho carácter²⁸¹. Como en *Los misterios de París*, o en *La feria*, el entramado urbano de este barrio (un *ovillo de callejuelas típicas*) se asemeja a un laberinto²⁸². En la presentación del “oscuro y lóbrego barrio” destaca el uso del adjetivo *negro*: vertederos *negros*, calle *negra*, casas *negras*, corredor *negro*, el río corría *negro*, callejuelas *negras*, fachada *negra*; así como los adjetivos que giran en torno al campo semántico de la oscuridad (patizuelo *sombrío*, edificios *lóbregos*, *oscuro* barrio, *tenebrosas* tabernuchas, aire *opaco*). El color rojo, dotado de importantes simbolismos, tiene en la novela connotaciones de burdel y de sangre: “faroles *rojos* [...] brillaban en la oscuridad”²⁸³, “pasaron a una tienda tapizada de papel *rojo*” (96), “el Père Lunette era un taberna pintada de *rojo*” (98) “El Chateau-Rouge era una casa pequeña, [...] pintada de *rojo*, del color de la guillotina” (129).

En el desarrollo de la metáfora de la ciudad como laberinto infernal, la *Isle de la Cité* es percibida como un espacio mítico: “El barrio, además de pobre, era siniestro; tenía enfrente, en la isla, la Catedral, el Palacio de Justicia y la Morgue: la Iglesia, la Justicia y la Muerte; tres venerables harpías sedientas de sangre” (77). Tras la crítica mordaz a los representantes de la religión y del Estado, se señalan *rincones*

²⁸⁰ Pío Baroja, *Las tragedias grotescas*, Madrid, Novelas y cuentos (Revista literaria), 1965, pág. 3.

²⁸¹ *Desde la última vuelta del camino I*, pág. 586.

²⁸² En un estudio municipal realizado en París en 1859 se refiere lo siguiente: “Al recorrer la ciudad de París hasta las fortificaciones, hemos registrado 269 callejuelas”. Citado por Roger-Henri Guerrand en “Espacios privados”, en *Historia de la vida privada*, vol. 4, pág. 364.

²⁸³ “La taberna de *El Conejo Blanco* se hallaba aproximadamente a mitad de la calle de Fèves [...]. Desde un garfio del portal pendía un farol rojo con un letrero en que se leía: *Habitaciones para dormir*”. Eugenio Sue, *op. cit.*, pág. 4.

sospechosos, asilos de bandidos y de malhechores, guaridas de criminales, otros lugares amenazadores que hacen del barrio un territorio peligroso y novelero.

El avanzado estado de deterioro de las casas desgastadas por el tiempo se subraya con un léxico que denota ruina física (*viejísimas, derrengadas, corroídas, mugrientas, viejos, torcidos*): “Las casas que formaban estas callejuelas eran viejísimas, negras, derrengadas, sostenidas por pies derechos, reforzadas con grapas de hierro, con las paredes de piedra, corroídas por el aire y la lluvia, los tejados puntiagudos y los balcones atesados de enseñas mugrientas, de faroles viejos, torcidos, de los hoteles baratos y de los refugios de noche” (78).

Un poco más adelante, se señala que en el barrio había una casa “donde vivían más de doscientas familias, colmenas de tugurios estrechos, sin luz ni aire, en los cuales se ahogaban los hombres en una atmósfera nauseabunda. Allí los cristales, sucios y polvorientos, tenían tiras de papel; las persianas estaban rotas y torcidas, y colgaban en las ventanas harapos puestos a secar”. La superpoblación de las viviendas lleva al escritor a la animalización del espacio comparándolas con *colmenas*. En estos *tugurios estrechos* no se respetan las reglas elementales de la higiene ya que se hayan *sin luz ni aire*, por lo que sus habitantes se ahogan en una *atmósfera nauseabunda*. Aparecen los mismos elementos que caracterizaban las viviendas pobres de Madrid: la suciedad, los objetos rotos y el mal olor. De hecho, Baroja en sus memorias señala que la “miseria del suburbio de Madrid, con las variantes que produce el clima, la alimentación, etcétera, es casi idéntica a la de París y casi a la de Londres. Yo, que he vivido últimamente tres años y medio en la *banlieue* de París, he notado mucho la semejanza”²⁸⁴.

²⁸⁴ Desde la última vuelta del camino I, pág. 693.

En estas condiciones de miseria, las labores de limpieza parecen tener, paradójicamente, poco que ver con la higiene. En casi todas aquellas casas antiguas al final de “un corredor larguísimo, estrechísimo y negro” había “un patizuelo sombrío, mal oliente” donde los vecinos se lavaban o donde “un arroyo de jabón o de agua de colores” se desaguaba en el sumidero del patio “cuando no salía a la calle por encima de la acera”²⁸⁵. Sin embargo mientras que en *la Corrala*, el sol de Madrid “se encargaba de desinfectar aquella madriguera”, en el clima húmedo de París, las losas del suelo siempre estaban “mojadas y cubiertas de una baba brillante, parecida al rastro de algunos moluscos” (79). Al resaltar el estado de la vivienda de las clases populares de este barrio de París, la novela se concibe también como un testimonio de la insalubridad de las condiciones en las que vivía gran parte de la población en las ciudades industriales del XIX.

Asimismo, la presentación del comercio del barrio adquiere gran importancia porque en estos lugares se pueden observar elementos sociales y económicos relacionados con el tipo de público a los que están dirigidos y la calidad del servicio que ofrecen. Además de “algunas industrias sabias: talleres de iluminación, fábricas de microscopios y de planchas de cobre” (79), el tipo de establecimiento que mayormente se encuentra allí está constituido por *tenebrosas tabernuchas, hoteles baratos y refugios de noche, garitos, restaurantes y casas de comidas* donde se llevaban clandestinamente los productos desechados de los mercados centrales como “carnes que comenzaban a corromperse, pescados pasados, caza podrida y otra porción de desechos que allí los adobaban para utilizarlos de nuevo” (80). Aquí acuden representantes de los

²⁸⁵ Esto también ocurría en Madrid como describió Galdós en *La desheredada*: “Y siguiendo en su manía de recargar las cosas, como viera correr por la calle-zanja aguas nada claras, que eran los residuos de varias industrias tintóreas, al punto le pareció que por allí abajo se despeñaban arroyuelos de sangre, vinagre y betún, junto con un licor verde que sin duda iba a formar ríos de veneno. Alzóse con cuidadosa mano las faldas y avanzó venciendo su repugnancia”, pág. 38.

grupos sociales más desfavorecidos de París: estudiantes, trabajadores (obreros, “cargadores fornidos, con fuertes barbasas”), bohemios, miembros del hampa (*ladrones, diletantis del asesinato*) y menesterosos (mendigos, pordioseros y “los perdidos más abyectos”).

El comercio ambulante se establecía en la plaza Maubert, en algunas callejuelas donde se ponían los traperos y en los muelles del Sena. Los cajones de baratillero que se colocaban sobre el pretil del río constituyen “uno de los mayores encantos de París, para bibliófilos y anticuarios, numismáticos y filatelistas” (80). En estas ‘cajas de sorpresas’ todo andaba revuelto así, por ejemplo, se explica que junto a los libros aparecían los uniformes y junto a las espadas se encontraban los devocionarios. Revisar el contenido de estos cajones fue una pasión barojiana: “Yo también he inspeccionado en estos cajones de los muelles parisienses y he mirado una por una todas las estampas. [...] Mi amigo el doctor Larumbe, que vivía en el mismo hotel que yo, y que casi siempre solía acompañarme en la busca, se impacientaba, a veces, a pesar de su buena pasta, de mis largas paradas”²⁸⁶.

Para Baroja, uno de los atractivos del París de Balzac estaba en el contraste²⁸⁷ y el enfrentamiento de contrarios ha sido, en efecto, considerado uno de los cánones estéticos más fundamentales de Balzac²⁸⁸. Así que, quizá, emulando a su admirado Balzac, el narrador se detiene en comentar los contrastes que había en el barrio de Saint-Séverin. Por una parte se señala que la conversación científica se mezclaba con el proyecto del crimen y por otra que “al lado de la muchacha bonita, de aire todavía

²⁸⁶ Desde la última vuelta del camino I, pág. 552.

²⁸⁷ Pío Baroja, *Vitrina pintoresca*, págs. 235-236.

²⁸⁸ Peter Brooks, “Balzac: Representation and Signification”, *The melodramatic imagination*, (1976), Yale University Press, 1995, pág. 112.

virginal, no era raro ver una mujer hombruna, que fumaba como un hombre y hablaba como un presidiario” (79). También se manejan ciertas oposiciones:

- Movimiento/inmovilidad: “en el muelle del Arzobispado se veían pescadores de caña, *inmóviles*, sentados en los bordes de los malecones [...]; algunos chicos *se zambullían* en el agua” (80).

- Luz/oscuridad: “los faroles rojos y blancos de los hoteles y de los refugios *brillaban* en la *obscuridad*” o “a la *luz* de un quinqué de petróleo, se adivinaban corredores *oscuros*”. En este ambiente nocturno, los contrastes adquieren un tinte tenebroso: “En el fondo del río encajonado, *oscuro*, que parecía espeso, *brillaba el ventanillo de una gabarra como el ojo inyectado de un buitre*” o “un aire húmedo y malsano subía del Sena, y aguas *negras*, cargadas de impurezas, pasaban lentas reflejando las *luces* del *sombrío* hospital y gemían por debajo de la arcada única de un puente con toda la pesadumbre de sus horrores”. La comparación (*brillaba el ventanillo [...] como el ojo inyectado de un buitre*) que enlaza una luz nocturna con el ojo de un ave que se alimenta de carne muerta, así como la personificación de las aguas que *gemían [...] con toda la pesadumbre de sus horrores*, dan vida a la metáfora de la ciudad monstruo que devora a sus habitantes²⁸⁹.

- Silencio/ruido: “no se oía una risa, ni un canto, ni una carcajada, ni una voz amiga; de cuando en cuando, voces broncas, irritadas, siniestras...” o “a intervalos las campanas de un reloj sonaban y se esparcían por el aire silencioso”. El silencio en la gran ciudad simboliza la soledad, el desamparo de unos habitantes que, a su vez, viven amenazados por *voces* perversas. Por otra parte, el sonido de las campanas puede ser símbolo del tiempo que transcurre indiferente en la ciudad fantasma, que ha engullido a sus vecinos.

²⁸⁹ En el capítulo XXIII de *Las tragedias grotescas* “Gente que ríe, gente que llora”, don Fausto presenciara el suicidio en el río del viejo marqués arruinado que había vivido en la misma casa que Pipot.

4.5. LA ORILLA DERECHA

En el tren camino de París, Clementina, la mujer de Fausto, y su hija Pilar, hicieron amistad con unos personajes que serán importantes en *Las tragedias grotescas*: el doctor Gálvez (ex ministro de una república sudamericana), su hija Rita (una joven viuda) y la hija de esta. Un día que fueron a visitarles a su nueva casa situada en la calle del Bac, les invitaron a dar una vuelta en coche por los Campos Elíseos: “Atravesaron el Puente Real, pasaron por delante de las Tullerías y entraron en la Avenida de los Campos Elíseos, en medio de una multitud de coches elegantes” (164).

Don Fausto en sus paseos con Mudarra casi nunca iba a la orilla derecha (125) y en un paseo con Yarza, en el capítulo XXIII, tras cruzar el Puente Nuevo, “fueron hasta el muelle del Louvre; pero don Fausto no quería alejarse y volvieron a la otra orilla” (146). Don Fausto siente predilección por el París de la orilla izquierda, consecuentemente, se molesta cuando su mujer y su hija Pilar muestran tan poco entusiasmo por el Luxemburgo, el Panteón y Nuestra Señora de París y, sin embargo, le preguntan varias veces: “¿Y los grandes bulevares? ¿Dónde están?”.

Cuando la familia sube al Arco del Triunfo, la visión del paisaje urbano va a generar diferentes reflexiones:

Subieron a oscuras unas escaleras de piedra, cruzaron un pasillo interior, iluminado por un farol, hasta aparecer en la plataforma.

Al salir de aquellas obscuridades a la luz del sol, quedaron cegados.

Luego, ya hechos a la claridad, comenzaron a mirar el extenso panorama que se ensanchaba antes sus miradas.

Desde allí se comprendía la extraordinaria magnificencia de París.

Don Fausto experimentaba un sentimiento confuso de humillación. Su amor por lo mediocre, quedaba herido ante un lujo y una fastuosidad tan grandes (164).

Clementina, que en el paseo con su marido no había experimentado “ninguna efusión por lo arqueológico” queda absorta murmurando: “¡Qué hermoso! ¡Cuánto coche!”.

Baroja, una vez más, se sube a un alto para hacer una descripción panorámica:

Bajo el cielo azul pálido, París se extendía inmenso. Cortando los grupos de casas se veían las avenidas rectas, en forma de varillas de abanico, algunas no terminadas aún, que irradiaban desde la plaza de la Estrella.

La avenida de los Campos Elíseos estaba negra de coches.

A pesar de la claridad de la tarde, hacia la plaza de la Concordia había ya bruma, y el obelisco se destacaba vagamente, como por entre una nube (164).

En esta descripción se observa que *París se extendía inmenso*, en pleno proceso de expansión puesto que algunas avenidas no están terminadas. Estas se extienden rectas y el trazado radial es el reflejo del nuevo urbanismo que se decanta por calles rectilíneas y anchas concebidas para favorecer el abundante tráfico (*[l]a avenida de los Campos Elíseos estaba negra de coches*)²⁹⁰. En París, este es el lugar para ver y ser visto. Ahora, las galerías del Odeón, ya no son paseo y punto de encuentro, la gente desfila hacia la orilla derecha. Victor Hugo en *Choses vues* (1887) explica muy bien esa transformación:

L’Odeón est toujours désert [...] La même raison qui fait que ce théâtre est seul et qu’il est désert c’est le flot de Paris ne va pas de ce côté-là...Paris est où sont les Tuileries, le Palais-Royal, le boulevard de Gand. Paris n’est pas où est le Luxembourg, qui est déjà

²⁹⁰ En *La feria de los discretos* los coches daban vueltas al paseo de la Victoria. Galdós en *La desheredada* también describe la Castellana como lugar de encuentro de la sociedad de buen tono:

Descendían por la calle de la Ese, cuando Isidora se detuvo asombrada por un rumor continuo que de abajo venía.

- ¿Hay aquí algún torrente? – preguntó a Miquis.
- Sí, torrente hay...de vanidad.
- ¡Ah! ¡Coches!...
- Sí, coches...Mucho lujo, mucho tren...Esto es una gloria arrastrada.

Isidora no volvía de su asombro. Era el momento en que la aglomeración de carruajes llegaba a su mayor grado. [...] ¡Qué gente aquella tan feliz! ¡Qué envidiable aquel ir y venir en carruaje, viéndose, saludándose y comentándose! Era una gran recepción dentro de una sala de árboles.

La desheredada, Madrid, Alianza, 1983, 8ª ed, págs. 77-78.

moins qu'un faubourg, presque la province, Paris appuie à droite. Etonnez-vous que le côté gauche de la Seine ressemble à une ville déserte ou morte, à Thèbes, à Pompéi²⁹¹.

Clementina, observando “el París rico, el París inasequible para las modestas fortunas”, alberga unas vagas esperanzas cuando murmura “¡Quizá! ¡Quién sabe!”, que serán las que marquen la acción de *Las tragedias grotescas*²⁹².

CONCLUSIONES

Para crear la imagen realista del París de finales del Segundo Imperio Pío Baroja se documentó con mapas, grabados y libros de historia. También incorporó muchos datos y anécdotas que le contó Nicolás Estévanez al que en 1906 visitó con frecuencia en el Café de Flora. Asimismo, la fusión de esos datos históricos con varios episodios autobiográficos le dan a la novela ese carácter de realidad vivida. La estrecha relación entre el narrador y el autor se pone de manifiesto en varias ocasiones al hacer referencia a cómo era una calle o una plaza en el tiempo de la novela (1867-68) y cómo es en el momento de la escritura (1906). Los nombres de calles y plazas, así como todos los itinerarios que se describen coinciden con el trazado actual de la ciudad, excepto la rue Lourcine (113) que ahora se llama rue Broca y la antigua calle Voltaire (48), que aunque denominada desde 1864 rue Casimir-Delavigne, probablemente siguió llamándose Voltaire durante años por costumbre.

²⁹¹ Citado por Marc Gaillard en *Paris au temps de Balzac. L'époque romantique*, Etrepilly, Presses du Village, 2001, pág. 142.

²⁹² Al principio de la novela, cuando Clementina aún vivía en Madrid también acudía en coche con sus hijas al paseo de la Castellana. Allí, “sentía las miradas impertinentes y burlonas de las señoras de la aristocracia, las cuales conocían a Clementina del despacho de sombreros. Algunas llegaban a saludarla, otras la examinaban con curiosidad y volvían la cabeza al pasar” (42-43). Clementina al ser rechazada por la sociedad elegante de Madrid, ve en París una nueva oportunidad de entrar en la alta sociedad.

La novela es abierta y al estar caracterizada por una estructura episódica permite tanto la incorporación de datos de históricos como la invención novelesca. Baroja urde una trama alrededor de las vidas de la familia de don Fausto (la amistad entre su madre y Blanca de Montville, su matrimonio con Clementina, la historia de amor de su hija Asunción con Yarza) y enlaza escenas de inspiración folletinesca con historietas interpoladas como la “Historia de un músico saboyano” en el capítulo XVI.

El espacio urbano aparece dividido por el Sena. Por un lado está la orilla izquierda, el París donde el personaje central alternará con dos grupos sociales muy diferenciados: los legitimistas que apoyan a Napoleón III y los revolucionarios partidarios de la república. Entre los primeros, vinculados a la casa de Blanca de Montville, hay aristócratas, miembros del clero, un profesor de la Sorbona y un empleado del ministerio. Todos conspiran contra los partidarios de la revolución socialista que serán los personajes con los que don Fausto se reunirá en los cafés y tabernas del barrio Latino. De aquí también se desprende el tumultuoso momento histórico en el que se encontraba Europa. Baroja al mover a su protagonista por diferentes estratos sociales logra captar el ambiente de París al final del Segundo Imperio Francés.

En la casa de Blanca, situada frente al jardín del Luxemburgo, se distinguen los espacios típicos del hogar burgués: el salón-biblioteca, el gabinete y la alcoba donde los muebles fabricados de forma artesanal, junto a los libros de escritores románticos y el piano de teclas desgastadas, son símbolo de una época que ha llegado a su fin como se indica también al señalar el resquebrajamiento de las molduras del techo. Su presencia en el texto revela la preocupación de Baroja que lamenta la ruina de los bellos objetos en los tiempos modernos, así como la pérdida de los oficios artesanales en la recién estrenada era industrial.

Influido por la lectura de folletines franceses, utiliza de una manera muy personal elementos extraídos de *Los misterios de París* de Eugenio Sue y de las obras de Balzac. Para empezar, la pensión de la calle l'Arbalet es percibida por don Fausto como un lugar peligroso. Aquí, vivirá atemorizado por los ruidos y el miedo a ser robado o asesinado, sugestionado como está por sus lecturas de juventud entre las que se encontraban autores como Eugenio Sue y Ponson du Terrail. Esta visión distorsionada de la pensión, que no es más que un establecimiento humilde en un barrio pobre, resulta humorística y don Fausto parece un moderno don Quijote que percibe la realidad distinta a como es.

Por otra parte, la imagen de París como ciudad monstruosa se va construyendo poco a poco a lo largo de la novela a través de las vivencias de don Fausto y las descripciones del narrador. La urbe monstruosa se sitúa en el entramado medieval de la ciudad compuesto por callejuelas largas, estrechas y tortuosas, así como en las nuevas avenidas a medio construir con sus casas viejas, fábricas, restos de derribos y huertecillos desechos. Mediante el uso de contrastes y un léxico que gira en torno al campo semántico de la oscuridad, la suciedad, la pobreza, lo viejo y lo enfermo, Baroja construye al monstruo urbano por el que deambulará una clase popular compuesta por gente pobre, bohemia y maleante.

El escritor también hará referencia a la ciudad industrial al señalar que las mujeres que acudían al comedor del Padre Maupit trabajaban en las fábricas situadas en los bulevares recientemente abiertos y al describir la actividad comercial de los muelles, que con sus grandes grúas descargan las pesadas cargas compuestas por los materiales de combustión (*leña, carbón, cok*) y constructivos (*piedras, yeso*), necesarios tanto para el desarrollo de la industria, como para la ampliación de la ciudad.

La orilla derecha representa el París de los grandes espacios proyectados por Haussmann bajo el mandato de Napoleón III. Aquí se levanta el Louvre, los Campos Elíseos, la plaza de la Concordia y el Jardín de las Tullerías, es decir, el nuevo París. Ni Yarza, ni don Fausto se sienten atraídos por esta parte de la ciudad, sin embargo, cuando llegue Clementina y su hija Pilar, estas, como los personajes de Balzac, quedarán deslumbradas por el lujo y la fastuosidad. Este es el París donde se trasladará la familia en las *Tragedias grotescas*, última parte de la trilogía «El pasado», la ciudad cosmopolita, con grandes avenidas llenas de extranjeros y millonarios. De la comparación de la orilla izquierda con la derecha se trasluce la melancolía de Baroja por un París que desaparece, el de ‘los últimos románticos’, y que da paso a un nuevo tipo de ciudad limpia, rectilínea y sin carácter, en la que no podrá darse el pintoresquismo.

V

LONDRES: LA CIUDAD DE LA NIEBLA

La ciudad de la niebla (1909)²⁹³ es la segunda parte de la trilogía «La raza» que junto a *La dama errante* (1908) forma una unidad de acción que se distancia casi completamente de *El árbol de la Ciencia* (1911) donde únicamente se hace coincidir a un personaje, el doctor Iturrioz²⁹⁴. Las dos primeras partes de la trilogía fueron publicadas en Madrid por los Sucesores de Hernando; *El árbol de la Ciencia*, dos años más tarde, apareció en la biblioteca «Renacimiento»²⁹⁵.

La dama errante y *La ciudad de la niebla* tienen como telón de fondo histórico el atentado frustrado del anarquista catalán Mateo Morral contra Alfonso XIII, el día de su boda con Victoria Eugenia, sobrina del rey británico Eduardo VII. Al paso de la comitiva por la calle Mayor de Madrid, el 31 de mayo de 1906, Mateo Morral lanzó una bomba envuelta en un ramo de flores que provocó veintitrés muertos y un centenar de heridos, pero no la muerte de los reyes. Pío Baroja se sirvió de las impresiones del

²⁹³ Todas las citas de la novela corresponden a la edición: *La ciudad de la niebla*, Madrid, Caro Raggio, 1974.

²⁹⁴ Esto también lo hacían Balzac y Galdós, Dickens, sin embargo, “never conceived of characters making appearances in more than one novel; hence the end of a novel was like a death, or many deaths”. Alexander Welsh, “Bleak House and Dickens”, *Dickens Redressed. The Art of Bleak House and Hard Times*, Yale University Press, 2000, pág. 5.

²⁹⁵ También en 1909 se editó en Barcelona por E. Domenech, *Zalacaín el aventurero* («Historia de las buenas andanzas y fortunas de Martín Zalacaín el aventurero»). Pío Caro Baroja, *Guía de Pío Baroja. El mundo barojiano*, Madrid, Caro Raggio/Cátedra, 1987, pág. 77.

atentado y de los recuerdos de un viaje a pie que hizo al valle del Tiétar, en compañía de su hermano Ricardo y el novelista Ciro Bayo, para elaborar *La dama errante*²⁹⁶. Mary Lee Bretz señala que a diferencia de *Los últimos románticos* y *Las tragedias grotescas* donde la acción desemboca en un acontecimiento político, en *La dama errante* la acción arranca de él y esta proximidad al episodio histórico da a la obra “una impresión de inmediatez y realidad que falta en *Las tragedias grotescas*”²⁹⁷. En el prólogo a *La dama errante* el escritor señala que los personajes que aparecen se inspiran en modelos reales: “El doctor Aracil, aunque desfigurado por mí, vive; el que me sirvió de modelo para pintar a Iturrioz, murió; María Aracil, pasea por las mañanas por la calle de Alcalá”²⁹⁸. Jorge Campos²⁹⁹ apunta asimismo que el periodista republicano José Nakens y su hija, son las personas reales en las que se inspiró Baroja cuando concibió al doctor Aracil y a su hija María, que en la novela, han de huir de Madrid debido a la conocida amistad que une al doctor con Nilo Brull³⁰⁰, personaje que no es la contrafigura de Morral, sino una “síntesis de los anarquistas que vinieron desde Barcelona [...] y que tenían un carácter algo parecido de soberbia, de rebeldía y de amargura”³⁰¹. *La ciudad de la niebla*, a la que arriban los protagonistas de *La dama errante*, surge del primer viaje de Baroja a Londres en 1906:

Supongo que en 1905 o en 1906 fui a pasar una temporada a Londres. No llevaba un plan concreto; pero quería ver Londres, por si había algo que hacer allí que me conviniera [...].

²⁹⁶ “El año 1906 fue el atentado de Mateo Morral en la calle Mayor contra los reyes. Este atentado nos produjo una impresión extraordinaria”. Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino I*, Barcelona, Tusquets, 2006, págs.759 y 762. Pío Caro Baroja en su *Guía de Pío Baroja. El mundo barojiano* explica que llegaron hasta Yuste en la provincia de Cáceres, págs. 20 y 91. Ver también Mary Lee Bretz, *La evolución novelística de Pío Baroja*, Madrid, Porrúa, 1979, pág. 310.

²⁹⁷ Mary Lee Bretz, *op. cit.*, págs. 305 y 309.

²⁹⁸ Pío Baroja, “Prólogo”, *La dama errante*, Madrid, Caro Raggio, 1995, págs. 13-14.

²⁹⁹ Jorge Campos, *Introducción a Pío Baroja*, Madrid, Alianza, 1981, pág. 86.

³⁰⁰ La historia de dar alojamiento a un anarquista que había cometido un asesinato ocurrió realmente en 1897 cuando José Nákens encubrió al anarquista Angilillo que había asesinado a Cánovas del Castillo. Asimismo, Mateo Morral, tras el atentado de Madrid, se refugió en la redacción del periódico *El Motín*, de José Nákens. Ver José Carlos Mainer, *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, 2012, pág. 157.

³⁰¹ Pío Baroja, “Prólogo” a la edición de 1914 de *La dama errante* publicado en la Editorial Nelson, reproducido también en la edición de Caro Raggio de 1995, pág. 13.

Tenía, por otra parte, deseo de ver un poco de Inglaterra, porque he sido entusiasta de su literatura, especialmente de las novelas de Dickens. Me encantaba pensar el recorrer los rincones que había descrito este maestro de la novela inglesa.

Evidentemente, no tenía una atracción tan varia por Londres como había tenido por París. Mi interés por Londres venía, especialmente, de un autor, y mi curiosidad por París provenía de muchos, y no sólo de grandes escritores, sino también de escritores medianos y folletínistas³⁰².

Más adelante explica que en sus paseos no llevaba ninguna guía “únicamente compré un plano de la ciudad para orientarme [...]. Visité algunos de los sitios descritos por Dickens en sus novelas, y me pareció que ese guía era bastante para mí”. Los libros de Dickens que había leído por entonces eran “*Pickwick*, *Martin Chuzzlewitz*, *Dombey e hijo* y *Bleack House*”³⁰³. Baroja escribió *La ciudad de la niebla* en la primavera de 1907 en San Juan Pie de Puerto, un pueblo francés cerca de la frontera con Navarra, donde fue por consejo del pintor Regoyos³⁰⁴.

Esta novela continúa la acción de *La dama errante*, la vida de María Aracil y de su padre, como refugiados políticos en Londres. Alojados en un hotel del barrio de Bloomsbury, reciben mucha atención cuando se conoce la historia de su huida, que ha sido publicada por un periodista inglés en el *Daily Telegraph*. Preocupados porque solo tienen dinero para vivir en la ciudad durante tres meses, padre e hija buscan modos muy distintos de ganarse la vida, lo que será la trama principal de *La ciudad de la niebla*. Mientras que María decide mejorar su inglés y trabajar, su padre elige “el camino tortuoso”: casarse por interés con una señora argentina rica y abandonar Europa. La historia finaliza cuando María claudica tras su intento de independizarse. Como explicará Baroja al principio de la segunda parte, la vida heroica no es posible en el

³⁰²Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino I*, pág. 715.

³⁰³*Ibid.*, pág. 724. En *Juventud*, *egolatría* dedicará unas líneas a su admirado autor: “El payaso místico y triste; San Vicente de Paúl de la cuerda floja; San Francisco de Asís de los rincones londinenses. En él todas son gesticulaciones, y gesticulaciones ambiguas. Cuando parece que va a llorar, ríe; cuando parece que va a reír, llora. Hombre admirable que quiere hacerse pequeño y que, sin embargo, es tan grande”, pág. 83.

³⁰⁴*Desde la última vuelta del camino I*, pág. 762.

mundo industrializado y María acabará por ceder a los convencionalismos sociales y regresará a Madrid para casarse con su primo Venancio (“Epílogo feliz, casi triste”)³⁰⁵.

El espacio geográfico en la mayor parte de la novela es urbano, salvo la excursión al campo de María, en el capítulo quinto, el día que va a visitar a la joven noruega Wanda Rutney (capítulo muy significativo que sirve para contrastar el ambiente urbano con el rural). Asimismo, durante el trayecto de vuelta a España se nombrará el municipio costero de Folkestone y un desplazamiento en coche por París. La novela finaliza en Madrid, ciudad de la que partieron los protagonistas en *La dama errante*. El tiempo transcurrido desde la llegada de María a Londres en primavera hasta su regreso a España es de aproximadamente un año.

El cuerpo de la obra se divide en dos partes. La primera titulada “Los caminos tortuosos” está narrada en primera persona por María y consta de once capítulos encabezados por un título, que a su vez, están subdivididos en dos o más subtítulos. En la segunda parte “Las desilusiones”, el autor se entromete en la historia para explicar que se va a hacer cargo de la narración y se disculpa porque no van a aparecer personajes brillantes como los del renacimiento o misteriosos, como los de los folletines, ya que la existencia “humilde y cómica” (127) de la sociedad moderna no produce dichos personajes³⁰⁶. Concluida la explicación, el narrador omnisciente, que se autodenomina *el autor*, continúa la historia que dividirá en diecisiete capítulos que, como los de la primera parte, también estarán encabezados por un título y subdivididos en otros tantos. Este injustificado cambio de voz se debe, probablemente, al deseo de

³⁰⁵ Véase, Ángel Basanta, *La novela de Baroja*, Madrid, Cíncel, 1983, pág. 33.

³⁰⁶ La misma reflexión, pero explicada de una manera más clara y concisa, aparece en el capítulo “El héroe y el aventurero” de su *Vitrina pintoresca*, [1935], Madrid, Ediciones 98, 2010, págs.143-149.

añadir su valoración personal a la descripción del ambiente del Londres de principios del siglo XX.

5.1. LA ENTRADA EN LONDRES

Por primera vez en toda su obra, Baroja coloca a una mujer como protagonista. En *La ciudad de la niebla*, María Aracil va a contar su historia en primera persona, al menos durante la primera parte de la novela. María es un personaje que encarna rasgos propios de Baroja como el individualismo, la sinceridad y una personalidad fuerte³⁰⁷. En el primer capítulo de *La dama errante* se explican los motivos: huérfana de madre, tuvo una infancia solitaria y se crió sin ideas religiosas. Cuando manifestó deseos de aprender su padre le puso una institutriz, Miss Douglas, que le enseñó el francés y el inglés perfectamente. María “quería llegar a vivir independiente”, al contrario de las demás muchachas españolas que se dedicaban “a la caza legal del macho”. Como Roberto Hastings de *La busca*, tenía fe en su vida y creía que esta podía ser “fértil y luminosa”³⁰⁸. Sin amigas, mantiene una amistad con su primo Venancio quien al aconsejarle los libros de aventuras de Julio Verne, parece predecir el viaje³⁰⁹. El amor que profesa a su padre es tan grande que no duda en acompañarle en su huída.

En las novelas anteriormente estudiadas los personajes llegan a la ciudad en tren (aunque a don Fausto le vemos descender de un coche ya dentro de París), sin embargo, María y su padre llegan a Londres, al amanecer, en barco desde Lisboa. El «Clyde» es un buque de vapor, desde el que María describe con detalle los muelles del Támesis. El

³⁰⁷Pío Baroja, *La dama errante*, Madrid, Caro Raggio, 1995, págs. 29-31.

³⁰⁸*Ibid.*, págs. 26-30.

³⁰⁹Teniendo en cuenta que casi todos los libros del autor francés son de viajes: *Cinco semanas en globo* (1863), *20.000 leguas de viaje submarino* (1869), *La vuelta al mundo en 80 días* (1873). Ella, por su parte, también había leído los libros de viajes de Herodoto y del explorador noruego Nansen.

trayecto se va situando geográficamente mediante la inserción de referencias a lugares reales tales como el muelle de Greenwich, el puente de la Torre Londres y el Puente de Londres. Aunque Baroja llegó a Londres en tren desde Folkestone, en sus memorias señala que el primer lugar que visitó fue el río: “El Támesis, en medio de la niebla, me pareció algo extraordinario, con su agua amarillenta manchada de vetas oscuras, y las tablas, las barricas y los haces de paja que arrastraba la corriente”³¹⁰. Esta descripción del río es prácticamente igual a la de la novela (“el río amarillo manchado de vetas oscuras arrastraba, al impulso de la marea, tablas, corchos, papeles y haces de paja”). Años más tarde en su *Vitrina pintoresca* confesará que en Londres ha pasado “muchas horas contemplando el Támesis. Un río comercial es de un entretenimiento admirable; sólo el agua que corre es algo que distrae y que arrulla”³¹¹.

A María la “animación y el movimiento en el Támesis” también se le antoja extraordinario “todo funcionaba con una grandiosidad titánica y en un aparente desorden” (12). En el río es posible observar los efectos que tuvo sobre la ciudad el proceso de transformación económico, social y tecnológico que se había iniciado a mediados del siglo XVIII en Gran Bretaña con la Revolución industrial:

La niebla y el humo iban espesándose a medida que nos acercábamos a Londres, y en la atmósfera opaca y turbia apenas si se distinguían ya los edificios de las dos orillas. Lloviznaba. Las grandes chimeneas de las fábricas vomitaban humo denso y negro; [...]. A un lado y a otro se veían grandes almacenes simétricos, montones de carbón de piedra, pilas de barricas de distintos colores. [...]

Se erguían en ambas orillas chimeneas cuadradas, altas como torres, pilas de madera suficientes para construir un pueblo, serrerías con sus enormes maquinarias, empalizadas negras pintadas de alquitrán, almacenes, cobertizos, grupos de casas bajas, pequeñas, ahumadas, con su azotea, sus ventanas al río, y algún árbol achaparrado como sosteniendo la negra pared en el fangoso muelle. [...]

Unos obreros trabajaban en un viaducto que unía una gran torre en la orilla con un depósito redondo colocado ya más dentro de tierra. Los martinetes resonaban como campanas y alternaba su ruido con el martilleo estrepitoso que salía de un taller donde se remachaban grandes calderas y panzudas boyas.

³¹⁰ Desde la última vuelta del camino I, pág. 717.

³¹¹ Pío Baroja, *Vitrina pintoresca*, [1935], Madrid, Ediciones 98, 2010, pág. 165.

En algunos sitios en donde el río se ensanchaba, unas cuantas grúas gigantes se levantaban en medio del agua sobre inmensos pies de hierro, y estas máquinas formidables envueltas en la niebla parecían titanes reunidos en un conciliábulo fantástico.

Al acercarnos a la ciudad las casas eran ya más altas, la niebla se hacía más densa y más turbia. Los vapores entraban y salían de los docks, el horizonte se veía surcado por palos de barco, en el río se mezclaban gabarras y botes; cruzaban el aire chorros de vapor, silbaban las calderas de las máquinas y en medio de la niebla y del humo subían suavemente, izados por las grúas que giraban con la caseta del maquinista, barricas de colores diversos, sacos y fardos.

Entre las casas bajas de las orillas se abrían callejones estrechos y negros; en algunos entraba el agua formando un pequeño puerto. En estas hendiduras, la mirada se perdía en la confusión indefinida de los objetos; se adivinaban galerías, ventanas, poleas, torres, cadenas, grúas que llegan hasta el cielo, letreros que abarcaban toda la pared de una casa, grandes muestras ennegrecidas por la lluvia, y todo funcionaba con una grandiosidad titánica y en un aparente desorden (10-12).

En la descripción de este espacio de carácter urbano, industrializado y mecanizado destaca el uso de adjetivos que giran en torno al campo semántico de lo grandioso (*grandes* chimeneas, *grandes* almacenes, *enormes* maquinarias, *gran* torre, *grandes* calderas, grúas *gigantes*, *inmensos* pies de hierro, máquinas *formidables*) que contrastan con los *grupos de casas bajas y pequeñas* de las orillas. Los sonidos y los olores también son desmesurados (un perro ladraba *estruendosamente*, martilleo *estrepitoso*, olía a pescado de una manera *terrible*). Las materias primas imprescindibles para atender las necesidades de la civilización industrial aparecen también en grandes cantidades y acompañadas de términos que evocan su abultada corporeidad (montones de *carbón*, pilas de *madera* “suficientes para construir un pueblo”, cubos llenos de *carbón*).

En segundo lugar, se cumple la antonomasia del título “La ciudad de la niebla” y el espacio se corporiza en una “atmósfera opaca y turbia” donde la *niebla*, el *humo* y los *chorros de vapor* contribuyen a crear una imagen confusa de la ciudad en que los edificios apenas se distinguen, pero que sin embargo no ocultan el movimiento de los muelles: vapores, gabarras y botes que pasan, grúas que levantan barricas, cajas y

toneles. En la vaguedad de la escena se destacan algunos colores (*negro, amarillo, barricas de colores diversos*) mas la preeminencia del color negro (*empalizadas negras, casas ahumadas, negra pared, callejones negros, muestras ennegrecidas por la lluvia*) indica el ambiente oscuro, sucio y lluvioso que rodea a los muelles. Asimismo, a través de la enumeración de objetos que *se adivinan*, consigue aumentar la sensación de “confusión indefinida” propia de la gran ciudad (“*galerías, ventanas, poleas, torres, cadenas, grúas* que llegan hasta el cielo”). El ambiente en su conjunto genera una contradicción que fascina al autor: la organización de la confusión y el desorden modernos.

Finalmente, al atribuir a los elementos de la civilización industrial cualidades animadas mediante la prosopopeya (*las fábricas vomitaban humo, silbaban las calderas y, refiriéndose a las grúas, “sus garras de hierro entraban en el vientre de los barcos, salían poco después con su presa”*), Baroja compone una imagen de “organismo vivo” que mitifica al comparar las grúas gigantes envueltas en la niebla con “titanes reunidos en un conciliábulo fantástico” contribuyendo a la creación de un retrato fantasmagórico de la ciudad que inevitablemente remite a la imagen de ciudad monstruosa cuyo principal responsable es Charles Dickens³¹².

La primera impresión de admiración por el movimiento y la organización de los muelles, se repite camino del hotel, al observar que un solo policía detiene el tráfico durante unos minutos para dejar pasar en sentido transversal “un sinfín de carros y de coches. Yo me levanté del asiento para mirar hacia adelante.

³¹² Sin embargo, en la obra de Dickens hay una escena en la que la visión de la niebla que rodea los muelles es feliz y embriagadora. Cuando Martin y Tapley regresan a Londres, también en barco de vapor, después de pasar un terrible año en América: “The distant roar, that swelled up hoarsely from the busy streets, was music in their ears; the lines of people gazing from the wharves, were friends held dear; the canopy of smoke that overhung the town, was brighter and more beautiful to them, than if the richest silks of Persia had been waving in the air”. Dickens, *Martin Chuzzlewit*, London, Penguin, 2004, pág. 517.

-¡Qué barbaridad! ¡Qué animación!- exclamé” (13).

Aparecen dos elementos propios de la modernidad, la multitud (en este caso en forma de vehículos) y la velocidad (“corrían de una manera *vertiginosa* automóviles y coches, grandes camiones y ligeras bicicletas”). Los *callejones estrechos y negros* y las *callejuelas* cercanas a los muelles contrastan con las *calles* y las *avenidas rectas y anchas* del centro de Londres. Asimismo, María, al señalar el itinerario: “Pasamos Fleet Street, la calle de los periódicos; luego el Strand, la vía más animada y pintoresca de Londres; después tomamos por una avenida ancha recién abierta y sin edificar aún” (14)³¹³ hace alusión a una ciudad que está en continua evolución, donde se construyen avenidas rectilíneas y anchas que favorecen el abundante tráfico compuesto por *coches, caballos, camiones, carros, cabs, ciclistas, automóviles* y *ómnibus*.

5.2. UN HOTEL EN EL BARRIO DE BLOOMSBURY

El hotel al que acuden María y su padre por recomendación de Tom Gray³¹⁴ está situado en el barrio de Bloomsbury. El mismo en que se alojó Baroja la primera vez que visitó Londres. En sus memorias lo describe así: “El barrio de Bloomsbury estaba formado por pensiones de casas iguales, con un piso bajo pintado de rojo y otro alto,

³¹³ Más adelante volverán a pasar por dicha avenida, pero en dirección opuesta: “Tomamos por una calle nueva, abierta entre solares llenos de montones apelmazados de ladrillos negros, y desembocamos en el Strand” (78). Londres también se sumó al nuevo concepto de ciudad de avenidas anchas, que en este estudio se vio en *Los últimos románticos*. En el París del Segundo Imperio ya se estaban construyendo los amplios bulevares por donde se pierde don Fausto: “Eran bulevares recientemente abiertos, aun sin casas seguidas a los lados, con tapias negras, vallas de solares, almacenes, fábricas...”, Pío Baroja, *Los últimos románticos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944, pág. 71.

³¹⁴ Tom Gray es el corresponsal de la Agencia Reuter que había presenciado el atentado de Nilo Brull y que junto al doctor Iturrioz y Venancio acuden en su busca. El encuentro resulta providencial, pues les encuentran cuando al doctor y, especialmente a María, se les habían agotado las fuerzas.

amarillo, edificios sin alero y con una serie de chimeneas humeantes”³¹⁵, descripción muy similar a la de la novela:

El barrio de Bloomsbury, casi por entero, es un barrio de pensiones y de pequeños hoteles, formado por casas iguales, con un piso bajo pintado de rojo a rayas blancas y los altos primitivamente amarillos y ennegrecidos después por la atmósfera fuliginosa de Londres.

Todas las casas de este barrio son iguales, todas negras, sin alero, con una serie de chimeneas de barro rojo que constantemente van arrojando humo en el aire gris (17).

De forma clara y precisa especifica que los colores que caracterizan las casas del barrio son el *rojo*, el *blanco* y el *amarillo*, pero que debido a la atmósfera tiznada de Londres aparecen de color *negro*. María al asomarse a la ventana de su habitación veía “a un extremo y a otro de la calle los grandes árboles frondosos y verdes de dos plazas próximas” por lo que se puede presumir que el hotel se encuentra en Bedford Place, calle que va desde la plaza de Bloomsbury a la plaza Russell, ambas arboladas y muy cerca del Museo Británico. La habitación de su padre, sin embargo, da a un patio:

[T]an extenso como una plaza, limitado por una manzana de casas. Desde la ventana de la habitación de mi padre se veía la parte trasera de los hotelitos de enfrente, todos del mismo color, idéntica distribución, el mismo número de ventanas y una especie de terraza debajo de la cual estaba el fumadero, todos con el mismo sistema de tubería y el mismo número de chimeneas (17).

Mediante la anáfora o repetición de *el mismo* se enfatiza la *igualdad* que es percibida de forma distinta por los personajes: “Mi padre, hablando de esta igualdad, se exasperaba” (18). María, no obstante, la observa sin juzgarla, llegando incluso a sentir cierta emoción estética al contemplar el barrio tal como lo ve desde la ventana de su habitación: “Las casas negras se destacaban en el cielo gris azulado y de las chimeneas en fila iba brotando el humo como hebras algodonosas disueltas en el cielo de color de plomo. A lo lejos, dos veletas con dos gallos parecían signos de interrogación en el aire”

³¹⁵Desde la última vuelta del camino I, pág. 716.

(16). El cielo se convierte en un fondo (*gris azulado, plomo*) donde se destacan las *casas negras* y las *chimeneas*. Las comparaciones aportan plasticidad y facilitan la comprensión de la imagen (“el humo como hebras algodonosas” y “dos veletas con dos gallos parecían signos de interrogación en el aire”) y, en un plano simbólico, la imagen de las dos veletas parece sugerir el interrogante que se plantea María a su llegada a la ciudad “¿Qué suerte me reservará Londres?- pensé. Experimentaba cierto temor al sentirme en la gran ciudad en donde probablemente tendría que vivir y trabajar” (15).

Asimismo, la identificación de la niebla con una “cortina gris delante de los cristales” (15) de su ventana se puede ver también como metáfora de su desconocimiento ante el futuro. La niebla oculta el porvenir y algunos días es tan densa, que “no se veían las casas de enfrente, ni los árboles de las plazas vecinas” (16). Aunque ya es primavera, todavía hace frío, los días son grises y llueve “casi constantemente”, y mientras María se deja arrullar por el “ruido monótono de la lluvia”, su padre refunfuña y se queja: “Esto es horrible; no hace más que llover” (76).

El hotel es modesto, pero nuevo y acogedor. Baroja alude a la distribución en vertical descendente de las estancias del hotel. Las habitaciones de María y su padre están en el segundo piso. El cuarto de María es “claro, limpio, confortable, con su chimenea de carbón, que a veces encendía” (16). En la planta baja están el comedor y el salón:

El salón era grande, tapizado de tela clara; los cuadros colgaban por cordones verdes de una moldura; cubrían las ventanas cortinones de encaje poco tupido; la chimenea de mármol, ancha y alta, servía de sostén a un espejo de luna muy transparente. Adornaban la tabla de la chimenea, así como los veladores y el piano, crisantemos y rosas, muérdago y cardos secos puesto en jarrones pequeños. Todo relucía limpio, nuevo: la alfombra, los sillones, las sillas. En el hogar ardía constantemente un gran fuego de carbón de piedra y brillaban con la luz de la lumbre las tenazas y la pala doradas (18).

A diferencia de la oscura pensión de doña Casiana donde todo era viejo y estaba sucio, en el hotel “todo relucía limpio, nuevo”. El salón está decorado para captar el máximo de la luz exterior de ahí el color claro de la tela con la que están tapizadas las paredes, y que el encaje de las cortinas sea *poco tupido*. Elementos ornamentales como los *cuadros*, el *espejo* y las flores denotan un ambiente cuidado. La alfombra, los sillones y el gran fuego invitan al descanso y representan la imagen del confort. Asimismo tanto el gran fuego “que ardía constantemente” como el color dorado de *las tenazas y la pala* asumen valores solares como la luz y el calor (*relucía, brillaban, luz, lumbre, doradas*) por lo que el salón se configura como un lugar luminoso, cálido, además de cómodo y amable, en clara contraposición al espacio exterior frío y húmedo.

Por debajo del piso de la calle hay un billar y un cuarto que es salón de lectura y fumadero al mismo tiempo, al que los huéspedes acuden a leer, fumar y hacer solitarios con las cartas (19-20).

En el techo, una claraboya de cristal esmerilado dejaba pasar la luz opaca de los días grises, y en las paredes se abrían cuatro ventanas largas ocultas por cortinillas.

Excepto en algunas horas de la noche, el salón desierto y silencioso, alumbrado por aquella luz suave y cernida, invitaba a la meditación y al sueño. Varios sillones de cuero verde, hondos, cómodos, levantados por delante y con un atril móvil en uno de los lados, ofrecían sus brazos robustos al perezoso que quisiera entregarse a ellos, y en el silencio sólo se oía el sonar de la lluvia en los cristales y el piar de los pájaros en el jardín (18-19).

Al encontrarse este cuarto por debajo del nivel de la calle, es un lugar construido para captar el máximo de luz, por ello el techo dispone de una claraboya de cristal, además de cuatro de ventanas largas. Tanto el *esmerilado* del cristal como las *cortinillas* funcionan como sutiles tamices que sirven para proporcionar una “luz suave y cernida” que junto a los cómodos sillones convierten esta sala en un refugio donde los personajes descansan y se resguardan tanto de la lluvia como de la frenética actividad de la

metrópoli “como llovía mucho [...] solíamos refugiarnos en el salón o en el fumadero al lado de la chimenea” (18). En el silencio solo se oye la lluvia y el piar de los pájaros. Como en las novelas de Dickens la comodidad se encuentra dentro de una habitación caldeada, protegida del mundo exterior hostil³¹⁶.

Más abajo aún, está el sótano, al que se accede cuando María va a visitar a su criada que está enferma: “La habitación, sin luz y baja de techo, era muy triste” (25). Fundamental es por tanto la vinculación de María con el espacio del hotel, que se semiotiza y se convierte en exponente de relaciones de índole social. La segmentación del espacio en la categoría arriba/abajo, permite establecer una serie de oposiciones como ricos/pobres, acogedor/hostil y luz/oscuridad. La penuria de las estancias destinadas al descanso de los empleados del hotel contrasta con la comodidad y luminosidad de las reservadas a los huéspedes con alfombras, chimeneas encendidas, grandes ventanas y cómodos sillones. La enfermedad de Betsy es quizá un pretexto para llevar a la protagonista a visitar un espacio que no le corresponde dada su condición social de muchacha burguesa y huésped del hotel. Aunque muy brevemente, esta incursión de María en un espacio ajeno al suyo, permite observar las condiciones de vida de la clase trabajadora en Londres, que no eran muy buenas dado el “aspecto ajado, como desteñido, y de poca salud” que ofrece Betsy antes de ponerse enferma. Este personaje, además, funciona como representante de un grupo social, el de los inmigrantes del campo que acudían a la ciudad en busca de un trabajo: “era del Norte, en donde sus padres trabajaban en el campo” (24).

En el hotel, por tanto, conviven y se cruzan personajes de diversa nacionalidad y clase social. Por un lado está la dueña de la casa y el servicio, compuesto por un

³¹⁶Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte II*, Madrid, Guadarrama, 1962 (4ªed), pág. 309.

criado alemán de frac y varias criadas entre las que se destaca Betsy. Por otro lado están los huéspedes en su mayoría procedentes de la burguesía: un comandante sueco, un señor holandés, una familia escocesa (formada por padre, madre, hijo y dos hijas), un general sudamericano y su secretario, madame Rinaldi (una señora argentina, viuda de un italiano) con sus dos hijos y la mulata que les cuida, dos o tres señoritas “de edad inconfesable”, entre ellas miss Bella Witman, y un matrimonio escocés (el señor y la señora Roche). Todos estos personajes secundarios, de los que apenas se sabe nada, son descritos de forma breve, rápida y plástica. Asimismo, sirven para crear la atmósfera del hotel como un lugar lleno de gente ociosa que está de paso.

El papel de María como narradora y el de los personajes es fundamental para la construcción del espacio. El comedor es el lugar donde coinciden todos los huéspedes para, obviamente, comer y tomar el té. Apenas es descrito y sólo se señala que hay dos ventanas. La trama central se dilata en este espacio donde no pasa nada. Su importancia está en que aquí los personajes se observan y se forman opiniones unos de otros. A María y a su padre, les adjudican una mesa, cerca de una de las ventanas, que comparten con un Mayor sueco y un señor holandés. El Mayor sueco es el típico personaje de Baroja que entra y sale de la novela sin más aparente razón que la de presentar a un tipo de hombre tímido y ceremonioso que el día antes de irse se muestra indiscreto contando intimidades de su familia. En el retrato del otro comensal, el señor Fleuri, se observa la ironía del nombre y el talento de Baroja para describir en unas breves líneas aspectos tanto del exterior, como del carácter de un personaje “era un hombre afeitado y serio, con el pelo blanco, muy bien vestido y de aspecto malhumorado. A pesar de su aspecto, el señor Fleuri tenía el corazón muy florido y se enamoraba de todas las mujeres” (20).

Cerca de la otra ventana se sienta una familia escocesa, los Campbell. María es bastante satírica cuando los presenta “el padre, un señor muy bajito, calvo, con patillas,

puro constantemente en la boca alargado por una boquilla, piernas zambas y las manos metidas en los bolsillos del pantalón; la madre, un tipo de hombre, la nariz larga, la cara roja, los dientes grandes y el pelo estirado como por un cabrestante; el hijo, parecido a la madre, de una frente minúscula y una mandíbula poderosa, y las hijas, dos señoritas flacas, con trajes claros y lazo como una mariposa en el cuello” (20) y siendo ella tan fina y prudente, parece más bien que estamos escuchando al escritor haciendo uso de la rentabilidad literaria de la fisiognómica que había aprendido de Balzac, Dickens y Galdós³¹⁷ y que en el caso de esta familia utiliza para marcar su carácter rudo y basto³¹⁸.

Algo parecido ocurre cuando se describe a los sudamericanos donde narradora y autor parecen fundirse en la misma instancia. Del general Pompilio García, no sólo hace referencia a su aspecto, sino a su forma de expresarse “hablaba con grandes gestos y con un acento muy ridículo, rociando la frase con una lluvia de ¡ches! Dichos en todos los tonos”. Más adelante lo remeda para reírse de él: “también nos enteramos de que no le *convensía* Velázquez, ni tampoco le *convensía* Goya, pero en cambio Carrière, ¿sabe?, le *paresía* admirable” (21). Este señor a Enrique Aracil le parece un *bárbaro*, un *animal* y María señala que no había forma de evitar oír “todas las sandeces que se le ocurrían al general” (22)³¹⁹. En la mesa acompañan al general su secretario, y una señora argentina con sus dos hijos “a cual más impertinente y desagradable” (110). A María y a su padre, en principio, no les gustan porque hablan alto. Y así como María y su padre juzgan al resto de la gente del hotel, estos, a su vez, también se forman una opinión de Aracil y

³¹⁷ Celia Fernández Prieto, *Metaliteratura y melancolía. Memorias de un hombre de acción de Pío Baroja*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, pág. 94.

³¹⁸ En la sala de billar, “el hijo tenía sin duda la pretensión de dirigir a las bolas como si fueran caballos, porque les hablaba y chasqueaba la lengua, y cuando se incomodaba les daba cada tacazo que les hacía saltar al suelo” (21).

³¹⁹ Baroja no ocultó su antipatía por los americanos: “El americano no ha pasado de ser un mono que imita. Yo no tengo motivo particular de odio contra los americanos; la hostilidad que siento contra ellos es por no haber conocido a uno que tuviera un aire de persona, un aire de hombre”. Pío Baroja, *Juventud, egolatría*, Madrid, Taurus, 1977, pág. 156.

María. De este modo, Miss Bella Witman mira a María con desprecio (29) y madame Roche les toma por gente vulgar (30).

Con la llegada del buen tiempo, comienza la *season*, que era la temporada en la que los miembros de la alta sociedad británica se iban a vivir a Londres para acudir a los bailes, cenas y demás eventos sociales que tenían lugar en la ciudad. Como explica madame Roche: Londres tenía en aquel momento “el papel que tuvo París durante el segundo Imperio. Aquí hay más fiestas, más teatros, más dinero, más elegancia que en parte alguna” (98). El “ambiente ceremonioso de silencio y de fastidio” que había en el hotel los primeros días se transforma: “el hotel estaba animadísimo” (43). Los Roche, son el matrimonio escocés que sustituye en la mesa del comedor al Mayor sueco. Estos personajes van a ser importantes en el desarrollo de la trama por dos motivos. En primer lugar, el señor Roche “muy amigo de callejear y de dar grandes paseos” va a enseñar a María y a su padre la ciudad. Su mujer, por otra parte, va a hacer poco más que hablar y sus opiniones, expresadas en las conversaciones con Aracil o María, sirven para conocer la particular “filosofía aristocrática”³²⁰ de los que se consideraban a sí mismos como la *Smart set*. Estas señoras elegantes como madame Roche o madame Stappleton son tipos femeninos con una peculiar visión del matrimonio en que el marido se encarga de mantener su alto nivel de vida y, de estar pendiente de su mujer. Si deja de cumplir el primer requisito la mujer se plantea el divorcio, y si no cumple el segundo, la hipócrita moral inglesa permite que tome un amante³²¹. Otro personaje que va a ser importante es el señor Mantz, empleado en una casa de comercio, que le ofrecerá a María un empleo a principios del invierno en su despacho de la City.

³²⁰ Según la cual la humanidad se dividía en dos grupos: uno formado por señoras intelectuales y bellas y por hombres de talento que habían nacido para gozar y comprender la belleza (grupo en el que se encontraba ella) y otro formado por gente vulgar y ordinaria que había nacido para sufrir y trabajar (39).

³²¹ Su actitud frente al matrimonio contrasta con la postura romántica de la rusa Natalia Leskov que se casó a los quince años por amor o con la de la también rusa Julia Garchin “que quería la supresión del matrimonio y la igualdad absoluta entre los dos sexos” (62-63).

El hotel se ve sometido a focalización y su valoración depende del punto de vista del perceptor así la señora Roche, que siente envidia por su hermana que se ha casado con un militar muy rico, contempla a la gente chic “con verdadera ansia” y se siente avergonzada de vivir en este pequeño hotel: “¡Vivir en este rincón! ¡Qué horror! ¿Se ha fijado usted qué gente hay aquí? ¡Qué conversaciones más vulgares!” (102). Sin embargo, al doctor Iturrioz ni se le pasa por la cabeza hospedarse en esta pensión: “No, no. Esto es para ricos” (77).

5.3. EN CASA DE UN DIPUTADO SOCIALISTA

Como María y su padre se han hecho famosos en Londres con la publicación del artículo de Tom Gray «La dama errante. Historia de la fuga del doctor Aracil y de su hija», un día son invitados a una reunión en casa del señor O’Bryen, un diputado del Partido del Trabajo. En la novela la imagen de “dos niños muy bonitos de cinco a siete años, que andaban descalzos por el salón” (33) se corresponde casi exactamente a la de los hijos del diputado Ramsay MacDonald, personaje que Baroja visitó en su casa de Londres: “Había allí una tertulia curiosa de gentes llegadas de todas partes: escoceses, irlandeses, australianos, neozelandeses, canadienses. Los hijos del diputado, que eran pequeños, correteaban por la casa con los pies desnudos”³²².

En *La ciudad de la niebla*, la vivienda del diputado O’Bryen y su señora está próxima al hotel: “Vimos en el plano que la casa del diputado estaba cerca y fuimos paseando hasta una gran plaza con árboles”, probablemente Lincoln’s Inn Field que es donde estaba la casa en la que Baroja conoció a MacDonald, según cuenta en sus

³²² Desde la última vuelta del camino I, pág. 728.

memorias³²³. Apenas hay descripción del espacio y únicamente se señala que viven en el último piso y que desde la misma puerta, que estaba abierta, se accedía a “un salón grande lleno de gente” (31). La función de este espacio no está en cómo es, sino en quiénes se juntan allí. En primer lugar, llama la atención el gran número de señoras y señoritas allí reunidas que en su mayoría “eran socialistas, sufragistas, escritoras radicales a cuál más revolucionaria” (31). La referencia al sufragismo, movimiento de reivindicación del derecho de las mujeres a ejercer el voto, que se había implantado fuertemente en Reino Unido desde 1897, marca el “carácter feminista de la reunión” (32). Entre estas damas destaca miss Clarck cuya fama “procedía de una gran campaña hecha en un periódico a favor de los Boers durante la guerra de Transvaal” (32). En esta primera referencia al imperialismo se puede ver como dentro del Reino Unido había sectores más revolucionarios que criticaban la actuación del Imperio Británico que desde finales del XIX luchaba por el control de territorios de Sudáfrica y Namibia donde, desde el siglo XVII, se habían asentado los bóers, colonos procedentes en su mayoría de los Países Bajos. Asimismo, la referencia al personaje indio que es “uno de los jefes socialistas de Bombay” señala por una parte, el carácter de imperio mundial que era el Reino Unido en aquel momento con territorios repartidos en todos los continentes y, por otra, la voluntad de los británicos de integrar a la comunidad india en el gobierno de la colonia, como una forma de apaciguar los movimientos nacionalistas anticolonialistas.

En la casa del diputado, además de mostrarse estos elementos de naturaleza histórica y social, que sitúan a la ciudad en su contexto sociopolítico, María conocerá a dos personas que van a ser importantes en la novela: Natalia Leskov “una joven rusa, morena, vivaracha, con una risa muy jovial, que se dedicaba a la pintura”(32) y al joven

³²³ “...Ramsay Mac Donald, a quien conocí yo en Londres, en una casa de Linconln’s Inn Field, y con quien hablé largo rato y que se manifestó muy partidario de la paz y del arbitraje”. *Ibid.*, pág. 731.

polaco Vladimir Ovolenski “un hombre de unos veinticinco años, de talla media, moreno, con una cabeza de poeta, la frente desguarnecida y la mirada intensa de los ojos hundidos y profundos. Me chocó este tipo por su aire trágico” (32-33) que será, entre las desilusiones de la segunda parte, la que definitivamente acabe con sus fuerzas, y decida el regreso a España³²⁴.

5.4. LONDRES CIUDAD DE CONTRASTES

Los primeros paseos de María por Londres, además de curiosidades callejeras y literarias, revelan la realidad social del momento donde Baroja encontró “unos contrastes de miseria y riqueza que no había en parte alguna”³²⁵. El señor Roche tiene algo de Fausto Bengoa y del propio Pío Baroja³²⁶: “sentía esa curiosidad insaciable del vago a quien los hombres atareados llaman papanatas. Para él nada tan agradable como pasar horas enteras en un puente contemplando el movimiento de un río, o mirando una tapia detrás de la cual se dice que ocurre algo. A Roche le encantaban los espectáculos callejeros y era un gran observador de menudencias” (34). Por ello, además de llevar a María a los museos y los grandes parques, le enseñó a mirar “las pequeñas curiosidades de la calle” como el trabajo sobre las aceras de cualquier pintor ambulante, el espectáculo de un guiñol o el baile de unas chiquillas “al compás de las notas de un organillo” (35).

El señor Roche que “leía casi exclusivamente el Quijote y las novelas de Dickens” (23) le mostró los rincones descritos por el escritor inglés como el Almacén

³²⁴ Mary Lee Bretz ha observado que tanto en María Aracil como en César Moncada “la inclinación sentimental se ve como elemento perturbador y causa del fracaso”, *op. cit.*, pág. 365.

³²⁵ *Desde la última vuelta del camino I*, pág. 723.

³²⁶ Baroja en su *Vitrina pintoresca* dice así: “Yo soy un auténtico papanatas, admirador de los espectáculos callejeros [...]. Yo no sé quien se ha asombrado de que el papanatas sea capaz de pasar horas enteras mirando una pared detrás de la cual se dice que pasa algo. A mí esto no me parece raro”, págs. 17-18.

de Antigüedades próximo a Lincoln's Inn³²⁷ o la tienda de objetos de náutica del Pequeño Aspirante de Marina de la calle Minories³²⁸, lugares que Baroja había conocido en su primer viaje a Londres.

El escocés también le descubrió “la gente sin hogar esperando el momento de entrar en el Workhouse³²⁹ y el barrio italiano entre Clerkenwell Road y Rosebery Avenue, con sus tiendecillas, en donde se vende polenta, mortadela y macarrones, sus bandadas de chiquillos sucios y sus mujeres peinándose en la calle” (35). Esta imagen contrasta con “las mujeres bonitas, elegantísimas, con un aire angelical” que pasean por las calles distinguidas de Bond street y Regent street que es donde se encuentran los establecimientos de modas, los escaparates lujosos y las casas adornadas con flores (97). Asimismo, esa parte de Oxford street hasta Picadilly frecuentada por mujeres bien vestidas y hombres *de tipo afeminado* con sombrero de copa, contrasta con la City, donde, por un lado, las mujeres visten de negro y tienen una *indumentaria algo masculina*, algunas incluso poseen un *aire hombruno* y, por otro, la idea de categoría rige la vestimenta de los hombres (solo los directores y jefes de las firmas usan sombrero de copa mientras que los dependientes llevan sombrero de hongo) (173). Todos marchan rápido, algunos incluso corren por los callejones antiguos de la City, y en su ir y venir forman sendas que parecían “hechas por hormigas” (178).

En Hyde Park se juntan todas las capas sociales de la ciudad, desde la gente más elegante, a los mendigos, creando un contraste de riqueza y miseria “poco agradable” (94). Entre el público distinguido se mezclan hombres y mujeres de clase media que

³²⁷ Almacén que aparece en la novela *La tienda de antigüedades* (*The Old Curiosity Shop*, 1840-41).

³²⁸ Tienda de objetos de náutica que aparece en *Dombey e Hijo* (*Dombey and Son*, 1844-46).

³²⁹ Para más información sobre las workhouses ver M.A. Crowther, *The Workhouse System, 1834-1929: the history of an English social institution*, London, Methuen & Co. Ltd., 1983.

también desean pasear y lucirse. La ciudad, que tiene sus particularidades de *pueblo provinciano*, exige a los hombres, ya sean ricos o pobres, ponerse la levita y el sombrero de copa para ir a pasear por este parque, “así no se distingue un lord de un dependiente de una bisutería, lo que se considera igualitario” (87). Existe una gran estimación por la belleza masculina, de ahí que los hombres elegantes se miren y estudien “sus respectivas *toilettes* como las señoras” (90). Estos caballeros, junto a mujeres muy vistosas, con trajes claros y llenas de joyas pasean con gran solemnidad entre los mendigos “tendidos en la hierba con la gorra sobre los ojos; otros, de bruces, despatarrados, parecían muertos” (94).

El señor Roche tiene la capacidad de convertir un paseo en una vivencia sensorial. Además de todas las observaciones visuales mencionadas anteriormente, María experimenta sensaciones táctiles, y pone la atención en los sonidos y en los olores de la ciudad. Así, en los grandes parques siente la *frescura*, repara en el *verdor* de los árboles y escucha el *piar* de los pájaros en el *silencio*, y por las calles Roche le insta a escuchar “lo que decían los vendedores ambulantes”, “las frases de los cobradores de los ómnibus” y a percatarse de los diferentes olores: olor de carbón y de la marea del río, el tufo que echan los automóviles, olor de arena húmeda y caliente que sale de la estación del Metropolitano, olor de fábrica, de brea, de carne asada y tabaco (36).

A diferencia de la Córdoba de *La feria de los discretos*, donde a finales del siglo XIX “en la calle de Zapaterías apenas hay zapateros; ni en la de Librerías, librereros”³³⁰,

³³⁰ De esto se lamentaba el arqueólogo don Gil que era un partidario de lo antiguo:

“- Era la vida mucho mejor. ¡Qué sabiduría la de nuestros antepasados! Todo clasificado, todo en orden. En la calle de la Zapatería, los zapateros; en la de Librerías, los librereros; en la de la Plata, los plateros. Cada oficio con su calle: pleitineros, barberos, letrados... Hoy, todo al revés. ¡Un desbarajuste tremendo! En la calle de Zapaterías apenas hay zapateros; ni en la de Librerías, librereros. Estos ediles varían de nombre a todo... La calle de Mucho Trigo, en donde había antes almacenes de ese cereal, hoy tiene la especialidad de fabricar arropías. ¡Qué absurdo, señor! ¡Qué absurdo! ¡Y a esto lo llaman progreso! Tratan los hombres de ahora de borrar el recuerdo de toda una civilización, de toda una historia”. Pío Baroja, *La feria de los discretos*, Madrid, Alianza, 2006, pág. 207.

en el Londres de principios del siglo XX aún perduraban las calles especializadas. Baroja, que sin duda admira el “tesón con que los ingleses guardan sus costumbres” hace un inventario detallado al que los mismos historiadores podrían recurrir para documentarse:

Así, Lombard Street es la calle de los banqueros; Fleet Street, de los periódicos, Paternoster Row, de los libros de piedad; Mark Lane, del trigo; Botolph Lane, de las naranjas; Pudding Lane, de los frutos frescos; la orilla de Southwark, de los almacenes de patatas; Upper Thames Street, de los mármoles, piedras y cementos y de los almacenes de hierro y de cobre; Clerkenwell, de las relojerías y platerías; Coleman Street, de la lana; Spitafields, de las sederías; Houndsdich, de las ropas viejas; New Road, de los trabajos en cinc; Lower Thames Street, de los grandes almacenes de carbón y de la construcción de barcos (168-169).

En la novela también se señala que en Pall Mall es donde se encuentran los clubs de caballeros donde, como señala el señor Roche, “nadie sabe el ambiente de respetabilidad, de instinto conservador y de fastidio que hay ahí dentro” (88-89). En estas asociaciones privadas no se admitían mujeres, por lo que las señoras tuvieron que formar sus propios centros, como al que va María en Piccadilly a ofrecerse como secretaria para una escritora. Se describe el salón en el que había “unas cuantas mujeres soñolientas sentadas en butacas, fumando cigarrillos y leyendo periódicos” (141-143), imagen que se asemeja bastante a la de los “señores sentados en sillones leyendo periódicos” que se veía desde la calle a través de las grandes ventanas de unos edificios que imitaban los del Renacimiento (88). Estos espacios quedan configurados como lugares que surgen a consecuencia del aburrimiento de las clases adineradas en una sociedad avanzada. Sin embargo, muchas sociedades femeninas estaban abiertas a mujeres trabajadoras y fueron de gran importancia en el movimiento de emancipación de la mujer³³¹.

³³¹ En 1860 apareció el primer club femenino el *Ladies' Institute*. Una de sus finalidades era proporcionar material de lectura a las mujeres, algo que resultaba sospechoso en una sociedad que no entendía por qué una mujer querría leer algo que no fuera un libro de cocina. Sin embargo, hacia 1898 la

5.5. ENTRE LA CIUDAD Y EL CAMPO: LA CASA DE WANDA

Una tarde María se encontró con Natalia Leskov en el Museo Británico que dibujaba una estatua de Ceres en compañía de Wanda Rutney, una joven noruega, que también se dedica a la pintura. Tras charlar largo rato, fueron las tres a tomar el té a una pastelería de Oxford Street. Estas muchachas nórdicas recuerdan a Brickman y Julia Nissen, las amigas danesas que Carmen Baroja hizo en París en 1906, cuando estuvo con su hermano Pío durante seis meses en una pensión para estudiantes que dirigía Madame Paulhan³³². Carmen Baroja en sus memorias cuenta que sus amigas por las tardes “se atiborraban de pasteles, de té y de cigarrillos” y que juntas iban a los museos y a pasear por el Jardín de Luxemburgo³³³.

Al sábado siguiente, María tomó un coche de tercera en la estación de Charing Cross para ir a pasar el día en casa de Wanda, en un pueblecillo próximo a Slough. Sus nuevas amigas la esperaban en la estación:

Seguimos las tres por una carretera bordeada de casitas pequeñas con jardines. Todas estas casas tenían una gran variedad; la mayoría eran tan oscuras que apenas se notaba el ladrillo con que estaban construidas; otras eran de cemento, algunas de madera, dos o tres recién construidas brillaban tan rojas que entre los árboles parecían grandes flores de geranio. Muchas de estas casas tenían delante, dando a la carretera, altos árboles con guirnaldas formadas por rosales que entrelazaban los troncos; en los jardines alternaban los jacintos, las azaleas y las matas de peonías cargadas de flores rojas (57).

multiplicación de los clubs femeninos en el West End se había convertido en un signo de los tiempos y marcaba el deseo de las mujeres de salir, por unas horas, del espacio doméstico. En ellos las mujeres podían leer, escribir cartas, tomar el té, comer, exhibir sus pinturas o debatir asuntos de importancia para ellas como el sufragio femenino. Algunos de ellos ofrecían alojamiento y, en general, disponían de sala de fumadores, salón de música, sala de estar, de escritura y biblioteca. Muchos estaban abiertos a mujeres trabajadoras de clase media y a los hombres. Elisabeth Crawford, *The Women's Suffrage Movement. A Reference Guide 1866-1928*, London, Routledge, 2001, págs.117-129.

³³² “En 1906 estuve yo de nuevo en París, con mi hermana, en la Rue Saint-Jacques, en casa del escritor Paulhan, que me había recomendado el profesor Martinenche.

Había allí unas chicas danesas muy simpáticas”. *Desde la última vuelta del camino I*, pág. 761.

³³³ Carmen Baroja y Nessi, *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*, Barcelona, Tusquets, 1998, págs. 21 y 72-73.

En primer lugar destaca el contraste entre la “igualdad” de los edificios del barrio de Bloomsbury con la “gran variedad” de estas casas de campo construidas con diferentes materiales (*ladrillo, cemento, madera*). Entre los árboles y las casas oscuras se acentúa el color *rojo* de las viviendas recién construidas (“brillaban tan rojas que entre los árboles parecían grandes flores de geranio”) y el de las matas de peonías (“cargadas de flores *rojas*”). Los londinenses del barrio de Bloomsbury también se esfuerzan en alegrar sus casas con flores a la llegada del buen tiempo, de hecho, Peter Ackroyd en su libro *Londres*, señala que las flores en las ventanas de las casas han sido una característica distintiva de la ciudad durante siglos³³⁴. Así, en el barrio de Bloomsbury cuando llegaba la primavera:

[L]os árboles de las plazas vecinas se llenaban de hojas, piaban los pájaros entre las ramas, y en las ventanas de las casas negruzcas por el humo brillaban los crisantemos y rosas de vivos colores. Algunos hombres, subidos a una altísima escalera, iban limpiando y restregando las fachadas y quitándoles su manto de carbón y de mugre; otros pintaban puertas y ventanas y pasaban una esponja por los cristales (43).

En ambas descripciones, los *colores vivos brillan* en el fondo oscuro de las fachadas “negruzcas por el humo” en Londres, y “por la humedad” en el campo (58). En la casa de Wanda, la vegetación oculta las fachadas y las tapias: “era una casita pequeña, de ladrillos ennegrecidos, con tejado de pizarra y paredes *medio ocultas* por la hiedra” (57). La naturaleza demuestra su magnificencia y los árboles superan la altura de la obra de los hombres: “El jardín estaba circundado por una tapia *oculta* por rosales trepadores, enredaderas y madresevas. Altos tilos y magnolias levantaban su follaje por encima de la casa” (59). En el jardín inglés se permite a la naturaleza invadir el espacio, de hecho “estaba algo descuidado, pues los cardos y las malas hierbas vigorosas disputaban el terreno a las azaleas rojas y blancas, a los rododendros magníficos y a los tulipanes de rosa y de púrpura” (71). En este capítulo Baroja demuestra sus conocimientos de

³³⁴ Peter Ackroyd, *London. The Biography*, London, Vintage, 2001, págs. 504-505.

botánica con todo un catálogo de flores, árboles y plantas: *rosales, jacintos, azaleas, peonías, crisantemos, madreselvas, hiedra, tilos, magnolias, pinos, oxiacantos, cedros, rododendros, tulipanes, hayas, lilas* que utiliza para construir un paisaje en el que se valora la variedad de la flora.

Esta concepción romántica del «jardín inglés», que prima los valores de libertad, desorden y espontaneidad contrasta con el jardín, común a la manzana, que se ve desde la habitación del padre de María en Londres: “Era grande y simétrico; las parcelas, formadas por macizos de hierba verde y corta, dibujaban figuras romboidales [...]. A todas horas un jardinero, vestido de señor, con traje negro y sombrero hongo, trabajaba lentamente alisando la grava en las avenidas y quitando las malas hierbas” (18). La simetría, las *figuras romboidales* y las *avenidas* del «jardín francés», concebido de acuerdo a un «programa» intelectual, se contraponen a la confusión exuberante del jardín de Wanda. En la ciudad la naturaleza se representa sometida y humanizada bajo la figura del jardinero vestido de señor, con traje y sombrero hongo³³⁵.

Otra diferencia entre el campo y la ciudad es el color de la luz. La “luz verde de un efecto muy extraño”(58) que entra por la ventana abierta al jardín, sin duda por efecto de la vegetación, contrasta con la “luz *opaca* de los días grises” que entra *suave* y *cernida* a través de las cortinillas del hotel (18-19).

Como es habitual en las novelas de Baroja, aparece la vista desde un lugar elevado, en este caso, desde uno de los miradores que se abren en el piso alto de la casa:

Se veían a poca distancia las masas frondosas de los árboles de un parque. El cielo, de color perla, estaba limpio, transparente, no turbado y sucio por el humo como en el interior de Londres. Por la carretera pasaban algunos ciclistas, y el cartero con un saco al hombro iba repartiendo cartas y repiqueteando con la aldaba en las puertas.

³³⁵ Ver simbología del “jardín” en el *Diccionario de iconografía y simbología* de Federico Revilla, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 221.

Un camino transversal partía sinuoso desde enfrente de la casa de Wanda y se alejaba cruzando primero una pradera apenas ondulada, que parecía una mancha verde salpicada de puntos dorados, y luego perdiéndose en una altura poblada de pinos (59).

En primer lugar destaca el contraste entre el paisaje del campo y el de la ciudad. El cielo aquí está “limpio y transparente, no turbado y sucio por el humo como en el interior de Londres”. Asimismo por la carretera “pasaban algunos ciclistas y el cartero” a diferencia del “torrente” de vehículos que observa María en su primer día en Londres (13). En la novela de Dickens *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (*Los papeles póstumos del Club Pickwick*), los personajes Sam Weller y el señor Pickwick, también reparan en el placer de la contemplación del paisaje campestre en contraposición al de la ciudad:

“Delightful prospect, Sam,” said Mr. Pickwick.

“Beats the chimbley pots, Sir,” replied Mr. Weller, touching his hat³³⁶.

- Delicioso paisaje, Sam- dijo el señor Pickwick.
- Mejor que los *tejaos* y las chimeneas, señor- respondió Weller, llevándose la mano al sombrero³³⁷.

Y mientras que desde su ventana en el hotel de Bloomsbury la extensión del espacio está limitado por las casas de enfrente, aquí el paisaje se delinea siguiendo la línea del camino *sinuoso*, que parte desde la casa y se prolonga en la pradera “apenas ondulada” hasta perderse en un horizonte “poblado de pinos”. Aquí aparecen algunos de los detalles que Azorín considera vitales para producir una viva descripción del paisaje, impresionismo unido al fiel delineamiento de elementos reales³³⁸, de ahí que compare la

³³⁶ Charles Dickens, *The Pickwick Papers*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pág. 189.

³³⁷ Charles Dickens, *Los papeles póstumos del Club Pickwick*, Barcelona, Random House Mondadori, (4ª edición 2012), pág. 281.

³³⁸ Lili Litvak, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980, pág. 168. Véase también el capítulo de María Ángeles Hermosilla “Pío Baroja: *La busca*” donde utiliza la denominación de “impresionismo” para designar la técnica utilizada por Baroja en la captación de un paisaje madrileño durante la puesta de sol. María de los Ángeles Hermosilla Álvarez, “Pío Baroja:

pradera con “una mancha verde salpicada de puntos dorados” pero que el horizonte se pierda en una “altura poblada de pinos”, siendo estos árboles un elemento real y concreto. El escritor consigue transmitir la *emoción del paisaje* que a María le parece “una cosa suave, dulce, amable”, nada que ver con los “parajes heroicos del Guadarrama y de Gredos, por donde había pasado llena de angustia” (71).

Los olores y los sonidos tienen en el campo una configuración positiva. Por un lado tanto la escalera de madera, como los muebles y el suelo de la casa despedían un olor suave a hierbas aromáticas. Por otro lado, el espacio exterior ofrece fragancias muy agradables, así por la noche, a través de la ventana, “de los árboles llegaba un aroma delicioso” y por la mañana “la tierra exhalaba un hálito de frescura” (70).

Entre los sonidos destaca el silencio, interrumpido por el *repiqueteo* de las aldabas cuando el cartero llama a las puertas, el gorjeo estrepitoso de los pájaros (70) o por “el gotear de la lluvia menuda en el cristal de la claraboya” del estudio de Wanda (69). María se marcha con una impresión tan agradable de su experiencia en el campo que se pregunta al llegar a la estación:

¿Estamos delante de una de esas viejas y amables viñetas románticas que representan con tanta ingenuidad la vida humilde y simpática del campo? ¿Esa posada es por ventura la del Dragón Azul, tan admirablemente descrita por Dickens en *Martin Chuzzlewit*? Ese cochero gordo, ¿no será el padre de Sam Weller? ¿No iremos a ver la diligencia vieja con sus postillones elegantes donde huye Jingle de la severidad de *Pickwick*, o en donde el pequeño *Copperfield* va a buscar fortuna? (72-73)³³⁹.

En el capítulo quinto “La casa de Wanda” el espacio jugará un papel relevante en la trama porque es el lugar donde María refuerza su amistad con Natalia y Wanda, que tan importante va a ser para el desarrollo de su independencia en Londres. Asimismo, el

La busca” en Antonio Narbona Jiménez (coord.), *Textos Hispanoamericanos Comentados*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1984, pág. 171.

³³⁹ María relaciona la vida agradable del campo con varias novelas de Dickens: *Martin Chuzzlewit* (1843-44), *The Pickwick Papers* (1837-39) y *David Copperfield* (1849-50).

espacio se semiotiza y la oposición campo/ciudad permite establecer las siguientes oposiciones:

- Variedad/uniformidad: las variadas y coquetas casas de campo, con sus jardines llenos de flores, como anteriormente se ha señalado, contrastan con las “casuchas bajas, feas, iguales, todas grises y negras, con sus patios cuadrados y sus chimeneas humeantes, tristes colmenas construidas por hombres que se creen filántropos” (73)
- Sonidos/silencio: los sonidos amables del pueblo, como la aldaba en las puertas, la muestra de un mesón que “rechina a impulsos del viento”, las voces y las notas de los pianos que salen de las casas e incluso los automóviles que pasan “atronando con el ruido de sus bocinas” son percibidos por María como reflejos de “la vida humilde y simpática del campo” que contrastan con el Londres nocturno, “reino de las sombras y el silencio” donde no se oye mas que el *silbido estridente* que lanza el tren al acercarse a la estación de Charing Cross.
- Compañía/soledad: María se alienta en compañía de sus nuevas amigas y, en medio de los amigos de Wanda, se sentía muy dueña de sí misma (70), sin embargo en el tren, al cruzarse con infinidad de casas y trenes que pasan uno de detrás de otro, experimenta “la sensación, cada vez más honda, cada vez más intensa, de la propia soledad en el pueblo negro y enorme, en el pueblo que es un mundo” (73). Baroja, se hace eco de los problemas psicológicos, que provoca la gran ciudad, como la soledad del hombre en medio de las masas.

5.6. CIUDAD DE LA NIEBLA

Iturrioz lleva a María y su padre a pasear hacia el río, que a él le parece magnífico, y se detienen a observar el panorama desde el puente de Waterloo. Allí se aprecia como el

Támesis divide la ciudad en dos zonas. La orilla izquierda que es donde se encuentran los grandes parques y jardines, los museos, la catedral de San Pablo, el Parlamento, el barrio de Bloomsbury, la City y demás calles elegantes, y la orilla derecha, *la orilla del trabajo*, donde se concentran las fábricas y los almacenes. Como en los cuadros impresionistas, la imagen de la ciudad queda desdibujada por la bruma:

Avanzamos hasta la mitad y nos asomamos al pretil del puente. La bruma, entre amarilla y gris, no dejaba ver más que una silueta vaga de las casas, de los almacenes y de las barracas levantadas en la orilla del trabajo. Subía la marea y las aguas turbias iban invadiendo el cauce cenagoso del río. A lo lejos se adivinaba la torre del Parlamento como por entre una gasa densa de color de limón (78).

Los colores (*amarilla, gris, limón*) están atenuados por la atmósfera húmeda y las palabras giran en torno al campo semántico de lo borroso (*bruma, vaga, turbias, gasa*). La niebla va a ser un elemento configurador del ambiente londinense a lo largo de la novela. Ésta, como observó Oscar Wilde, probablemente sería invisible de no haber sido porque fue constituida previamente por la mirada artística:

At present, people see fogs, not because there are fogs, but because poets and painters have taught them the mysterious loveliness of such effects. There may have been fogs for centuries in London. I dare say there were. But no one saw them, and so we do not know anything about them. They did not exist till Art had invented them³⁴⁰.

A partir del romanticismo, la niebla fue elevada a alta categoría estética en algunas obras del pintor William Turner (1775-1851)³⁴¹, que destacó por su estilo vaporoso y quien a partir de 1840 llegó a afirmar “Sí, la atmósfera es mi estilo”³⁴². Baroja, que en Londres fue varias veces a los museos, dijo de él: “Turner es de una fantasía extraordinaria. A mí me parecía byroniano y hasta wagneriano”³⁴³. Este estilo es el que

³⁴⁰ Oscar Wilde, *Intentions and The Soul of Man*, London, Dawsons of Pall Mall, 1969, págs. 41-42.

³⁴¹ Federico Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 294.

³⁴² David Solkin (ed.), *Turner y los maestros*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010, pág. 218.

³⁴³ Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino I*, pág. 727.

años más tarde influirá en Monet y después en el resto de los impresionistas. Si bien es cierto que en literatura podría decirse que Dickens “inventó” la niebla, ésta es caracterizada o bien como una *atmósfera impura* que no deja ver los males de la sociedad³⁴⁴ o como un elemento gótico que convierte los objetos en fantasmas³⁴⁵. Baroja, que en otras partes de la novela también la va a calificar así, como se verá más adelante, en sus perspectivas del río parece crear pequeños cuadros impresionistas, como esta otra vista del Parlamento a la luz crepuscular:

El sol, como un círculo indeciso ahogado en la bruma, parecía disolverse en el cielo de ópalo, descendía entre nubes ambarinas, y después de brillar en los miradores del Parlamento, se acercaba a sus torres y a sus pináculos que se destacaban negros en el horizonte (84).

Esta imagen recuerda al cuadro de Monet, *Londres, le Parlement. Trouée de soleil dans le brouillard* (*Londres, el Parlamento. Claro de sol entre la neblina*) de 1904, lienzo dentro de la serie de diecinueve obras realizadas por el pintor entre 1900 y 1904 con la intención de captar los cambios que se producían en un mismo paisaje según la intensidad de la luz. En el texto de Baroja, el uso de la comparación y la personificación (“el sol, como un círculo indeciso ahogado en la bruma”), así como de las metáforas (“cielo de ópalo”, “nubes ambarinas”) aportan plasticidad y emoción a esta escena en la que se describe el movimiento del sol que va descendiendo entre las nubes hasta ocultarse tras el Parlamento quedando este, finalmente, a contraluz (“sus pináculos que se destacaban negros en el horizonte”). María Ángeles Hermosilla señala que esta manera de describir la

³⁴⁴ Así es como la describe Dickens en el capítulo XLVII de *Dombey e hijo*, Barcelona, Ediciones del Azar, 2002, págs. 660-661.

³⁴⁵ “The fog came pouring in at every chink and keyhole, and was so dense without, that although the court was of the narrowest, the houses opposite were mere phantoms”. Charles Dickens, *A Christmas Carol*, Verona, Mondadori, 1997, pág. 15.

realidad que tiene en cuenta los cambios de la luz en el panorama estaba ausente en la novela decimonónica, y surge en la literatura española con Baroja y Azorín³⁴⁶.

La niebla, como se ha señalado antes, produce efectos muy distintos dependiendo de la zona en que aparezca. En el barrio pobre del Soho adquiere tintes tenebrosos que remiten a la imagen de la ciudad monstruosa, típica del XIX: “los faroles de los ómnibus parecían pupilas inyectadas de monstruos moviéndose en las tinieblas; alguna que otra vez se veía pasar un coche con un policía de pie en el pescante, que agitaba una antorcha en el aire, lo que daba al espectáculo un aspecto fantástico” (165). En cambio, en el campo, desencadena *efectos extraordinarios*: “Tan pronto quedaba a ras del suelo y parecía un mar blanco en donde las copas de los árboles eran peñas, como formaba montes de algodón y palacios fantásticos” (166). Es la combinación de la niebla y el humo de la ciudad lo que la transforma en algo horrible y malsano “la calle estaba siempre sucia, mojada, pringosa. Muchas veces esta niebla olía mal, a hidrógeno sulfurado, y parecía que se habían reventado todas las alcantarillas del pueblo” (166).

5.7. LONDRES FRENTE A MADRID

Baroja va a utilizar a Iturriz para introducir el tema de España en esta novela que tiene como escenario absoluto Londres. La llegada de este personaje a la ciudad sirve para criticar la situación de inmovilidad en la que se encuentra el país: “Aquel es un pueblo hundido en una miseria trágica y dirigido por una burguesía imbécil y al mismo tiempo rapaz” (76). A Iturriz le parece hermosa y admirable la imagen del Támesis y explica que si en Madrid hubiera un río así, ya estaba resuelto el problema de España:

³⁴⁶ “La visión impresionista del paisaje en las primeras novelas de Azorín” en M^a Ángeles HERMOSILLA *et al.*, *Visiones del Paisaje*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1999, págs. 60-61.

Pon tú la capital de España a esta altura sobre el nivel del mar, con esta atmósfera pesada y húmeda, con río así, y en poco tiempo la gente de allá, en vez de irritable y nerviosa como es, se haría tranquila y equilibrada. El pueblo aumentaría de tamaño rápidamente, crecerían los árboles en sus alrededores, crecería la hierba, y las miradas de los madrileños, en vez de ser intensas y fuertes, se harían vagas y dulces. Los madrileños no tendrían como ahora los nervios excitados por el clima áspero y seco, no serían tan vivos ni harían chistes, estarían más tranquilos, y su inteligencia, más pesada, sería más fecunda (78-79).

La disertación de Iturriz sobre cómo la influencia del clima puede impactar en el carácter de las personas remite a las teorías científicas de Darwin. En su doctrina de *la lucha por la existencia* señala la importancia del medio en el desarrollo de las especies y cómo únicamente sobrevivirían aquellas que mejor se adaptaran a él³⁴⁷. Iturriz saca también a relucir una curiosa contradicción al observar la actividad industrial entre la bruma y el humo, imagen que tiene “el aire tranquilizador del pueblo en el que se ve claramente el manantial del dinero. Es todo lo contrario de Madrid. Allí se ve gente elegante, bien vestida, coches, caballos... ¿De dónde sale aquello? Es un misterio. En España todas las fuentes de la riqueza son turbias” (80). En ‘la ciudad de la niebla’ se sabe de dónde viene el dinero, sin embargo, en Madrid, con su luz, “las fuentes de la riqueza son turbias”. Tras cruzar el puente de Westminster, llegan a Vauxhall, donde se adentran de lleno en la ciudad industrial:

Nos metimos por una calle que pasaba entre gasómetros, fábricas de cemento y descargaderos. En los almacenes de forraje, en los patios, se levantaban pilas grandes, como casas, de hierba prensada, que echaba un olor fuerte y desagradable; en las fábricas de yeso y de cemento los montones de sacos formaban calles y desfiladeros; en las fundiciones se veían enormes volantes rotos. Todo era por allí negro, grande, sucio del polvo y del hollín (83).

En su descripción destacan los términos que evocan la corporeidad de los elementos (*pilas, montones, calles, desfiladeros*) y su gran tamaño (*grandes, enormes, grande*). El color *negro* está motivado por la actividad industrial (“sucio del polvo y del hollín”) y el

³⁴⁷ Charles Darwin en el capítulo tercero de *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (1859) explica la ley natural de la lucha por la existencia.

olor es *fuerte y desagradable*. La visión de este espacio depende del perceptor, así Iturrioz ve “la belleza moral de todos aquellos artefactos de trabajo”, mientras que a Aracil le parece que el río no es más que “una gran alcantarilla; bilis y carbón” (78)³⁴⁸. Asimismo, la pintura de las “grúas de altos brazos y aire extraño y fantástico. Estas grúas altas, misteriosas [...] entre la bruma y el humo” que producen en Iturrioz “una admiración extraordinaria” (81-82), coinciden con las descripciones de las fábricas como elementos fantásticos que ya hiciera Dickens en *Hard Times*: “The lights in the great factories, which looked, when they were illuminated, like Fairy palaces- or the travellers by express-train said so-”³⁴⁹. El escritor inglés, sin embargo, es irónico porque sólo aquellos viajeros que las observan desde lejos y que no trabajan en ellas, son los que opinan que parecen palacios de hadas. La visión de Iturrioz de las fábricas va a ser un poco como la de esos viajeros de Dickens que al pasar sin detenerse contemplan con agrado el aspecto exterior de la ciudad industrial.

5.8. ALMACENES, BIBLIOTECAS, OFICINAS Y LOS *DOCKS*

Además de pasar por la orilla derecha, donde está situada la actividad industrial, Baroja explorará otros lugares del trabajo en su novela. Cuando María, tras una pequeña estancia en una pensión cerca de Kensington, se marche a vivir al Soho, el narrador describirá el ambiente de este barrio, ocupado en gran parte por almacenes de frutas, de hortalizas y flores:

En este barrio próximo al mercado de Covent Garden, se trabajaba casi siempre con luz artificial; por las ventanas de las bodegas y subterráneos, a través de una tela metálica, se veía con vaguedad gente que andaba trajinando con fardos y cajas a la luz del gas.

³⁴⁸ La concepción de Iturrioz contrasta con las ideas estéticas de John Ruskin quien sostenía que el industrialismo no creaba sino fealdad y miseria. Véase Lily Litvak, *op. cit.*, pág. 13.

³⁴⁹ Charles Dickens, *Hard Times*, [1854], London, Penguin, 2003, pág. 66.

[“...las grandes fábricas que, cuando estaban encendidas, tenían aspecto de palacios de hadas –al menos, así lo decían los viajeros que cruzaban ante ellas en el tren expreso”]. Charles Dickens, *Tiempos difíciles*, Madrid, Cátedra, 2007 (7ª ed), pág. 161.

Salían de estos agujeros una gran diversidad de olores agrios, más punzantes en la atmósfera densa y húmeda; los plátanos descompuestos exhalaban un tufo como de cosmético; las naranjas fermentadas despedían un olor avinagrado de éter (161-162).

Las condiciones laborales de este antiguo barrio de Londres recuerdan a las de *La busca*: la oscuridad, la suciedad y el mal olor (*olores agrios, punzantes, tufo, olor avinagrado de éter*) ilustran el precario estado de la clase trabajadora.

María, que por intermediación del señor Mantz consigue un empleo como traductora en casa de un abogado de Lincoln's Inn, tiene la oportunidad de conocer “la miseria del proletariado intelectual” (139). Este grupo social, que hacía “copias para casas editoriales y revistas, y daban lecciones a domicilio”, se reúne en la biblioteca del Museo Británico y está formado por “tipos harapientos, hombres barbudos, sucios, encorvados, mujeres marchitas, desgarradas y tristes [...] alemanes rubios todo barbas y melenas de grandes anteojos; rusos abandonados y grasientos, italianos con traza de tenores; orientales de todas las castas,” (139-140). En su descripción aparece el estereotipo del intelectual con anteojos, melenas y barbas, y palabras que giran en torno al campo semántico de lo abandonado y estropeado (*harapientos, sucios, encorvados, marchitas, desgarradas*). En este espacio es posible observar otros elementos de naturaleza social como la inmigración internacional (*alemanes, rusos, italianos, orientales*) y la presencia de la mujer en una ocupación intelectual.

Cuando María pierda su empleo como traductora, el señor Mantz, una vez más, le prestará su ayuda ofreciéndole un puesto en su despacho de la City, al que María acudirá puntualmente de nueve a cinco, de lunes a viernes, durante varios meses. La oficina está situada en una casa “enorme, sin viviendas, de arriba abajo dedicada al culto de Mercurio [...]. El edificio se llamaba Hunter-House, y en él no vivía nadie” (169-170). Esta moderna construcción se presenta como un laberinto de escaleras y ascensores donde se pierde María el primer día que va a trabajar. La sala que ocupan

tres jóvenes, un señor viejo, una muchacha pálida y María, es fría y tiene “dos grandes ventanas de guillotina, cada una de cuatro cristales y los dos bajos esmerilados”, modelo de oficina que aún pervive. Al no haber tabiques María ve cómo en la sala del director brilla el fuego de una chimenea, lo que señala la idea de categoría social que imperaba en Inglaterra, en la que los dependientes no eran merecedores de las mismas comodidades que el jefe. La protagonista no se siente a gusto en el ambiente de frialdad y compostura que reina en el trabajo. Como Manuel en *La busca*, ella tampoco “se acostumbraba a estar tantas horas, quieta y encerrada, ni al frío” (183) y siente alivio cuando llega la hora de marcharse.

Un día que el señor Mantz la envía a los muelles del Támesis a hablar con el capitán de un barco español, encuentra que: “[e]l ambiente era sofocante; la niebla, el humo, la tibieza del aire, el suelo negro y encharcado, todo daba la impresión de un presidio en donde una humanidad triste gimiera condenada a trabajos forzados”. Esta visión del trabajo como un *presidio*, un *agujero*, un lugar *oscuro, frío y lóbrego*, donde se es ‘cazado’ durante unas horas -como indica el nombre del edificio de oficinas *Hunter-house*- o donde las atmósferas sofocantes ahogan a las personas (ya sean causadas por las lámparas de gas, el humo, la niebla o incluso por unos ásperos compañeros de trabajo), es la que va a predominar en la novela.

En los *docks*, se hace alusión, a los olores (*canela, azúcar, vino generoso, petróleo y humo de carbón de piedra*), los sonidos (*sinfonía de martillazos*, “otros iban arrastrando cubas vacías que sonaban en el suelo como tambores”) y, una vez más, a la inmigración internacional motivada por la gran actividad comercial e industrial de la ciudad: los hombres que allí trabajan proceden “de todas las castas, blancos, negros, amarillos” y son definidos por Iturriz como *los esclavos* del comercio. Estos ‘prisioneros’ van a depender de ricos y aristócratas que, como Dickens, Baroja también

va a retratar con antipatía. Su análisis psicológico está presentado a través de los diálogos. Así el jefe de María, el señor Dickson, cuando el tiempo estaba muy negro y muy feo le preguntaba con sorna:

-No estará el tiempo así en España, ¿eh?

- No, seguramente que no.

- Yo no he visto España ni Italia – añadía Dickson-, pero sé que aunque las viera no me gustarían tanto como la City... ¡Ja..., ja..., ja!

- Pero esto es tan triste, tan negro...

- Pues eso es lo que a mí me gusta...Días fríos, de niebla...Dicen que un poeta inglés ha dicho que el infierno es una ciudad que se parece mucho a Londres... ¡Ja..., ja..., ja...! Los poetas no dicen más que majaderías... A mí éste es un infierno que me gusta. ¡Ya lo creo...! ¡Ja..., ja..., ja...! (186).

5.9. EL SOHO

Tras una pequeña estancia en una pensión cerca Kensington, el doctor Iturrioz encontró dos cuartos bien amueblados, limpios y con ventanas a la calle donde María, en su intento de llevar una vida independiente y libre, vivirá durante unos meses con su amiga Natalia y su hija Macha. La casa, situada en Little Earl Street, una callejuela próxima a Shaftebury Avenue “solía estar intransitable con sus puestos de verdura y de pescado” (129). El narrador omnisciente, en la segunda parte de la novela, toma las riendas de la historia para dar su valoración personal de la ciudad “[c]iertamente, esta calle no era ni muy clara ni muy alegre, pero no dejaba de tener sus curiosidades” (131), como el pequeño establecimiento de objetos de náutica que hay en el piso bajo de la casa y que recuerda al negocio de Mr Salomon Gills en *Dombey and Son* (aunque en la novela de Dickens la tienda se encuentra en la City). El barrio, ocupado en gran parte por almacenes de frutas, de hortalizas y flores, estaba formado por “calles angostas, con casas de ladrillo, pequeñas, negras, sin alero, con muchas ventanas simétricas” por lo que se repite, una vez más, la “igualdad” que caracterizaba el barrio de Bloomsbury; sin embargo, desde la calle, por las ventanas, se ve el miserable interior de estas

viviendas obreras “los cuartos sucios, abandonados, al borde mismo de la calle, abiertos para ser ventilados, y en donde entraban la humedad y el frío” (166). Peter Ackroid³⁵⁰ señala que en estos cuchitriles la gente vivía amontonada con los productos que vendía. Se indica también la presencia de un asilo donde algunos mendigos esperan entrar, y la de los vagabundos que, forzados a vivir en la calle, “se iban refugiando en un rincón, en una reja, en el quicio de una puerta” (164). Esta imagen de la degradación humana en el Soho de principios del siglo XX denunciada por Baroja, ya había sido evidenciada por Dickens y Marx³⁵¹ a mediados del XIX. El crecimiento rápido de la población que experimentó Inglaterra durante el XIX, unido a la demanda de mano de obra propiciada por la Revolución industrial, hizo que muchos emigrantes del campo acudieran a Londres en busca de un futuro mejor. La ciudad se llenó de una población que, en la mayoría de los casos, vivía hacinada en viviendas insalubres, con un trabajo precario que podía perder fácilmente en los períodos de crisis. El paro fue un fenómeno social que vino de la mano de la Revolución industrial porque a los períodos de prosperidad sucedían otros de depresión. En esta sociedad empobrecida se extiende el alcoholismo: “[h]abía por todo el barrio tabernuchas como cuevas, negras, oscuras, cuyos cristales, empañados por el polvo y el humo, no permitían ver el interior”. De allí salen viejas borrachas apoyándose en las paredes y los hombres, sin poder sostenerse en pie, aguantaban hasta que los echaban, “cuando no comenzaban enfurecidos a repartir puñetazos a diestro y siniestro” (167). Asimismo, en las casas también “se oían riñas y disputas. Los hombres pegaban a las mujeres y a los niños con una brutalidad terrible.

³⁵⁰ Aunque la reseña es de varios años antes a la llegada de Baroja es de suponer que a principios del siglo XX las cosas no habían cambiado mucho: “An official report in 1847 states that one room in a house ‘was occupied by only three families in the day but as many as could be got into it at night’. More than twenty people were often found in one small space, together with the wares which they sold in the street, oranges, onions, herrings and watercress being the favoured articles”. Peter Ackroyd, *op. cit.*, pág. 138.

³⁵¹ Ackroyd señala que la condición de pobreza en la que vivían los habitantes de Soho pudo inspirar a los fundadores del comunismo. *Ibid.*, pág. 601.

Era triste ver en medio de esta civilización tan perfecta en tantas otras cosas, que se maltrataba a los niños como en ningún pueblo del mundo” (166-167).

En el contenido de la descripción del Soho se ve la fidelidad a Dickens, la intención social de Baroja por señalar la pervivencia de esta lacra social, que venía siendo denunciada desde el XIX por el autor inglés. Baroja, además, aporta a la descripción su visión como extranjero y español: estos *chiquillos andrajosos*, “no tenían el aire ligero y alegre de los chiquillos pobres de España; eran sucios, tristes [...] huraños y quietos, apenas jugaban” (163). En este ambiente de pobreza, surgen, como víctimas de esta sociedad, pequeños granujas “feos atrevidos, con cierto aire de clown; iban con las manos metidas en los bolsillos, con un andar de hombres, haciendo fechorías por donde pasaban y hablando con una cómica desenvoltura” que recuerdan a la banda de ladronzuelos dirigidos por el viejo y malvado Fagin en *Oliver Twist*.

En definitiva, lo que va a causar más impresión en la descripción de este barrio, es la gente que se mueve por estas calles llenas de barro y suciedad, donde el ruido de las máquinas, de los carros y el golpear de martillos se mezcla con olores malsanos, donde unos personajes histriónicos, que incluso dan miedo, son los encargados de amenizar las calles con sus canciones populares. Baroja no trata a estas figuras como individuos, sino en grupo, dado que son producto de la ciudad moderna. El propósito moral de Baroja es despertar la compasión y, finalmente, denunciar a esa “sociedad petulante” que hace creer a estas *mujeres gordas, jovencitas cubiertas de harapos* y hombres sin trabajo, “que si no han prosperado ha sido por defectos suyos y nunca por culpa de la máquina social” (195).

CONCLUSIONES

Baroja, influido por los escritores del siglo XIX ha continuado y modernizado la tradición literaria española de la novela itinerante como el Lazarillo o el Quijote, llevando a su *dama errante*, tras un periplo por España y Portugal, a vivir a la que en ese momento era la ciudad más cosmopolita del mundo. Sin embargo, Baroja no se fija en la sociedad elegante, como hiciera Balzac sino que, en la tradición de Dickens, prefiere atender a la vida agradable del hotel burgués, a los contrastes sociales de riqueza y pobreza, a la poderosa imagen de la ciudad industrial y, en especial, a los efectos estéticos de la niebla.

En 1906 Baroja vivió tres meses en una pensión del barrio de Bloomsbury y en la primavera de 1907 escribió la novela con las notas y observaciones que había tomado en sus paseos³⁵². *La ciudad de la niebla* da una visión panorámica y sumamente viva del Londres de principios de siglo XX³⁵³. El espacio urbano aparece dividido por el Támesis. La orilla izquierda es donde se encuentran los parques, los museos, la catedral de San Pablo, el Parlamento, la City y demás barrios residenciales, y en la orilla derecha, *la orilla del trabajo*, es donde se concentran las fábricas y los almacenes. Lo reseñable de esta novela es cómo Baroja funde la descripción del ambiente con el estudio social e individual del caso de María. En la primera parte, narrada en primera persona por la protagonista, se describe la cálida y confortable vida del hotel y demás rituales burgueses como el paseo por el parque o la visita a los museos. En compañía de su padre, del señor Roche o Iturrioz, María mostrará su fascinación por el dinamismo de la ciudad, su aparente confusión, así como los contrastes sociales de riqueza y pobreza según los barrios. Su visita a casa de Wanda le permitirá comprobar la oposición entre

³⁵² José-Carlos Mainer, *op. cit.*, págs. 153 y 163.

³⁵³ Mary Lee Bretz, *op. cit.*, pág. 313.

la apacible vida rural y la dureza de la vida en una ciudad moderna en la que la ausencia de sol provoca tinieblas y frío, la actividad industrial, contaminación, y la mísera situación del proletariado, inseguridad, soledad y tristeza.

En la segunda parte, “Las desilusiones”, queda patente la estrecha relación entre el narrador y Baroja. El narrador autorial se hace cargo del relato para, en una intervención metaliteraria (“Ahora el autor”), anunciar el fracaso de María dado que la vida heroica no se puede dar en la ciudad moderna y, también, para describir, desde su punto de vista como extranjero y español, los paisajes londinenses. En el contenido de las descripciones, así como en el retrato de los personajes, se ve la huella de Dickens.

Por otra parte, la imagen de Londres, como ‘ciudad de la niebla’ se va a construir poco a poco a lo largo del relato. Así cuando los personajes llegan a Londres, la actividad industrial envuelta en la niebla es caracterizada como un ‘organismo vivo’, desde el interior del hotel se compara con una “cortina gris delante de los cristales” y en las vistas desde el río, mediante el uso de metáforas y un léxico que gira en torno al campo semántico de lo borroso, los paisajes son dibujados como si se tratara de pequeños cuadros impresionistas. Igualmente, la niebla adquiere valores fantásticos cuando aparece en el campo y tintes fantasmagóricos y malsanos cuando desciende sobre los barrios pobres de la ciudad.

En general la sensación que se proyecta es la de admiración por la organización del comercio y la industria que proviene, en gran parte, de las colonias. Por otro lado, se ve la indignación del autor que no entiende cómo en una sociedad tan aparentemente perfecta se ignore el sufrimiento de las clases bajas y se maltrate a los niños. Asimismo, llama la atención que la primera protagonista femenina en una novela de Baroja sea una pionera del feminismo. La lucha de una muchacha española por vivir sola e independiente en el Londres de principios de siglo XX, cuando todavía faltaban algunos

años para que apareciera Virginia Woolf con ‘su habitación propia’³⁵⁴, la dignifica y convierte su fracaso en algo admirable: “Nuestras pobres mujeres necesitarán muchos ensayos, muchas pruebas para emanciparse (...) María es un caso de emancipación que fracasa” (266) dirá Iturriz. En el “Épílogo feliz, casi triste” vemos la desilusión de Baroja ante este frustrado “caso de valor” (226)³⁵⁵.

³⁵⁴ El famoso ensayo de Virginia Woolf, *Una habitación propia* se publicó en 1929.

³⁵⁵ Esto es lo que el señor Roche le dirá a María cuando se la encuentre viviendo independiente en Londres: “Es usted un caso de valor miss Aracil [...]. Juana de Arco a su lado me parece un niño de teta” (226).

VI

ROMA: CÉSAR O NADA

*César o nada*³⁵⁶ es la primera novela de la trilogía « Las ciudades ». Apareció como folletón en el periódico republicano «*El Radical*», de Lerroux entre el 6 de marzo y el 26 de mayo de 1910³⁵⁷. Ese mismo año se imprimió como libro en la editorial Renacimiento. Las partes que le siguieron, *El mundo es así* (1912) y *La sensualidad pervertida* (1920), no son continuación de la primera. Con el dinero que había reunido por la venta de algunas novelas, Baroja hizo un viaje a Roma con la intención de documentarse para escribir una novela histórica sobre la figura de César Borgia. El interés por este personaje provenía de un viaje al municipio de Viana (Navarra) que había hecho con Ramiro de Maeztu a finales del siglo XIX: “Vimos el altar donde había estado enterrado el hijo del papa Alejandro VI, y hablamos de si se podrían encontrar sus restos. Después leí *El príncipe*, de Maquiavelo, el libro de Carlos Iriarte sobre César Borgia y la obra de Gregorovius sobre Lucrecia”. Pero desde el momento en que llegó a Roma renunció a la idea: “[h]abía que averiguar un conjunto de detalles de vestuario, de muebles, de costumbres, cosa que exigía mucho tiempo, mucho estudio, una larga estancia en Roma, y que, después de conseguido, podía producir un libro muy

³⁵⁶ Todas las citas de la novela pertenecen a la siguiente edición: *César o nada*, Madrid, Caro Raggio, 1975.

³⁵⁷ José-Carlos Mainer, *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, 2012, pág. 179. Donald L. Shaw también apunta que apareció como folletín a mediados de 1910. “Dos novelas de Baroja: una ejemplificación de su técnica”, (1963), *El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979, 2ª ed., pág. 390.

aburrido”; así que viendo la imposibilidad de escribir una novela histórica del Renacimiento, decidió escribir una novela “moderna, con algo que recordara el tipo antiguo, y la llamé *César o nada*”³⁵⁸.

La novela se compone de dos partes de ambiente muy distinto; la primera, que se titula “Roma”, se divide, a su vez, en dos: una que narra los orígenes genealógicos del protagonista, así como su etapa de formación en varias ciudades españolas y europeas (capítulos II y III), y otra que se desarrolla en Roma, que es donde César va a intentar conseguir el apoyo que necesita para llevar a cabo su proyecto político (capítulos I, IV-XXIV). Estos capítulos están encabezados con un título que en ocasiones hace referencia al espacio donde tiene lugar la acción, como el capítulo doce (*Encuentro en el Pincio*) o el veinte (*Don Calixto en San Pedro*) y, a su vez, están divididos en secciones con su propio título³⁵⁹. En la segunda parte, “Castro Duro”, el joven valenciano se tendrá que enfrentar al complejo ambiente político español de principios de siglo representado por una ciudad castellana ficticia donde pretenderá poner en práctica su plan regeneracionista (capítulos I-XXI).

Para escribir la primera parte, Baroja se inspira en la Roma que conoció hacia el año 1910³⁶⁰. Durante los dos o tres meses que estuvo allí recorrió la ciudad a pie, visitó museos e iglesias, y por las mañanas, invitado por unas damas que conoció en el hotel, “iba en coche a sitios famosos de los alrededores de Roma”³⁶¹. Entre febrero y abril de 1910, con las impresiones de este viaje, y otro anterior a Florencia en 1906, publicó en el semanario *Europa* dirigido por Luis Bello sus notas de viaje en cinco entregas

³⁵⁸ Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino I*, Barcelona, Tusquets, 2006, págs. 768-769.

³⁵⁹ Así el capítulo XII *Encuentro en el Pincio* está fragmentado en cuatro partes: *Paseo por la Villa Borghese*, *Desde el balcón del Pincio*, *Encuentro con Marchmont* y *El té*.

³⁶⁰ El autor no recuerda bien si fue el año 1909 o 1910 cuando fue por segunda vez a Italia. Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino I*, pág. 768.

³⁶¹ *Ibid.*, pág. 770.

tituladas “Florencia y Roma, o la gracia y la fuerza, por un cronista iletrado”³⁶². La segunda parte de la novela, que transcurre en tierras castellanas, también tiene carácter autobiográfico y surge de la etapa en la que se afilió al Partido Republicano Radical de Lerroux, por el que llegó a presentarse como candidato a concejal³⁶³. En las elecciones municipales madrileñas de noviembre de 1909 bajo la Conjunción Republicano-Socialista, quedó en quinto lugar³⁶⁴. En este periodo, Baroja profesaba ideas muy avanzadas y, en abril de 1910, en la revista *Europa*, promovió un Comité Internacional de Justicia y Libertad con objetivos tales como “la expropiación de las grandes propiedades agrarias, la entrega a los municipios de los bienes de la Iglesia desamortizados, la concesión del voto a la mujer y el arbitrio de las medidas legales precisas para propiciar su igualdad con el hombre, la implantación del divorcio, las pensiones para los viejos, la supresión de las corridas de toros, la secularización de la vida, la libertad absoluta de cultos, etc.”³⁶⁵ Estas ideas nutrirán el proyecto político del protagonista de nuestra novela.

César o nada es la historia de César Moncada un joven con un ideal: acabar con el poder de la religión, de los caciques y de los burgueses en España, y para llevar a cabo su objetivo, va a Roma a buscar el apoyo de su tío, el cardenal Fort haciendo suya la máxima que en la práctica había seguido César Borgia *el fin justifica los medios*. La acción arranca con el viaje en tren de los hermanos dirigiéndose a Roma; la trama es lineal con una analepsis en los capítulos segundo y tercero donde el narrador relata los orígenes y educación del personaje, técnica propia de los folletines y que Baroja utiliza en varias de las novelas estudiadas: *La busca*, *La feria de los discretos* y *Los últimos*

³⁶² José-Carlos Mainer, *op. cit.*, pág. 168.

³⁶³ Aunque muy brevemente, Baroja cuenta su experiencia en el partido de Lerroux en *Juventud, egolatría*, [1917], Madrid, Taurus, 1977, pág. 163-165.

³⁶⁴ José-Carlos Mainer, *op. cit.*, pág. 173.

³⁶⁵ Juan M. ^a Marín Martínez, “Introducción”, *La busca*, Madrid, Cátedra, 2011, 2ª ed., pág. 35.

románticos. El tiempo de la historia en la primera parte es de unos cuatro o seis meses aproximadamente. La dificultad de establecer la temporalidad exacta se debe a que es poco precisa. Así entre la primera “Serían las siete de la mañana de un día de invierno” (21), la segunda “[h]abía traído el mozo unos buñuelos de crema, y advertido que era un plato del día, del día de San José” (83) y la última “A principios de mayo, una tarde en que se hallaba decidido a marcharse...” (232), se deduce que la estancia en Roma duró en torno a seis meses. De las múltiples e imprecisas anotaciones temporales que aparecen en la segunda parte, se infiere que desde la llegada de César a Castro Duro hasta el día de las elecciones, cuando es herido en una emboscada, han transcurrido unos cuatro años³⁶⁶.

La acción es mínima, evoluciona a medida que el protagonista va desplazándose enlazando escenas de hotel, paseos, visitas turísticas y de interés político; sin embargo, a partir del tercer capítulo de la segunda parte, cuando comienzan las maniobras políticas de César, la acción se acelera³⁶⁷. Durante su estancia en Roma entra en contacto mayormente con dos grupos sociales, la aristocracia y el clero que, a su vez, están vinculados a determinados espacios en los que es posible observar atributos de naturaleza social, económica, histórica, etc. En sus paseos observará desde la distancia a la gente del pueblo y a los grupos marginales de Roma, como golfillos y vagos. En Castro Duro, se relacionará primero con los conservadores en el Casino y en el palacio de los duques de Castro, que ahora pertenece a don Calixto, conde de la Saucedá. Tras ser elegido diputado, marchará a Madrid, pero en sus visitas a Castro, frecuentará los lugares de reunión de los trabajadores como el Centro Obrero.

³⁶⁶ Este hecho conecta la vida del joven César Moncada con la de César Borgia quien, mientras servía a su cuñado el rey de Navarra Juan de Albret, fue herido de muerte durante una emboscada en Viana en 1507.

³⁶⁷ Mary Lee Bretz, *La evolución novelística de Pío Baroja*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1979, pág. 360.

6.1. ANTECEDENTES: MADRID, PARÍS Y LONDRES

El protagonista César Moncada tiene ciertas similitudes con la figura de César Borgia. Ambos son de origen valenciano y destinados por su familia a la carrera eclesiástica, aunque el aspecto delgado y enfermizo de Moncada contrasta con el tipo de hombre fuerte de César Borgia. Su educación se inicia en el colegio de los Escolapios de Madrid al que le mandan con doce años ante su negativa a ser cura; se trata de un lugar inhóspito donde César tiene miedo a enfriarse (se forraba con papeles para calentarse) y donde tendrá la oportunidad de leer periódicos anticlericales que producirán en él “un odio frenético por los curas” (45). Aquí conoce a Ignacio Alzugaray, sobrino de Carlos Yarza, héroe de *Las tragedias grotescas*, que parecía haber muerto durante la “Commune” pero que, sin embargo, vive y trabaja en una casa de Banca. César, que siente la necesidad de hablar con él, al concluir el bachillerato toma un billete de tercera y se presenta en París.

La función de la capital de Francia en la trama es importante porque la visión del movimiento de la bolsa provocará tal asombro y emoción en Moncada, que marcarán el inicio de su interés por conocer los mecanismos de esta institución, uno de los signos financieros de la industrialización³⁶⁸. Su hermana Laura que, gracias a la influencia de su tío el cardenal, se ha casado con un marqués napolitano, va a buscarle y le lleva de vuelta a Valencia. Su madre quiere que estudie para abogado pero César, que es de la opinión de que “una capital de provincia es algo insoportable” (48), irá a estudiar a Madrid donde, para formarse una “diversidad de puntos de vista”, alternará sus estudios de abogacía con otros de Zoología y Fisiología, además de mantenerse atento a

³⁶⁸ María Aracil que en *La ciudad de la niebla* también visitó la Bolsa de Coloniales, sin embargo, no encontró en aquello nada extraordinario. Pío Baroja, *La ciudad de la niebla*, Madrid, Caro Raggio, 1974, pág. 181.

las especulaciones bursátiles. El ambiente de la capital de España es un lugar de formación intelectual más apropiado para el joven ambicioso que el de la capital de provincia. Aquí gestará su propio plan filosófico en el que el movimiento, la acción, el esfuerzo y la lucha serán los motores que van a dirigir su vida (planteamiento darwiniano que asumen los hombres de acción de Baroja e ideología que evidencia una influencia nietzscheana).

Al terminar la carrera vuelve a París a visitar a Yarza quien le aconseja que se marche a Londres “París es un pueblo que se ha parado. No vale la pena de perder el tiempo estando aquí” (54). En Londres pasará dos años estudiando política y cuestiones financieras. Entonces advierte que para llevar a cabo su plan, va a necesitar apoyo, y piensa que su tío el cardenal podrá prestárselo. Para ello decide “ir con su hermana a Roma” (54).

6.2. VIAJE A ROMA.

La narración comienza *in media res* con la detención del rápido París-Vintimilla en Marsella:

Serían las siete de la mañana de un día de invierno. Los vagones larguísimos, con sus ventanas de cristales biselados, chorreaban agua por todas partes; la locomotora resoplaba descansando de la marcha, y los fuelles de entre vagón y vagón, como grandes acordeones destilaban gotas negras por sus dobleces.

Los rieles brillaban, se entrecruzaban y huían hasta perderse de vista. Las ventanillas del tren estaban cerradas; en la estación reinaba el silencio; de cuando en cuando sonaba un martillazo violento en los ejes; alguna que otra cortinilla se levantaba, y a través del vidrio empañado aparecía una cabeza despeinada de mujer (20-21).

El tren, elemento de la modernidad que recorre grandes distancias (los rieles [...] *huían* hasta perderse de vista), es dibujado como si se tratara de un “organismo vivo” al

atribuirle cualidades animadas mediante la prosopopeya (la locomotora *resoplaba descansando* de la marcha) y a través de la imagen de las *gotas negras* que, como si fueran de sudor, destilan los *fuelles por sus dobleces* tras el esfuerzo. La ambientación en una mañana de *invierno* con el consiguiente enturbiamiento de las ventanas (vidrio *empañado*) así como la *cabeza despeinada de mujer* anuncian la llegada de un nuevo día y contrasta con la presentación de los personajes sentados, preparados ya para desayunar, en una de las mesitas del fondo del vagón comedor.

A diferencia de los coches de tercera en los que se trasladan Manuel en *La busca* y María en *La ciudad de la niebla*, o el de segunda, en el que se desplaza Quintín en *La feria*, los hermanos César y Laura deben de viajar en primera clase a razón de las comodidades que disfrutan. Además de poseer un departamento propio, se encuentran con pasajeros elegantes como lord Marchmont y su esposa “una millonaria yanqui” (23) que a César le parece “una mujer espléndida”, sin embargo su hermana desdeña su belleza: “Es una preciosidad. Casi es demasiado bonita. No tiene carácter, no tiene aire de raza” (23), opinión en la que parece fundirse la del propio Baroja siempre muy interesado en las características distintivas de la fisonomía de las diferentes razas³⁶⁹.

El tren se constituye como un lugar de encuentro, propicio para las relaciones interpersonales así, cuando finalmente Laura invita al joven inglés y a su esposa a pasar a su departamento, “se entabló entre ellos una animada conversación, interrumpida por las exclamaciones de alegría de Laura al pasar por delante de alguno de esos puntos admirables de la Costa Azul” (27).

³⁶⁹ Alberich apunta que en la biblioteca de Pío Baroja en «Itzea» encontró varias obras que eran de esperar dada su conocida preocupación por las razas humanas como *Equise psychologique des peuples européens*, de Fouillée, y el *Essai*, de Gobineau. José Alberich, “La biblioteca de Pío Baroja”, *El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979, pág. 273.

Baroja dedica el capítulo primero de la novela a la descripción del trayecto en tren desde Marsella a Roma que se sitúa geográficamente mediante referencias a lugares reales como *Tolón, Hyeres, San Rafael, Cannes y Niza*, y ya en Italia: *Vintimilla, Génova* y finalmente *Roma*.

El clima influye en el estado de ánimo de Laura, pero no en el de su hermano que muestra indiferencia, así cuando “el Mediterráneo apareció verdoso, blanquecino, y el campo cubierto de escarcha”, Laura exclamó estremeciéndose “¡Qué horror! ¡Qué tiempo!”; sin embargo, cuando “la niebla se deshizo y el sol brillante iluminó el campo cubierto de nieve.

- ¡Oh! ¡«Che belleza»!- exclamó Laura” (24).

Al llegar a Italia las escenas de pueblos y aldeas a orillas del mar parecen “una decoración de teatro, un escenario de intriga romántica” (28) contrastan con la entrada a Roma que no tiene nada de espectacular y que resulta algo decepcionante: “El tren avanzaba por un campo llano y sin árboles, de aspecto pantanoso, cubierto de hierba verde; de cuando en cuando se veía una casucha pobre, un montón de heno, en la extensión despoblada y monótona [...]. Se comenzaron a ver las murallas amarillentas de Roma y algunos edificios grandes, negruzcos por la humedad” (29).

6.3. HOTEL Y ARISTOCRACIA

Los hermanos se alojan en un hotel situado en la Plaza Esedra di Termini (actual plaza de la República), la misma en la que Baroja se había instalado en un “hotel medio pensión [...] que, aunque no muy grande, era muy pomposo y decorativo”³⁷⁰.

³⁷⁰ Desde la última vuelta del camino, I, pág. 769.

En el hotel conviven personajes de distinta clase social y procedencia, aunque en su mayoría pertenecen a la aristocracia³⁷¹, como la condesa de San Martino y sus dos hijas que habitualmente vivían en Venecia, la condesa Brenda con su hija Beatrice, la marquesa Sciacca de Malta con su marido y sus dos hijos, y Laura casada con el marqués de Vaccarone “un napolitano charlatán, insustancial y ligero” (43). También está el señor Carminatti, un joven diplomático de Nápoles, un comandante alemán, un profesor noruego y César, personaje asociado a la burguesía intelectual. Las señoritas compiten por llevar su grupo al “bello napolitano” que con un tono irónico, es retratado y caricaturizado como si fuera un personaje burlesco de las farsas y pantomimas italianas:

El señor Carminatti era alto, de bigote negro, la nariz corva, los ojos rasgados y lánguidos, la gesticulación graciosa y un poco apayasada; al mismo tiempo estaba triste y alegre, melancólico y risueño; cambiaba de expresión a cada momento. Se solía presentar en el comedor de smoking, con una gran flor en el ojal y dos o tres diamantes gruesos en la pechera. Venía arrastrando los pies, saludaba, decía algún chiste, se quedaba cariacontecido, y esta volubilidad en la expresión y estas gesticulaciones le daban un carácter entre mujer y niño (71).

Este persigue por el pasillo que, además de lugar de paso es un espacio para la trasgresión y el regocijo³⁷², a la marquesa Sciacca y las dos señoritas de San Martino, que lanzan chillidos cuando las agarra por la cintura (79). Más adelante, cuando lleguen de París la señora Dawson y sus dos hijas, y el señor Carminatti le pida a César que se las presente, se verá la actitud de César frente a todos ellos: “A mí no me fastidia esta

³⁷¹ Cuando Kennedy señale a César que en este hotel él y su hermana están muy bien “sin americanos, ni alemanes, ni demás bárbaros”, César le responderá: “Sí, este hotel es una colmena de pequeños aristócratas” (156-157).

³⁷² Una noche que había baile, el protagonista vio en un rincón del pasillo a una de las señoritas de San Martino, besando a un italiano amigo de Carminatti (75): “- ¡Demonio!- exclamó César-, esa espiritual princesita se refugia en los rincones con un «brigante» de éstos. ¡Y luego dirá su madre que sus hijas no saben echar el anzuelo!” (76).

gente -dijo-; si creen que yo soy un hombre para distraer a las damas, están lucidos” (108)³⁷³.

En los espacios públicos del hotel, como el salón y el comedor, los hospedados podrán recibir visitas, como la del abate Preciozi, e invitarlas a sus habitaciones para jugar al «bridge» (101) o mantener relaciones más personales.

6.3.1. *Un salón teatral*

El día de su llegada al hotel, mientras esperan a que les arreglen sus habitaciones, los hermanos aguardan en “un gran salón redondo, de techo altísimo. Era un salón teatral, con muebles antiguos y grandes sillones de terciopelo rojo, de patas doradas. Los espejos enormes, algo deslustrados por el tiempo, parecían agrandar más el salón; en las consolas y vitrinas brillaban objetos de mayólica y de porcelana” (55). A diferencia del salón inglés en el que el confort es lo fundamental, en Roma se recrea una atmósfera efectista con grandes muebles (*grandes sillones, espejos enormes*), un techo *altísimo* y un predominio de colores (*rojo y dorado*) que recuerda al interior de un teatro. Los *muebles antiguos*, el *terciopelo* (tejido noble y costoso), las *patas doradas* probablemente con pan de oro y los espejos *deslustrados por el tiempo* señalan la calidad de un mobiliario fabricado de forma artesanal, ajeno a la producción industrial moderna y a sus fábricas de muebles en serie.

El salón es un escenario donde los propios huéspedes amenizan las veladas ejecutando piezas musicales o cantando canciones románticas que los demás escuchan y elogian (67 y 78). Por las noches se dan bailes a los que acuden también los amigos de los huéspedes. El hotel es un teatro social donde cada personaje representa su papel como en una comedia: la condesa Sciacca esquivará a la señora Dawson y a sus hijas

³⁷³ Lo que le convierte en un personaje totalmente opuesto al doctor Aracil quien en *La ciudad de la niebla* “era el gallito del hotel, sobre todo entre las extranjeras que hablaban francés. Lucía entre ellas su ingenio chispeante y su acento parisiense puro”. Pío Baroja, *La ciudad de la niebla*, pág. 44.

“como si la inspiraran un profundo desprecio” (110) y la condesa Brenda ignorará a la institutriz francesa porque “sus ideas aristocráticas no le permitían considerar a la señorita Cadet como persona digna de ser presentada” (110).

El espacio del comedor está asociado al sonido de “los consabidos campanillazos” (56) que anuncian desde las doce de la mañana que el almuerzo estará listo a las doce y media. A César le parece hermosa la decoración: “El comedor, muy grande y muy alto, ostentaba decoración copiada de algún palacio. Consistía en una tapicería con guirnaldas de flores y medallones. Dentro de cada medallón se veían las letras S.P.Q.R.³⁷⁴ y algunas frases epicúreas de los latinos: «Carpe diem. Post mort nulla voluptas», etcétera.” (58). El ambiente es cordial porque “después de sentarse todos comenzaron a hablar de mesa a mesa y hasta de un extremo a otro del cuarto” (58).

César encuentra absurdas las aspiraciones de estas personas que por su buena posición solo piensan en divertirse, y en darse tono. Se burla de su arraigada preocupación por lo bello, su obsesión por la indumentaria, las joyas o la cosmética: “César tenía su cuarto frente al del señor Carminatti, y los primeros días creyó que era el de una mujer. Frascos de tocador, pulverizadores, cajas de polvos de arroz; el cuarto parecía una perfumería” (78). Con el paso de las semanas, su desdén se transformará en aversión: “A mí me da hasta asco esa gente que necesita telas y joyas y perfumes...” (94).

César se recluye en su habitación para leer el libro de Proudhon, *El manual del especulador de la bolsa* (1853) y escribir cartas a su amigo Alzugaray contándole sus impresiones de la ciudad (104). Sin embargo, no es un espacio completamente aislado porque por las noches oirá el ruido del acumulador del ascensor (109) y “las notas de

³⁷⁴ **SPQR** es la sigla de la frase latina *Senātus Populusque Rōmānus*, cuya traducción es «el Senado y el Pueblo Romano».

los vales y rigodones, las risas y carcajadas” e incluso “el resbalar de los pies de los bailarines” (76)³⁷⁵.

Laura y la condesa Brenda hacían “las visitas juntas” (99), la relación entre el espacio urbano y el protagonista es tan estrecha que solo cuando César decide acompañarlas, aparecen como escenarios en la trama las casas aristocráticas o más concretamente, los salones, que es donde por costumbre se recibía a las visitas. Al igual que a los espacios del clero, César acude a estas casas por interés “pensaba si entre toda aquella gente papalina habría algo aprovechable para sus ambiciones” (100). César “contemplaba el clásico decorado de los salones” lo que indica la inclinación de este grupo social por la tradición. En todas se junta la misma gente, se juega al bridge y se dicen las mismas cosas: “escuchó la misma conversación acerca del rey, del Papa, de los cardenales y de la poca o mucha gente que había en los hoteles” (100).

La aristocracia que visita o vive en Roma también se reunirá en los museos, en los teatros³⁷⁶, en las carreras de caballos o en paseos, como los jardines del Pincio o el parque de la Villa Borghese, donde darán vueltas en coche de caballos (98). También acudirán a los hoteles elegantes donde se instala la nueva aristocracia del dinero. Invitados por Archibaldo Marchmont, César y su hermana, irán al hotel Excelsior a tomar el té. Situado en la vía Veneto, construida durante el desarrollo urbanístico de Roma a finales del siglo XIX, era a principios del XX una zona exclusiva llena de cafés y hoteles lujosos³⁷⁷. A Marchmont, que es inglés, le parece *insoportable* el hotel “no

³⁷⁵ En su primera noche, mientras leía “llegaban del salón las notas de un vals de zingaros tocado en el piano” (60).

³⁷⁶ En la antesala del hotel, delante de la puerta de entrada, hay un anuncio que se mudaba todos los días para indicar las distintas funciones que se representaban por la noche en los teatros de Roma. Esto resulta muy significativo no sólo porque hace alusión a la amplia oferta cultural de la ciudad, sino porque señala la importancia que tenía el teatro como espacio público de sociabilidad al que acudían las clases altas para divertirse y establecer relaciones sociales. Véase, Jesús Cruz Valenciano, *op. cit.*, págs. 288-289.

³⁷⁷ Cristina Gómez de las Cortinas, (ed.), *op. cit.*, págs.251-254.

hay más que americanos” (141). El comedor donde se sirve el té “hacía un gran efecto. Era una exhibición de mujeres elegantísimas, algunas de una belleza ideal, y de hombres desocupados. Por todas partes sonaba el inglés gangoso a estilo americano” (142). La mujer de Marchmont, Susana es la representante de estas mujeres elegantes y adineradas³⁷⁸. Cuando llegue a conocerla, más profundamente, en el último capítulo dirá de ella: “Esta dama, que se cree tan espiritual y tan sensitiva, tiene una epidermis interior de hipopótamo; está acorazada por un magnífico egoísmo, que debe de ser, por lo menos, de acero galvanizado. Su coraza la protege contra la acción de las miserias y de los dolores ajenos” (250). Susana es deshumanizada porque “imbuida por preocupaciones de supremo chic” vive en un mundo aparte ignorando los sufrimientos de los demás seres humanos.

6.4. PASEOS POR ROMA

En *César o nada* se observa la técnica propia de la itinerancia, común a tantas novelas barojianas³⁷⁹. En sus paseos por Roma solo o con el abate Preciozi se siguen los itinerarios que coinciden con el trazado real de la ciudad: “Le llevó por detrás del Quirinal, por la vía de la Panatería y del Lavatore, en donde hay un mercado de fruta, hasta la fuente de Trevi” (80).

En ocasiones, la posición del narrador aparece temporalmente soldada a la del personaje renunciando a la omnisciencia y adoptando un punto de vista interno, plegándose a las limitaciones derivables de la ignorancia del protagonista. Así, cuando

³⁷⁸ En «La vida elegante» Baroja ironiza sobre “los caracteres del elegante” y explica las cinco condiciones indispensables para serlo: primera, ser rico; segunda, ser desocupado; tercera, no ser apasionado; cuarta, no ser inteligente, y quinta, no ser bondadoso ni cándido. Pío Baroja, *Las horas solitarias*, págs. 277-278.

³⁷⁹ Donald L. Shaw, *art. cit.*, pág. 387.

al final de la vía Nacional César se encuentre con la columna de Trajano: “a mano izquierda, se veía una calle con escaleras³⁸⁰ y abajo una columna de piedra blanca.

- Nada; tampoco sé lo que es esto - pensó César; la verdad que uno es de una ignorancia terrible” (64).

No obstante, a continuación el narrador señala que César siguió hasta la plaza Venecia y que contempló el palacio de la Embajada de Austria³⁸¹, volviendo a tomar una perspectiva externa al personaje y a imperar de nuevo la omnisciencia, punto de vista predominante durante la novela.

6.4.1. Roma ciudad turística

Comenzaba de nuevo a llover; el gran espacio semicircular de la plaza estaba reluciente por la lluvia. Pasaban los tranvías deslizándose por la curva de los rieles; una caravana de turistas en diez o doce coches en fila, todos con los paraguas abiertos, se preparaban a visitar los monumentos de Roma; vendedores ambulantes les mostraban baratijas y chucherías religiosas (55-56).

En la descripción de la plaza Esedra di Termini³⁸² aparece la oposición entre el *movimiento* de los tranvías con los diez o doce coches de turistas que *esperan* en fila a iniciar la visita a los monumentos de Roma. Estos van a ser un componente esencial del espacio de la ciudad. Las *baratijas* y *chucherías* que ofrecen los vendedores ambulantes son los *souvenirs* que se llevarán como recuerdo de su visita a la Ciudad Eterna y el hecho de que sean *religiosas* señala de soslayo la influencia del catolicismo sobre la ciudad.

³⁸⁰ La vía Magnanapoli.

³⁸¹ El *Palacio di Venezia* fue la Embajada de Austria hasta 1918, actualmente es un museo de arte nacional.

³⁸² Esta fue construida a finales del XIX durante el desarrollo urbanístico llevado a cabo una vez que Roma se convirtió en capital de la Italia unificada en 1870. Cristina Gómez de las Cortinas (ed.), *Roma*, Madrid, Aguilar, 2012, pág. 164.

Esta primera alusión al turismo hace referencia a una práctica social que a principios del siglo XX estaba ya bastante extendida. El viaje turístico es un fenómeno relativamente moderno que inventó la aristocracia inglesa del siglo XVIII “cuando viajar para descubrir, para ilustrarse y para disfrutar se convirtió en una de las cualidades requeridas para poder ser considerado un *gentleman*”³⁸³. Los jóvenes aristócratas pusieron de moda la realización del *Grand Tour* que consistía en un viaje por Europa central e Italia para conocer los fundamentos artísticos y culturales del mundo clásico y del Renacimiento. Esta práctica se divulgó durante el XIX entre los burgueses europeos y americanos enriquecidos gracias al avance económico derivado de la industrialización. Pero César, durante la novela, va a hacer lo posible por distinguirse de los turistas porque él no ha ido a Roma a ver monumentos: “El arte es una cosa buena para los que no tienen fuerza para vivir en la realidad. Es un buen «sport» para solteronas, para maridos engañados que necesitan un consuelo, como los histéricos necesitan morfina...” (61)³⁸⁴.

Los turistas, fuertemente vinculados al espacio de la ciudad, van a ser objeto de los comentarios irónicos tanto del narrador como de César: “algunos extranjeros con la guía roja en la mano, marchaban a grandes pasos a contemplar los monumentos de Roma, que el código del esnobismo mundial considera indispensable admirarlos” (63). Esta guía roja se trata de un Baedeker, libro que le ofrece su hermana Laura y que él rechaza “No, no me hace falta” (61). Inventada por Fritz Baedeker en Alemania en 1835, era la primera guía turística objetiva que se alejaba del libro de viajes donde los escritores románticos mezclaban sus experiencias con reflexiones y valoraciones

³⁸³ Jesús Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa*, Madrid, Siglo XXI, 2014, pág. 348.

³⁸⁴ Algo parecido le ocurrió al propio Pío Baroja quizá movido por su natural individualismo. En sus memorias señala que tras su viaje a Roma “en donde creo había abusado de ver museos, iglesias, cuadros y estatuas, me decidí a echar a las zarzas ese uniforme de aficionado a las bellas artes, que creo no lleva más que a la pedantería estética”. Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino I*, pág. 772.

personales. La guía estaba dirigida a un nuevo tipo de viajero que disponiendo de menos tiempo y dinero para viajar, quería maximizar su visita y ver el mayor número posible de monumentos³⁸⁵. Esta imagen del viaje ejecutado con rapidez se ejemplifica en varias ocasiones con frases como “marchaban a grandes pasos” o “filas de coches con turistas *pasaban de prisa*” (104). Asimismo, cuando termine la Semana Santa y se marchen todas las señoras del hotel, la llegada de los turistas será representada como una embestida violenta y precipitada: “una avalancha de ingleses y alemanes armados de sus Baedeker rojos, tomaron por asalto el hotel” (185).

En torno al turismo, aparece en la entrada del Foro un “despacho de billetes” que indica que los romanos ya estaban sacando provecho económico de su patrimonio arqueológico (68), una agencia de viajes³⁸⁶ que marca lo arraigada que estaba esta industria a principios de siglo XX y aquellos que, con menos medios, también intentan sacar partido de los viajeros como un “golfillo” que vende tarjetas postales y que sigue a César a todas partes llamándole “excelencia” (68) y los vendedores ambulantes que “voceaban sus chucherías”.

6.4.2. Roma Vaticana

La ciudad parece estar invadida por la presente y futura clase sacerdotal pues en sus múltiples paseos César se cruzará con frailes, curas y grupos de seminaristas³⁸⁷. Ya en su primera salida César encuentra en la plaza de Venecia “la fauna clerical”:

...pasaban bandadas de seminaristas con hábitos negros, rojos, azules, violeta y fajas de distintos colores; cruzaban frailes de todas clases, afeitados, con barbas, negros, blancos,

³⁸⁵ James Buzard, “The Grand Tour and after (1660-1840)”, *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, 2008 (4ª ed.), págs. 48-49.

³⁸⁶ Donde César tendrá que esperar durante un cuarto de hora a que el marqués de Sciacca pregunte, por curiosidad, cuánto se tarda en ir a Moscú (117).

³⁸⁷ La impresión de Roma como una ciudad llena de miembros de la Iglesia le hará, años más tarde comparar San Sebastián con “una pequeña Roma de verano, hay dos o tres monseñores casi constantemente y se ven curas, frailes y monjas a todas horas y por todas partes”. Pío Baroja, *Las horas solitarias*, pág. 247.

pardos; discurrían en grupos curas extranjeros, con unos sombreritos despeinados adornados con una borla; monjas horribles con bigote y lunares negros, y monjitas lindas y blancas, de aire coquetón. [...]

- Indudablemente, la religión es cosa muy pintoresca- murmuró César-. Un empresario de espectáculos no tendría imaginación para idear estos disfraces (65).

La variedad en los colores de los hábitos (*negros, rojos, azules, violeta*), en el aspecto de los frailes y de los curas (*afeitados, con barbas, negros, blancos, pardos, extranjeros*) y de las monjas (*horribles, lindas*) llevan al personaje a juzgar la religión como algo “muy pintoresco” y a comparar los *hábitos* con *disfraces*. Esta sobreabundancia presencia del clero se debe a que Roma había sido, sobre todo, desde el Renacimiento sede del papado. Desde el Vaticano el papa Pío X dirige una compleja organización en la que como afirma el abate Preciozi “desde el Papa hasta los canónigos y los guardias pontificios, hay que ver las jerarquías que tenemos en el Vaticano”. El abate Preciozi, familiar del cardenal Fort, le sirve de cicerone a su sobrino. Es joven y habla un español “macarrónico, aprendido en América, que provocaba las carcajadas de César” (79). Moncada bromea con él y el abate se lo consiente todo porque decide no tenerle en cuenta “es un niño, hay que dejarlo” (85). Su función como interlocutor de César en el relato es importante porque sus diálogos, no exentos de humor, sirven para censurar y ridiculizar a la Iglesia:

Miraron hacia atrás; se veía la cúpula de la gran basílica brillando al sol; luego, a un lado, un viaducto pequeño y una torre.

- ¡Qué admirable pájaro tienen ustedes en esa hermosa jaula!- dijo César.

- ¿Qué pájaro?- preguntó Preciozi

- El Papa, amigo Preciozi, el Papa (87).

César está decidido a encontrar en el estamento clerical romano, el apoyo que necesita para iniciar su carrera política en España. Para ello visitará en primer lugar a su tío el cardenal Fort; luego, a un fraile español en un convento del Trastevere, al padre Miró, y gracias a un diplomático inglés se entrevistará también con un cardenal italiano y un

abate francés. La presentación de los lugares donde se ubican estos personajes permite no sólo conocer aspectos de su personalidad, sino de su posición social dentro de la Iglesia. El cardenal Fort vive en el palacio de Altemps que “se encuentra en la calle de Sant’Apollinare, enfrente de un seminario” (95). Cuando los dos hermanos van a visitarlo “subieron la gran escalera, y en una antesala vieron a Preciozi con otros dos curas, que hablaban bajo”. El hecho de que el cardenal viva en un palacio del siglo XV dice mucho de su poder económico, y la presencia tanto de Preciozi como la de los “otros dos curas” uno de ellos el bibliotecario de la casa y el otro su secretario, indica una destacada posición social dentro de la jerarquía de la Iglesia. Como “su Eminencia está muy ocupado”, los hermanos han de esperar. Baroja, como ya se ha visto en otras novelas, utiliza el procedimiento típico de la espera para describir el espacio: “César se asomó a la ventana de la antesala: se veía el patio del viejo palacio y los pórticos que lo rodean”. Cuando por fin, les hacen pasar: “Entraron en una habitación grande, fría y destartalada. Por la puerta abierta se veía otro salón desprovisto de adornos, también oscuro y sombrío. El cardenal estaba sentado a una mesa; vestía de fraile y tenía ceño de mal humor” (96). El espacio *frío, oscuro y sombrío* refleja la personalidad de su dueño que muestra indiferencia y desapego por sus sobrinos. Su desinterés por los ornamentos se aprecia tanto en el “salón desprovisto de adornos” como en su indumentaria “vestía de fraile”. Esta “acogida tan glacial” provoca el rechazo de César que contestará a su tío “en pocas palabras, cortas y frías” (97).

El cardenal Spada también vive en un palacio en cuya puerta hay “un portero con tricornio, gabán gris y bastón con bola de plata” (159). Además de la categoría social que le otorga tener portero, el hecho de que este vista un uniforme tradicional anuncia la personalidad conservadora del cardenal. El despacho “grande, triste y severo” es reflejo del temperamento de este hombre *fuerte, inteligente y austero*, en el

que “se adivinaba un fondo de amargura y de desolación”. Asimismo, el “aire de solemnidad” que tenía toda la casa puede verse también en la indumentaria del cardenal que vestía el hábito de calle propio de su rango “una sotana negra, con ribetes y botones rojos” y que contrasta con el aspecto del cardenal Fort que viste de fraile. La amabilidad e inteligencia del cardenal Spada infunden respeto en César que explicará “con modestia” sus ideas.

El “despacho *suntuoso* del cardenal Spada” muestra notable diferencia con el “gabinete, alhajado a la moderna” del abate Tardieu. Su situación en lo más bajo de la jerarquía eclesiástica, así como su juventud y *viveza*, se revelan en su despacho “era pequeño mundano, lleno de libros y de fotografías”, que también es definido como “cuarto de trabajo”, de hecho, cuando entran “estaba escribiendo y fumando” (161).

En el capítulo XI “Un sondeo en el mundo negro” César visita a un fraile español que vive en un convento del Trastevere y al padre Miró en un colegio de la calle de Montserrat, en los alrededores del Campo di Fiori. El padre Herreros le recibe en su celda y mientras César le explica a lo que iba “se fijó en la jaula y en la clase de pajarraco que se le presentaba ante los ojos”. La animalización del clero se hace patente a lo largo de la novela al identificar al Papa con un *admirable pájaro*, al cardenal Fort con un *bicho raro*, al fraile con un *pajarraco* y al conjunto del clero como “la *fauna* clerical” (65).

Los desconfiados representantes del clero español en Roma con su aspecto rudo, sucio y desagradable, quedan configurados muy negativamente en relación a la amabilidad en el trato y presencia aseada del cardenal italiano y del abate francés. El padre Herreros tiene un armario con libros “de esos que no se leen”, lleva el hábito sucio, abierto hasta el pecho, sus dientes son amarillos (“tenía la costumbre de dejar colillas sobre la mesa”) y aunque “quiere pasar por comprensivo e insinuante” (132), le

despacha rápidamente. El licenciado Miró, quien ni siquiera le invita a sentarse, tiene la “sotana raída, llena de caspa, y una gorra de punto, grande y sucia, con una gran borla” (134).

6.4.3. Roma provinciana

Tras su primer paseo por Roma César la encuentra “así como una cosa mixta de gran ciudad monumental y de capital de provincia” (68). Al diplomático inglés, Kennedy, le hace el mismo efecto pues al mostrarle la vía Giulia le dirá “es una calle de capital de provincia [...] siempre triste, desierta” (164). El abate Preciozi considera positivo que Roma tenga ese carácter porque en “la gran capital moderna [...] no se ven más que hoteles elegantes por un lado y barracas horribles por otro” (69) haciendo alusión al tipo de ciudad que Baroja ya había representado en novelas anteriores como el Madrid de *La busca*, el París de *Los últimos románticos* o el Londres de *La ciudad de la niebla*. El abate también comparte con Baroja la opinión de que resulta más agradable una ciudad como Roma con sus callejuelas que una ciudad como las de América “aquella geometría, aquellas calles tiradas a cordel, los ángulos rectos...” (69)³⁸⁸.

Durante la novela, esa apariencia de capital de provincia, de la que hablan los personajes, es ejemplificada con la permanencia de los antiguos oficios “un aguador, en un carro lleno de botellas gruesas y verdes, pasaba cantando y haciendo restallar el látigo” (133-134), unos vendedores que “ofrecían ramos de almendro en flor” (189) o en los mercados al aire libre, como el que hay en el “Campo di Fiori, una plaza popular muy animada, con toldos de lona y puestos de fruta al descubierto” (134). Imágenes que

³⁸⁸ En un artículo de 1899 Baroja escribió que prefería “las callejuelas tortuosas, oscuras y en pendiente” y que “el día que nuestros pueblos tengan las calles tiradas a cordel, ese día emigro, no a Inglaterra, ni a Francia... [sino] a Marruecos o a otro sitio donde no hayan llegado esos perfeccionamientos de la civilización”. Citado por Carlos Blanco Aguinaga, “Realismo y deformación escéptica: La lucha por la vida según don Pío Baroja”, en *Pío Baroja: El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979, pág. 307.

recuerdan a la plaza de la Corredera en la Córdoba de *La feria de los discretos*, por su impronta pintoresca.

Como ya hemos comentado desde finales del siglo XVIII, la búsqueda de lo pintoresco influyó en la forma de viajar y escribir de los románticos y Baroja formado en las postrimerías del siglo XIX, seguía siendo un curioso y un nostálgico de lo pintoresco. El carácter popular de la vida romana le ofrece ocasiones para resaltar este rasgo. Así lo vemos en las callejuelas estrechas por donde “[p]asaban obreros, vendedores ambulantes, mujeres con un pañuelo medio toquilla, medio bufanda, de ojos negros y tipo expresivo. Enfrente había un puesto de caramelos de color, higos secos atravesados por un trozo de caña y diversas clases de dulces” (175) y en la escena de un cortejo fúnebre:

En aquel instante estaban sacando el cadáver a la calle. Varias mujeres, de negro, esperaban a la puerta de la casa con cirios encendidos. El cura con sobrepelliz blanca y cruz alzada, dio la orden de marcha, y se puso al frente de la comitiva; cuatro hombres levantaron el ataúd y lo pusieron en hombros, y el cortejo de mujeres de negro, de hombres y de niños, siguió detrás. Las campanas, agudas, volvieron a sonar en el aire (236).

Como en *La feria*, los golfos y los vagabundos no ofrecerán el aspecto desolador de los pobres de *La busca* o de *La ciudad de la niebla*. Sin duda, en los barrios bajos de Roma hay pobreza, pero no la miseria abyecta de las grandes ciudades. En sus paseos, César encontrará a un golfo ironizando sobre el aspecto de un fraile (65), a otro que dará volteretas para pedir limosna, a unos vagos jugando a echar “monedas al aire” (66), a unos vagabundos tendidos en el suelo y a un *chiquillo desharrapado* que, curiosamente, es el individuo de la novela con el que se sentirá más identificado por escribir este en una pared “¡Viva Musolino!” y dibujar debajo “un corazón atravesado por dos puñales. –Muy bien –murmuró César–. Este chiquillo es como yo; un partidario de la acción” (66).

6.4.4. Ciudad decadente y eterna

La ciudad de Roma se aleja mucho del tipo de ciudad industrial que predominaba en la época. Desde la explanada de la Escuela Española de Pintura:

La vista era magnífica; la tarde, al caer, clara; el cielo, limpio y transparente. Desde aquella altura el caserío de Roma se ensanchaba silencioso, con un aire de solemnidad, de inmovilidad y de calma. Parecía un pueblo llano, casi hundido; no se notaban sus cuevas ni sus colinas; daba la impresión de una ciudad de piedra encerrada en una campana de cristal.

El mismo cielo, puro y diáfano, aumentaba la sensación de encogimiento y de quietud; ni una nube en el horizonte, ni una mancha de humo en el aire; silencio y reposo por todas partes. La cúpula de San Pedro tenía un color de nube, las florestas del Pincio se enrojecían por el sol y los montes Albanos mostraban en sus laderas sus pueblecillos blancos y sus risueñas villas.

Preciozi señalaba las cúpulas y las torres; César no le oía y pensaba con cierto espanto:

-Nosotros moriremos, y esas piedras seguirán brillando bajo el sol de otras tardes de invierno (90).

En el horizonte, ni siquiera a lo lejos, hay chimeneas, ni fábricas y esta inactividad se trasluce en el cielo *limpio y transparente*, sin *una mancha de humo en el aire*. Roma parece muerta (*silencio, inmovilidad, calma, reposo*), pero también protegida, bajo *una campana de cristal*. Las cúpulas y las torres, las florestas enrojecidas acentúan la melancolía de César que reflexiona sobre su propia muerte ante la permanencia intemporal de las piedras de la Ciudad Eterna. Idéntica sensación le producirá, más adelante, a su hermana la contemplación del paisaje romano desde el balcón del Pincio:

- ¡Oh! ¡Qué bella! ¡Qué hermosa es! No me canso nunca de contemplarla. Es mi ciudad querida. «O fior d'ogni città, donna del mondo.»

- Ya no es dueña del mundo hermanita.

- Para mí lo es. Mira San Pedro; parece un trozo de nube.

- Sí, es verdad; tiene un color azul como si fuera transparente.

Sonaban algunas campanadas y seguían pasando las grandes nubes blancas y majestuosas por el horizonte; en el Janículo, la estatua de Garibaldi se levantaba gallardamente en el aire, como un pájaro dispuesto a levantar el vuelo.

- Cuando contemplo así Roma- murmuró Laura-, siento una pena, una tristeza.

- ¿Por qué?

- Porque pienso que he de morir y que ya no volveré a ver Roma. Ella estará así todavía siglos y siglos, iluminada por el sol, y yo habré muerto ya... ¡Qué horror! ¡Qué horror! (139).

Ambas descripciones están hechas desde un alto, recurso habitual en las novelas de Baroja y, en las dos, la monumental cúpula de San Pedro, diseñada por Miguel Ángel, domina el horizonte de Roma como señal inequívoca del poder de la Iglesia sobre la ciudad. El tiempo que transcurre es representado por el sonido de las campanas y, las *grandes nubes blancas* que pasan, son quizá, símbolo de la fugacidad de la vida humana en contraste con la ciudad que ha existido durante siglos.

Una mañana que César salió a pasear con el abate Preciozi “fueron los dos a la plaza del Capitolio” (81). Desde esta plaza, construida sobre una colina, César percibe una visión distinta de la ciudad:

Esta entrada del campo en Roma- dijo César- es lo que da a la ciudad un aspecto romántico. Esas colinas con árboles son muy bonitas.

- ¿Bonitas nada más, don César? Son sublimes- replicó Preciozi (81).

Los árboles son uno de los elementos fundamentales de la ciudad. De lo que más le va a gustar tanto a César como al narrador quien más adelante añadirá: “Una torre cuadrada, amarilla, tostada por el sol, se erguía entre las ruinas, unas colinas mostraban sus filas de románticos cipreses, y en el fondo los azules montes Albanos se destacaban en el cielo gris” (82). En Roma, la ciudad de las ruinas y de las grandes construcciones, es la visión del paisaje, y más concretamente la de los árboles (*cipreses, pinos de copa redonda, palmeras, encinas*) sobre las colinas, al final de una calle o asomándose por detrás de los muros alguna villa, los que dotan a la ciudad de un carácter romántico:

Al desviarse de las calles principales, a cada paso encontraba un rincón que le dejaba sorprendido por su aire de fantástico y teatral. De pronto se encontraba delante de una tapia alta, en cuyo borde se veían estatuas cubiertas de musgo o grandes jarrones de barro cocido. Aquellos adornos se destacaban sobre el follaje oscuro de las encinas romanas y de los altos y negros cipreses. Al final de una calle se enfilaba una alta palmera de ramas curvas en medio de una plaza o un pino redondo como el del jardín del palacio Aldobrandini³⁸⁹.

³⁸⁹ El jardín de la Villa Aldobrandini está situado a unos diez metros sobre el nivel de la calle y sus árboles se pueden ver desde la Vía Nacional.

- Esta gente ha sido artista de veras – murmuraba César, y lo decía como un hecho, sin considerarlo elogio ni vituperio (103-104).

Otro elemento vegetal que caracteriza a la ciudad son las espesas cortinas de hiedra que cubren las fachadas de algunos edificios, llegando incluso a ocultar los barrotes de los balcones. En sus paseos con Kennedy, César también encontrará rincones emblemáticos que hablan de esa Roma intemporal que, sorprendentemente, conserva su belleza en el esplendor perdido:

Recorrieron calles angostas y sin aceras; pasaron por encrucijadas que parecían de una ciudad muerta y por rincones de aldea. En algunas calles se alzaban los palacios, altísimos y sombríos de piedra negruzca. Estos palacios misteriosos parecían deshabitados; las rejas estaban tomadas por el moho, en sus tejados nacían toda clase de hierbajos y sus balcones se cubrían de plantas trepadoras. En las esquinas, empotrados en las paredes, se veían nichos cubiertos de cristal. Una madonna pintada, ya ennegrecida, con adornos y corona de plata, se adivinaba en su fondo, y delante oscilaba un farolillo colgando de una cuerda. [...]

En todas aquellas barriadas pobres se veían callejuelas cruzadas por cuerdas llenas de harapos; tenduchos negros, de donde salía olor a grasa; callejones estrechos con montones de basura en medio. En los mismos palacios, ya exonerados de su grandeza, aparecía esta decoración de pingajos flotantes. En el Teatro Marcelo se hundía la vista en los arcos, convertidos en fraguas. Parecía algo infernal ver en el fondo de una de aquellas cuevas negras los herreros destacándose entre las llamas.

Esta mezcla de suntuosidad y de miseria, de belleza y de fealdad, se veía reflejada en la misma gente; mujeres jóvenes, bellísimas, alternaban con viejas gordas, negruzcas, cubiertas de harapos, de ojos sombríos... (165-166)

Los grandiosos palacios construidos para los nobles y el alto clero, parecen deshabitados, han perdido su empaque decorados con “*pingajos flotantes*”. La naturaleza también se ha apoderado de ellos y en las rejas crece el *moho*, por las paredes trepan plantas y en los tejados “toda clase de hierbajos”. Situados entre casas viejas, en callejuelas estrechas y sucias, aluden a la decadencia de la ciudad, a una etapa de esplendor perdida. De un lado a otro de las calles colgaban ropas puestas a secar imagen pintoresca que con la higienización de las ciudades se ha ido perdiendo. El primer teatro de Roma, el Teatro Marcelo, construido antes de Cristo, ha sido despojado de su aura de antigüedad y se ha convertido en una fragua. La ciudad negra (palacios *sombríos*,

piedra *negruzca, ennegrecida*, tenduchos *negros*) se proyecta en sus habitantes (viejas *negruzcas*, ojos *sombríos*). En cuanto al léxico utilizado aparecen palabras que giran en torno al campo semántico de la muerte: *muerta, nichos, infierno*, de la riqueza: *palacios, grandeza, suntuosidad, corona de plata* y de la pobreza: *harapos, miseria, pingajos, tenduchos, basura* que componen una imagen de la ciudad donde el deterioro aparece unido a la belleza y la suntuosidad a la miseria.

Finalmente, los *palacios misteriosos*, las *calles angostas, callejuelas* y *callejones estrechos llenos de basura*, los *nichos* en las esquinas de los edificios con la imagen de una Virgen y un *farolillo* oscilante, las lápidas empotradas en las paredes con esqueletos grabados, así como la imagen infernal de los “herrerros destacándose entre las llamas” le dan ese carácter singular de ciudad decadente y romántica.

6.5. CASTRO DURO, UN PUEBLO CASTELLANO

La segunda parte de la novela comienza con otro viaje, esta vez desde Roma en tren a Castro Duro. César, acompañado de su amigo Alzugaray, va en busca del apoyo que don Calixto le había prometido durante su estancia en la Ciudad Eterna. La acción, en los tres primeros capítulos, está presentada a través de distintos puntos de vista. Así, el trayecto en tren del primero es descrito por el narrador omnisciente, el segundo, “Castro Duro”, desde la perspectiva de Alzugaray con un apunte final del narrador y, el tercero, se desarrolla como un diálogo entre César y Alzugaray. A partir del cuarto capítulo, el narrador omnisciente, se hace cargo del relato.

Castro Duro se trata de un pueblo ficticio que Baroja utiliza para mostrar el funcionamiento de la política en la España rural. Su ubicación exacta en el mapa resulta confusa pues si bien es cierto que don Calixto García Guerrero es senador y gran cacique de la provincia de Zamora (211-212), Cidones, la localidad vecina, es un

municipio de Soria. Esta imprecisión, probablemente se deba a que Baroja quería significar que Castro Duro podría ser cualquier pueblo castellano.

Los amigos llegan a Castro Duro al amanecer. Durante el trayecto la visión del paisaje castellano les produce desagrado:

El tren marchaba de prisa por la llanura; el sol, amarillo, entraba en el vagón; por los campos, recién segados, pasaban hombres a caballo. [...]

- Parece bastante feo esto, ¿eh? – dijo Alzugaray.

- Naturalmente – contestó César-. ¿Quieres que haya aquí aquellos paisajes verdes de tu tierra que a mí me indignan? (253)³⁹⁰.

Aún faltaban dos años para que Azorín con *Castilla* y Antonio Machado con *Campos de Castilla* promovieran “el entusiasmo por la tierra parda y monótona de Castilla”, entusiasmo para el cual según el vasco, admirador de los paisajes verdes, “se necesita tener una sensibilidad un tanto alambicada”³⁹¹ En el capítulo siguiente, Alzugaray describe este campo desde el Miradero:

[S]e ve la gran hondanada, llanura sin fin, plana y desierta que rodea a Castro [...] Esta gran llanada, esta inmensa planicie, tiene campos de sembradura cuadrados, rectangulares, que varían de color según las estaciones, desde el verde claro del alcacer hasta el dorado de las mieses y el amarillo sucio de los rastrojos. [...] Por la tarde, desde el Miradero, desde la altura en que se encuentra Castro, se siente uno aplanado ante ese mar de tierra, ante el vasto horizonte y ante el profundo silencio (260).

Con la locución adjetiva *sin fin* y demás palabras del campo semántico de lo extenso (*gran, inmensa, mar, vasto*) se pone de relieve el inmenso espacio plano y desierto de la meseta castellana. La forma del paisaje influye en el ánimo “se siente uno aplanado”. La homogeneidad de los colores (*verde claro, dorado, amarillo sucio*) que caracterizan la campiña y el “profundo silencio” indican monotonía.

³⁹⁰ César no es irónico. En su etapa de diputado en Madrid el narrador explicará que “aquel paisaje seco, duro, era el que le gustaba” (322).

³⁹¹ Pío Baroja, *Vitrina pintoresca*, Madrid, Ediciones 98, 2010, pág. 178.

Al salir de la estación las primeras impresiones son desoladoras. Para trasladarse a la fonda César elige uno de los coches que esperaban allí, “era un ómnibus destartado y deshecho, con los cristales rotos y manchados. Tiraban de él tres mulas escuálidas y llenas de mataduras” (254). El mal estado de la carretera “polvorienta” empeora al llegar a la primera calle del pueblo “en cuesta, torcida y empedrada de pedruscos, los vaivenes y bamboleos fueron tales, que los viajeros caían unos sobre otros” (255), lo que no debía de ser muy agradable teniendo en cuenta que en su interior viajaban un cura “tan grueso, que sólo él ocupaba todo el coche”, una mujer de pueblo con una cesta, el cartero con la valija y los dos amigos. El trayecto en diligencia se convierte en una experiencia sensorial donde el traqueteo del vehículo, el sonido de los cascabeles, el *restallar* y el *estallido* del látigo, los gritos del cochero dirigidos a las mulas, la *nube de polvo espesísima* que se levanta a su paso por la carretera, así como el bandeo de los personajes recuerdan a los coches de Dickens³⁹².

La fonda es una vivienda rural con un zaguán “húmedo y sombrío”, una escalera torcida y ladrillos desgastados. Las alcobas del primer piso son “oscuras, lóbregas y hundidas” aunque la *vieja* que les atiende las valora por encima de las del segundo, más claras y aireadas, porque las paredes tienen papel. César comenta con ironía la ignorancia de la mujer: “- Sin duda en Castro la perspectiva de las chinches es una perspectiva agradable- dijo César” (257). Los higienistas de la época no recomendaban las paredes empapeladas “el papel está pintado con sustancias tóxicas, aparte de que es albergue de parásitos y polvo”³⁹³.

³⁹² En *Los papeles póstumos del Club Pickwick* “una tremenda sacudida” lanzó a los personajes “hacia la delantera del vehículo”. Charles Dickens, *Los papeles póstumos del Club Pickwick*, [1836-1837], Barcelona, Random House Mondadori, 2012 (4ª ed), pág. 168.

³⁹³ Ezequiel Solana (1863-1931) transmitía estos consejos en *Reglas de Urbanidad y Buenas Maneras*, Madrid, Altaya, 2008, pág. 119.

6.5.1. Castro Duro

Castro Duro es un ejemplo representativo de “estos pueblos castellanos, adustos y viejos”, “estos pueblos muertos”. Alzugaray utilizará una variedad de perspectivas para dibujarlo: desde lejos, de cerca, desde abajo y del interior al exterior. Así, visto desde lejos tiene “aire señorial; de cerca, en cambio, presenta ese aspecto terroso de las ciudades castellanas en ruina” (260). En la carretera de acceso quedan “restos de arbolillos, que plantó un alcalde europeizador, y que murieron todos” (259), que parecen anunciar lo que ocurre con las cosas que se proyectan fuera de la fuerza conservadora y, a su vez, predecir lo que sucederá con los árboles que César plante en el parque Moncada.

Desde abajo, desde la llanura, destaca en el cielo la silueta de “dos edificios altos y poligonales [...] uno amarillo de color miel, viejo y respetable, la iglesia; otro blanco, alargado, moderno, la cárcel” (259-260). Iglesia y cárcel, los “dos pilares del orden social” son símbolo de la severidad de las normas morales y de los preceptos tradicionales que además de regular la conducta y actividades de los castrenses, les han mantenido en el atraso y en la ruina.

El pueblo es *vasto, extenso* y asentado sobre un cerro. Sus calles, tantas “como una capital importante”, son empinadas. Baroja utiliza nombres típicos de calles que aparecen en ciudades como Logroño, Toro o Valladolid: “la calle Mayor, la calle del Laurel, la calle del Cristo, la calle de los Mercaderes, la calle de las Herrerías, de la Zapatería, del Perezal, el Muro de la Penitencia y la calle de la Cadena” (262). Estas calles céntricas que rodean “a la plaza”, tienen aceras estrechas (271), están empedradas con “riscos puntiagudos, que dejan en medio un arroyo negro” y en verano “están sucias y mal olientes” (266). Bajo los soportales de la plaza y la calle Mayor se concentra la actividad comercial con los distintos tipos de negocios: *lencerías, pañerías, tiendas de*

gorras, platerías. Se mencionan oficios tradicionales como el de *bastero, velonero* y *talabartero*, artesanos que venden los objetos que ellos mismos fabrican. Baroja enfatiza el movimiento del mercado en el momento de la apertura de los comercios con los tenderos colocando el género³⁹⁴ y el trasiego de los vendedores ambulantes: “algunos carboneros pasan vendiendo carbón, y mujeres campesinas llevan del ronزال borriquillos cargados con cántaros y cazuelas” (259). El sonido es otro elemento fundamental para dar vida a la plaza y en ella se oyen los pregones de los vendedores de leche, miel o castañas y la *flauta* del afilador o los *golpes sonoros* de dos *candeleros de cobre* con los que el velonero anuncia su género. Tanto la disposición de las tiendas bajo los soportales, como los puestos en el centro de la plaza, así como los pregones de los vendedores ambulantes recuerda, en parte, a la descripción de la plaza de la Corredera en *La feria de los discretos*, aunque la sensación de confusión y alboroto es menor. Toda esta animación termina al mediodía cuando los “vendedores y campesinos desaparecen, el sol aprieta y la tarde es aburrida y enervante” (259).

La vinculación de la ciudad con el vino, que “junto a los frutos de las huertas, constituyen la principal riqueza de Castro”, aparece en la descripción de la fachada de las casas del centro:

[T]ienen en la fachada, limitando la puerta, dos columnas de granito, y estas columnas y las piedras del umbral toman un color violáceo por las heces del vino que suelen poner a secar en las aceras.

Muchos de los caserones de Castro ostentan gran escudo sobre la puerta, torrecillas derrengadas con su veleta de hierro en el tejado, y en algunos se ve un gran nido de cigüeñas.

Las calles alejadas del centro no tienen empedrado, y sus casas son bajas, de adobes, y están prolongadas por corrales, por encima de cuyas tapias aparecen las ramas de las higueras. (262).

³⁹⁴ “[U]n muchacho cuelga con una pértiga las mantas, las alpargatas, las boinas en la portada [...] los tenderos sacan al arco sus géneros; los basteros y talabarteros decoran las portadas con jáquimas y correajes y los que no tienen arco ponen toldos” (259-265).

Las *columnas de granito* y el *gran escudo sobre la puerta* marcan el pasado esplendor del pueblo y las *torrecillas derrengadas* su decadencia. Estas casas grandes, de ladrillo, aunque algo descuidadas, contrastan con las de las calles más excéntricas hechas de adobes y con corrales para guardar los animales. Aquí se encuentran también las *tabernas negras* donde comen los campesinos los días de mercado, los burdeles y las posadas de nombres pintorescos: posada del Moro, posada del Judío, posada del León y la de los Ladrones. Baroja, curioso de los rótulos callejeros, introduce en la novela uno que leyó en una taberna de Béjar (Salamanca): “Despacho de vino por la propia Furibis” y otro típico de las tahonas: “Se «cueze» pan y lo que «benga»³⁹⁵. Los negocios son más humildes y hay “gitanos que hacían cestas” (418), “cacharrerías con escobas y toda clase de jarras y de lebrillos” y “tiendas pequeñas de puerta de calle con capachos llenos de grano” (225-226).

Aunque el comercio es abundante, Castro Duro es un pueblo de agricultores y trajineros. Además de los sembrados, cerca del río se cultivan las vides, almendros y otros árboles frutales. No se cita el nombre del río pero al encontrarse Castro Duro en la provincia de Zamora no puede ser otro más que el Duero. Baroja lo describe en su *Vitrina pintoresca*: “El Duero pasa por delante de ciudades viejas, ruinosas, de color de miel. En Soria es todavía claro y verdoso; luego se hace más amarillento. Su cuenca es la más ancha de los ríos españoles. Almazán, Toro y Zamora se reflejan en este río, que recuerda la Reconquista y la Edad Media”³⁹⁶. La amplitud del río se evoca en la novela con la longitud del “larguísimo puente, de más de veinte arcos” (260) que recuerda al de Toro, en la provincia de Zamora. Castro Duro es, sin duda, una de esas “ciudades viejas,

³⁹⁵ En el ensayo “Epigrafiás callejeras” tiene todo un catálogo de nombres de ventas, y frases curiosas que leía en los rótulos de las paredes de los negocios de distintos pueblos y ciudades de España. Pío Baroja, *Vitrina pintoresca*, págs. 218-219.

³⁹⁶ *Ibid.*, pág. 169.

ruinosas, de color de miel”. La iglesia románica con sus aspilleras³⁹⁷ debajo del tejado, señala el antiguo y guerrero origen de la ciudad. El retablo renacentista, el palacio donde vive don Calixto García Guerrero y los restos de un convento del Renacimiento, evidencian su etapa de esplendor. Que el palacio pertenezca a don Calixto, conde de Saucedo y, que este sea la persona más influyente del pueblo, señala la pervivencia del poder de la nobleza en la España de principios del XX. Don Platón Peribáñez, que es casi tan influyente como don Calixto, sin embargo, es un burgués. Tiene una platería en la calle Mayor “montada a la antigua usanza; escaparate pequeño, lleno de sonajeros, ajorcas, collares, crucecitas, etc., tienda estrecha y negra, después de un pasillo largo y en el fondo un obrador con una ventana al patio” (277). Alzugaray considera que esto es un atraso: “Los procedimientos de la industria de Castro son primitivos; todo se elabora a brazo, y la gente castreña supone que eso constituye una superioridad” (265).

Don Calixto, don Platón y el padre Martín Lafuerza representan las fuerzas conservadoras del distrito. En el bando contrario, un librero republicano (San Román), un boticario, un médico anarquista (el doctor Ortigosa), un tejedor y el Furibis, hijo de una tabernera. Los primeros se reúnen con sus partidarios, formados por el juez, el alcalde, los médicos, grandes propietarios y algunos artesanos, en el Casino. Los segundos en el Casino Obrero. El narrador sigue a César y Alzugaray en sus paseos por Castro, Cidones y otros pueblos y aldeas del distrito. De estas excursiones se infiere el aislamiento en el que se vivía en las aldeas donde ni se sabía que iba a haber elecciones o quién era el rey. En la novela queda patente la farsa de la democracia en España por el poder caciquil que alteraba los resultados y compraba los votos. Tras conocer que las actas se falsificaban, César tendrá que enviar guardianes a todos los pueblos para que se

³⁹⁷ Las aspilleras son las aberturas largas y estrechas que se abrían en los muros para disparar por ellas.

celebren unas elecciones limpias en las que sale elegido diputado. Luego marchará a Madrid.

César convertido en hombre de acción representa el nietzcheanismo barojiano “Yo quitaré todos los obstáculos y las fuerzas saldrán a su vida, que es la acción. Este pueblo, luego otros, y después España entera... Que no quede nada oculto ni encerrado; que salga todo a la vida, a la luz del sol. Soy un hombre fuerte, soy un hombre de hierro” (417) y el concepto de piedad de Schopenhauer, como se evidencia cuando tras presenciar el dolor de la madre de Juan «el Babas», se marcha a Italia incapaz de personarse como el acusador privado del caso: “Esta pobre vieja es digna de lástima. Es indudable. Cree que su hijo es un buen muchacho, y es un chulo canalla y cobarde. Yo no debía hacer caso de esta súplica, sino insistir en que a ese miserable lo condenen a muerte. Pero ya no tengo energía, ya no tengo dureza. Siento que voy a ceder...” (392).

El narrador omnisciente conoce el fondo de su personaje y nos dice que a pesar de su aspecto frío y poco expresivo, era un patriota que sentía dolorosamente la decadencia de España y buscaba los medios de levantarla (317). César intenta poner en práctica sus planes políticos y aunque en principio consigue impulsar el Centro Obrero de Castro, poner una biblioteca y abrir una escuela, las fuerzas tradicionales logran interponerse, entorpecer algunos de sus proyectos como traer agua para el riego de los campos y, finalmente, triunfar:

Hoy Castro Duro ha abandonado ya definitivamente sus pretensiones de vivir, ha vuelto al orden, como dice el periódico semanal conservador; las fuentes se han secado, la escuela se cerró, los arbolillos del Parque Moncada fueron arrancados. La gente emigra todos los años por centenares. Hoy para un molino, mañana se hunde una casa; pero Castro Duro sigue viviendo con sus veneradas tradiciones y sus sacrosantos principios, sin permitir que los advenedizos sin religión y sin patria turben su vida, sin mancillar los derechos sacratísimos de la Iglesia nuestra madre, envuelto en polvo, en suciedad y en mugre, dormido al sol, en medio de sus campos sin riego (424-425).

El patriotismo de César no es como el de los conservadores que miran al pasado y se vanaglorian al recordar al Cid, Colón, Isabel la Católica, el Gran Capitán y a Hernán Cortés (424), sino el de aquel que ve en su país lo que podría llegar a ser. Se repite el mismo discurso pesimista que en *La feria de los discretos*: “Este pueblo, como casi todos los españoles, vive una vida arcaica. [...] Aquí no hay elementos de progreso; no hay hombres que empujen para adelante”³⁹⁸. El fracaso de César es como el de María Aracil, el de personas adelantadas a su tiempo, que a pesar del esfuerzo que ponen en cumplir sus proyectos, son como esas ruedas de reloj de torre de las que habla Pablo Springer en *La feria*³⁹⁹ o como Andrés Hurtado, el protagonista de su siguiente novela, un precursor⁴⁰⁰.

CONCLUSIONES

En esta novela, la más larga de su producción, Baroja vuelve a hacer uso del autobiografismo que también ha caracterizado a sus anteriores novelas. Su viaje a la capital de Italia, su interés por la figura de César Borgia y su experiencia como candidato a concejal por el partido republicano de Lerroux (que le llevó a realizar varios viajes por provincias españolas), forman los materiales sobre los que imaginó esta novela cuya acción transcurre principalmente en Roma y en una ciudad castellana ficticia Castro Duro. En la primera parte, el protagonista, un joven valenciano, va a Roma con intención de hacer los contactos necesarios que le permitan entrar en el cerrado mundo

³⁹⁸ *La feria de los discretos*, Madrid, Alianza, 2006, págs. 314-315.

³⁹⁹ “Es como si en esta relojería, entre las ruedas de los relojes de bolsillo nos encontrásemos con una rueda de reloj de torre. No nos serviría de nada; no podría engranar con ninguna otra”. *La feria de los discretos*, Madrid, Alianza, 2006.

⁴⁰⁰ “- Ha muerto sin dolor- murmuró Iturrioz-. Este muchacho no tenía fuerza para vivir. Era un epicúreo, un aristócrata, aunque él no lo creía.

- Pero había en él algo de precursor- murmuró el otro médico”. *El árbol de la ciencia*, [1911], Madrid, Cátedra, 2008.

de la política española lo que le obligará a moverse en distintos ambientes y a recorrer la ciudad. En el hotel donde se instala con su hermana Laura conocerá la aristocracia italiana. En sus visitas de interés político se entrevistará con varios miembros del estamento clerical y en sus paseos por la ciudad se cruzará con los turistas y se internará por los barrios bajos y populares.

Varias son las referencias al efecto de teatralidad que produce Italia en el narrador y que tienen dos sentidos. En primer lugar, desde el tren se menciona que “el paisaje parecía una decoración de teatro”, también en sus paseos César se encontraba a cada paso con “un rincón que le dejaba sorprendido por su aire fantástico y teatral” (103). En segundo lugar, en el hotel, con su mobiliario rojo y dorado, es representado como un teatro donde cada personaje interpreta su papel. César no se siente identificado con estas personas cuyas únicas preocupaciones son la belleza y la diversión. Sin embargo, acompañará a su hermana en sus visitas a la aristocracia por ver si le podían ser de algún interés. También irá con ella al hotel Excelsior, donde conocerá a Susana, una rica norteamericana por la que sentirá cierta inclinación. En estos lugares caracterizados por el lujo, César observa con desagrado la actitud despreocupada de una gente que mantiene conversaciones triviales, siempre, de espaldas a la realidad social. Como César ha adoptado la máxima de César Borgia *el fin justifica los medios*, a pesar de su desprecio por la religión, buscará el apoyo que necesita en su tío el cardenal Fort y otros miembros del estamento clerical, lo que le permitirá conocer la compleja jerarquía que desde el Vaticano dirige el Papa Pío X. Los espacios donde le reciben estos personajes, así como su indumentaria, serán fiel reflejo de su personalidad. César mostrará su desdén hacia el clero al identificarlos con animales: al Papa con un “admirable pájaro”, a su tío un “bicharraco raro” y el clero en su conjunto como “la fauna clerical”.

La imagen de Roma en la novela es la de una ciudad histórica y monumental que disfrutan con desenvoltura los aristócratas y visitan con prisa los turistas. También aparece el contraste entre las avenidas largas, amplias y rectilíneas, construidas a partir de la unificación italiana en 1870 donde se ubicarán los hoteles de lujo, y las callejuelas estrechas de los barrios pobres donde se describirá una clase popular que a pesar de su humildad no ofrece el aspecto miserable de los pobres de Londres o Madrid. En algunas de estas calles provincianas se instalarán animados mercados y los vendedores ambulantes vocearán sus productos, otras, aparecerán solitarias y tristes. Asimismo, la visión de los árboles sobre las colinas, detrás de una tapia, o al final de una calle creará un efecto estético que tanto a César como al narrador, les parecerá muy romántico. De igual modo, la contemplación de antiguos palacios ocupados por esta clase popular o un antiguo teatro romano convertido en herrería, aluden a la decadencia de una ciudad que mantiene su belleza en el esplendor perdido. Finalmente, la visión desde un alto de la hermosa ciudad que ha existido durante siglos recuerda a los hermanos la fugacidad de la vida humana y la inmortalidad de la Ciudad Eterna.

En la segunda parte de la novela cuando César consiga de don Calixto, cacique de la provincia de Zamora, el apoyo político que necesita para realizar su plan, marchará en tren a Castro Duro, un pueblo castellano de la ribera del Duero. Construido sobre un cerro, desde la llanura se destacan dos edificios, la iglesia y la cárcel, símbolos de las fuerzas tradicionales que han mantenido al pueblo en el atraso y la ignorancia.

La actividad comercial se concentra en la plaza bajo los soportales y la presencia de vendedores ambulantes le da ese carácter pintoresco que también aparece en las descripciones de los barrios populares de Roma. Se señala la decadencia de las casas señoriales del centro, sin embargo, el efecto de su aspecto descuidado no es comparable al de los grandes palacios abandonados de Roma, con musgo en los balcones y

“decoración de pingajos”. En Roma, las ruinas recuerdan la intemporalidad de la ciudad que a pesar de los siglos sigue en pie y sigue evolucionando, como lo marcan las nuevas avenidas, y los nuevos hoteles de lujo. Castro, sin embargo, es una ciudad en decadencia, donde las fuerzas conservadoras, por temor a perder sus privilegios, se oponen al cambio. Por ello, dejan morir los árboles que plantó un alcalde europeizador, y también, acaban con Cesar y todos los elementos de progreso que logra introducir en la ciudad: las fuentes, la biblioteca del Centro Obrero, la escuela y un parque. El protagonista es vencido. La novela termina con un párrafo desolador en el que se explica que Castro Duro “ha abandonado ya definitivamente sus pretensiones de vivir”. Se siente la indignación del novelista ante la farsa de la democracia, y el dolor por una España rural que muere por culpa del egoísmo y corrupción de sus gobernantes.

CONCLUSIONES

Después del estudio de la relación entre espacio urbano y personaje en las novelas seleccionadas, podemos concluir con algunos de los rasgos que singularizan la modernidad de Baroja en el tratamiento de la ciudad:

1º. En primer lugar destaca la importante carga autobiográfica que Baroja incorpora en sus textos. Cuando se trasladó a Madrid desde San Sebastián para probar suerte con el negocio de su tía Juana Nessi, entre 1896 y 1898, el aspirante a novelista supo ver que el barrio donde se encontraba la panadería “tenía su interés”. Allí observaba la atmósfera triste de la plaza de las Descalzas con sus aguadores y carreteros y, sobre todo, a los obreros y los repartidores: “había tipos curiosos, casi todos gallegos, de la provincia de Lugo, gente tranquila; pero algunos, fantásticos y raros [...] alguno que otro alemán”⁴⁰¹. Escuchaba sus conversaciones y con ellos frecuentaba las tabernas y observaba a las mujeres y a las viejas de un prostíbulo del callejón de Preciados. Todas estas experiencias curiosas le impulsaron a pasear por las afueras y formarán la base de *La busca* (1904).

En enero de 1905, cansado del frío invierno madrileño⁴⁰², decidió marchar a Córdoba donde pasó una temporada muy agradable y, con las impresiones de la ciudad, escribió *La feria de los discretos* (1905). Lo llamativo de Baroja es, que a diferencia de la mayoría de los novelistas españoles, no se limitó a recorrer el país, sino que, en la línea de los escritores anglosajones (Henry James, Edith Wharton, D.H. Lawrence), viajó al extranjero e incorporó estas experiencias en sus libros. Así, en *Los últimos románticos* (1906) se hace referencia a las anécdotas y vivencias de sus tres primeros

⁴⁰¹ Desde la última vuelta del camino, I, págs. 480-490.

⁴⁰² “Fue a principios del año, en los primeros días de enero, hacía mucho frío, y fuimos al cementerio del Este, al entierro del pobre francés, media docena de amigos.

En el cementerio corría un viento helado.

Yo tenía un poco de fiebre, y, al meterme en el coche, de vuelta del entierro, se me ocurrió escaparme de Madrid e ir a un pueblo de Andalucía. Decidí marchar a Córdoba”. Desde la última vuelta del camino, I, Barcelona, Tusquets, 2006, pág. 757.

viajes a París (1899, 1904 y 1906), en *La ciudad de la niebla* a los tres meses que pasó en 1906 en Londres y *César o nada* es el resultado de su segunda visita a Roma en 1910, donde tenía la intención de documentarse para escribir una novela sobre César Borgia.

2º. El escritor presenta las ciudades en un momento de transformación. En *La busca* se ve cómo Madrid, incapaz de incorporar a los emigrantes del campo, estaba creciendo de una manera irregular formando miserables arrabales en su zona sur. En *La feria de los discretos*, por otra parte, se observa cómo la decadencia de la aristocracia y el empuje de la burguesía urbana estaban dando paso a una sociedad de clases donde era posible la movilidad social, siempre que se dispusiera de poder económico. En el París de *Los últimos románticos* don Fausto presencia con melancolía cómo el plan urbanístico de Haussmann, con el derribo de casas o manzanas enteras para construir una plaza o un bulevar, estaba modificando el aspecto de la ciudad medieval. El crecimiento imparable de Londres en *La ciudad de la niebla*, se manifiesta en las anchas avenidas, recién abiertas y sin edificar aún, construidas para facilitar el abundante tráfico donde, por otra parte, conviven antiguas formas de transporte como el caballo y el carro con las nuevas, y más rápidas, formas de locomoción como el ómnibus y el automóvil. El hotel burgués aparece como el nuevo alojamiento para el viajero en sustitución a las pintorescas posadas de Dickens. También se hace referencia al desplazamiento de la población rural, en el caso particular de la criada Betsy y a la inmigración internacional, que aparece en el proletariado intelectual que acude a la biblioteca del Museo Británico (alemanes, italianos, rusos, orientales) y en los trabajadores de los muelles donde se despliega la gran actividad industrial y comercial derivada de las colonias. En *César o nada*, Roma aparece incorporada al proceso de renovación urbanística iniciado en París y continuado por otras ciudades europeas como Londres. El trazado semicircular de la

plaza *Esedra di Termini*, la rectilínea vía Nacional o la nueva y exclusiva vía Veneto, donde se proyectan grandes edificios para albergar lujosos hoteles como el *Excelsior*, son los ejemplos que muestran su transformación desde que se convirtió en capital de la Italia unificada en 1870.

3°. En ese tipo de ciudad limpia, rectilínea, al que iban abocadas todas, no podría darse el pintoresquismo, aspecto que resalta Baroja en los mercados al aire libre de Córdoba, Roma o Castro Duro, comprendiendo que si no habían desaparecido ya, muy pronto serían sustituidos por mercados cubiertos, de estructuras férreas, como el que había en la plaza de la Corredera cuando el escritor visitó Córdoba en 1905. En estos nuevos mercados organizados en zonas, desaparecían la sorpresa y el desorden, impresiones que agradaban al novelista, y que también resaltarán en *Los últimos románticos* cuando describa los cajones de baratillero que se colocaban sobre el pretil del Sena.

4°. Quizá lo más moderno de Baroja es presentar a unos personajes desorientados, débiles, inadaptados, que no saben quiénes son y que no tienen nada que ver con los de la novela realista anterior. Todos llegan a una gran capital, excepto Quintín, y la trama es organizada en torno a sus desplazamientos. Manuel, el personaje más joven, cuando llega de un pueblo de Soria a Madrid, siente verdadera angustia al ver pasar desde el tren las barriadas pobres y las casas sórdidas. Como la mayoría de los personajes barojianos se siente solo e irá de un sitio a otro, sin oponer resistencia, movido por circunstancias ajenas a él, buscando la manera de ganarse la vida en una capital que basaba su economía en el sector servicios.

Quintín, a diferencia de los otros personajes, regresa a su ciudad de origen después de haber estado ocho años en Inglaterra y haber visitado grandes ciudades como Londres y París, por lo que el impacto de la ciudad provinciana le exaspera, “se

aburría de una manera desesperada⁴⁰³, lo que le llevará a convertirse en un ‘pícaro moderno’ y recorrer el pueblo sin respetar los códigos morales ni la ética imperante del trabajo. Este comportamiento, que le hará transformarse en un rico diputado, será también la causa de su fracaso en el amor.

El humorismo de Baroja se verá en el París de *Los últimos románticos* donde, a diferencia de Balzac, no lleva a un conquistador, sino a un timorato burgués de mediana edad. Don Fausto, que viaja a Francia a visitar a una vieja amiga de la familia, es el representante del «flâneur», el papanatas español, que, desocupado, se dedica a observar la ciudad, a frecuentar los cafés y las tabernas, además de juntarse con la rica burguesía en casa de su amiga Blanca, lo que permitirá captar el ambiente del París anterior a la Comuna de 1871.

El Baroja más cosmopolita y moderno pone a trabajar en las oficinas de la City en Londres a una joven burguesa madrileña. La muchacha que se ha criado prácticamente sola, huye a Londres junto a su padre como refugiada política. Esta, a diferencia del resto de los personajes, llegará a la ciudad desde Lisboa en un barco de vapor. Su intento de vivir independiente en la metrópolis oscura, nublosa y llena de barro, fracasa, y regresará a España para casarse con su primo.

Por último, y de la mano de un valenciano con ideas regeneradoras, veremos una espléndida y siempre eterna Roma. César, que desprecia la religión, hace suya la máxima de César Borgia, *el fin justifica los medios*, y aprovecha que es sobrino de un cardenal para buscar en el elemento clerical romano el apoyo que necesita para poner en práctica su plan político. Cuando en la segunda parte de la novela, que tiene lugar en

⁴⁰³ *La feria de los discretos*, [1905], Madrid, Alianza, 2006, págs. 148-149.

Castro Duro, un pueblo ficticio de Castilla, parezca que está consiguiendo levantar a la población de su inercia, las fuerzas tradicionales acaban por aplastarle.

En definitiva, Baroja, al situar sus novelas en las grandes capitales europeas, continúa la tradición de los escritores del siglo XIX como Dickens, Balzac o los folletínistas, que utilizaron los escenarios urbanos para situar a sus héroes. Sin embargo, sus personajes son contruidos como figuras desorientadas, que van y vienen, y que, aún siendo tan audaces como Quintín, César o María, no triunfan, porque para el escritor la acción heroica ya no puede darse en la ciudad moderna. Todos se encuentran un poco perdidos, sin saber muy bien qué hacer con su vida, como es el caso de Manuel, de Quintín o de don Fausto, y, si ya lo han decidido, como les ocurre a César y a María, la sociedad en la que se mueven no se lo pone fácil. El progreso no les ayuda y en el siglo XX continúa *la lucha por la vida*⁴⁰⁴. Sin profundidad psicológica, no aprenden, ni evolucionan a lo largo del relato, y los vemos desde fuera moverse por la ciudad.

Pío Baroja, parafraseando los versos que le dedicó Antonio Machado⁴⁰⁵, integra cierto legado del tratamiento de la ciudad en la novela del XIX, sobre todo en su versión

⁴⁰⁴ María, que quiere ser independiente, se siente encerrada en su puesto de trabajo y César llegará a recibir un tiro el día de las elecciones.

⁴⁰⁵ Pío Baroja

En Londres o Madrid, Ginebra o Roma,
ha sorprendido, ingenuo paseante,
el mismo *taedium vitae* en vario idioma,
en múltiple careta igual semblante.
Atrás las manos enlazadas lleva,
y hacia la tierra, al pasear se inclina;
todo el mundo a su paso es senda nueva,
camino por desmante o por ruina.
Dio, aunque tardío, el siglo diecinueve
un ascua de su fuego al gran Baroja,
y otro siglo, al nacer, guerra le mueve,
que enceniza su cara pelirroja.
De la rosa romántica, en la nieve,
él ha visto caer la última hoja.

Antonio Machado, *Nuevas canciones y de un cancionero apócrifo*, edición de José M. Valverde, Madrid, Castalia, 1971, pág. 162.

dickensiana y folletinesca, en la perspectiva de una “modernidad *antimoderna*”⁴⁰⁶, una modernidad que descrea de algunos aspectos del progreso y que añora las formas de vivir y de convivir de la ciudad preindustrial (los viejos oficios, los cafés y las tabernas, los mercados populares...). En esos espacios urbanos se mueven cientos de figurantes que se pierden en el laberinto de calles y barrios a menudo oscuros, degradados y pobres. Por momentos esta forma de novelar recuerda, paradójicamente, la que preconizaba su amigo y máximo crítico José Ortega y Gasset:

La esencia de lo novelesco -advírtase que me refiero tan sólo a la novela moderna- no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es «pasar algo», en el puro vivir, en el ser y el estar de los personajes, sobre todo en su conjunto o ambiente. Una prueba indirecta de ello puede encontrarse en el hecho de que no solemos recordar de las mejores novelas los sucesos, las peripecias por que han pasado sus figuras, sino sólo a éstas, y citarnos el título de ciertos libros equivale a nombrarnos *una ciudad* donde hemos vivido algún tiempo; al tiempo rememoramos un clima, un olor peculiar de la urbe, un tono general de las gentes y un ritmo típico de existencia⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶Esta forma de oposición es una característica de los auténticos modernos tal como la han señalado A. Compagnon y J. C. Mainer. Véase, Celia Fernández Prieto, *Metaliteratura y melancolía. Memorias de un hombre de acción de Pío Baroja*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, pág. 17.

⁴⁰⁷José Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, (1924 y 1925), Madrid, Espasa-Calpe, 1969, págs. 194-195.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

BAROJA, Pío, *Aurora roja*, [1904], Madrid, Caro Raggio, 1974.

- *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, [1901], Madrid, Austral, 2007.
- *César o nada*, [1910], Madrid, Caro Raggio, 1975.
- *Desde la última vuelta del camino, I*, Barcelona, Tusquets, 2006.
- *Desde la última vuelta del camino, II*, Barcelona, Tusquets, 2006.
- *El árbol de la ciencia*, [1911], Madrid, Cátedra, 2008.
- *Juventud, egolatría*, [1917], Madrid, Taurus, 1977.
- *La busca*, [1904], Madrid, Caro Raggio, 1997.
- *La busca*, [1904], Madrid, Cátedra, 2011.
- *La ciudad de la niebla*, [1909], Madrid, Caro Raggio, 1974.
- *La dama errante*, [1908], Madrid, Caro Raggio, 1995.
- *La feria de los discretos*, [1905], Madrid, Alianza, 2006.
- “*La intuición y el estilo*”, *Obras completas*, vol. VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1945.
- *Las horas solitarias. Notas de un aprendiz de psicólogo*, [1918], Madrid, Ediciones 98, 2011.

- *Las tragedias grotescas*, [1907], Madrid, Novelas y cuentos (Revista literaria), 1965.
- *Los últimos románticos*, [1906], Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1944.
- *Mala hierba*, [1904], Madrid, Caro Raggio, 1989.
- “Prólogo casi doctrinal sobre la novela” en Pío Baroja, *La nave de los locos*, [1925], Madrid, Caro Raggio/Cátedra, 1987: 63-95
- *Vitrina pintoresca*, [1935], Madrid, Ediciones 98, 2010.

BALZAC, Honoré de, *El tío Goriot*, [1835], Madrid, Cátedra, 2013, 7ª ed.

- *La comedia humana*, Vol. II, Madrid, Edaf, 1970.

BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*, Valencia, Pre-textos, 2002.

BECQUER, *Rimas y leyendas*, Madrid, Edimat Libros, 2010.

DEFOE, Daniel, *Moll Flanders*, [1722], London, Penguin, 1989.

DICKENS, Charles, *David Copperfield*, [1849-50], London, Penguin Books, 1994.

- *Dombey e hijo*, [1846-1848], Barcelona, Ediciones del Azar, 2002.
- *Hard Times*, [1854], London, Penguin Books, 1995.
- *Los papeles póstumos del Club Pickwick*, [1836-1837], Barcelona, Random House Mondadori, 2012 (4ª ed).
- *Martin Chuzzlewit*, [1843-44], London, Penguin Books, 2004.
- *The Pickwick Papers*, [1836-1837], Oxford, Oxford University Press, 1999.
- *Tiempos difíciles*, [1854], trad. de Lázaro Ros, Madrid, Cátedra, 2007, 7ªed.

GÓNGORA, Luis de, *Antología poética*, Madrid, Castalia, 1986.

MACHADO, Antonio, *Nuevas canciones y de un cancionero apócrifo*, José M. ^a Valverde (ed.), Madrid, Castalia, 1971.

MARTÍNEZ RUIZ, J. (Azorín), *La voluntad*, [1902], Madrid, Castalia, 1989.

PÉREZ GALDÓS, Benito, “El naturalismo restaurado”, prólogo a *La Regenta*, 3.ª ed., Librería de Fernando Fe, Madrid, 1901, en José María Pozuelo Yvancos (dir.), *Historia de la literatura española. Las ideas literarias 1214-2010*, Vol. 8, Madrid, Crítica, 2011: 778-781.

- *Fortunata y Jacinta*, [1887], I, Madrid, Cátedra, 2011, 11ª ed.
- *Fortunata y Jacinta*, II, Madrid, Cátedra, 2008, 8ª ed.
- *La de Bringas*, [1884], Madrid, Cátedra, 1991.
- *La desheredada*, [1881], Madrid, Alianza, 1983, 8ª ed.
- *Nazarín*, [1895], Madrid, Alianza, 1998.

STENDHAL, *Rojo y negro*, [1830], Madrid, Cátedra, 2006.

SUE, Eugenio, *Los misterios de París*, [1842-1843], Madrid, Colección Popular Literaria (Núm. 101-1 marzo 1959).

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

AA.VV., *Historia social de España, siglo XX*, Madrid, Guadiana, 1976.

ABELLÁN, J. L. *et al.*, (1976) *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura*, Ariel, Barcelona, 1975.

ABRAMS, Philip y WRIGLEY, E.A. (eds.), *Towns in societies: essays in economic history and historical sociology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

ACKROYD, Peter, *London. The Biography*, London, Vintage, 2001.

AGUILAR GAVILÁN, Enrique, *Córdoba en el pasado, breve historia de una ciudad patrimonio de la humanidad*, Córdoba, Excmo. Ayuntamiento de Córdoba, 2013.

ALARCOS LLORACH, E., *Anatomía de La lucha por la vida*, Madrid, Castalia, 1982.

ALBERICH, José, “La biblioteca de Pío Baroja” en Javier Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979: 263-282.

ALONSO MIGUEL, Álvaro “Ciudad, teatro, mapas” en Eugenia Popeanga Chelaru (coord.), *Ciudades imaginadas en la literatura y en las artes, Revista de Filología Románica*, Anejo VI, Madrid, Universidad Complutense, 2008: 89-96.

ALTER, Robert, *Imagined Cities: urban experience and the language of the novel*, New Heaven, Yale University Press, 2005.

ÁLVAREZ JUNCO, José, “Rural and Urban Popular Cultures”, Helen Graham y Jo Labanyi (ed.), *Spanish Cultural Studies. An Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1995:82-90.

ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia, *Espacios narrativos*, León, Universidad de León, 2002.

ANDERSON, Farris, *Espacio urbano y novela: Madrid en Fortunata y Jacinta*, Madrid, Porrúa, 1985.

AZORÍN, “Un recuerdo a Yock”, en *Pío Baroja: el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979: 29-32.

- *Valencia, Madrid*, (1940), Madrid, Alfaguara, 1998.

BAEZ, José María, *Imágenes y visiones de Córdoba*, Sevilla, Los Sentidos, 2014.

BAROJA, Ricardo, *Gente del 98: arte, cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra, 1989.

BAROJA Y NESSI, Carmen, *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*, Barcelona, Tusquets, 1998.

BARRANTES MARTIN, Beatriz, “Cine y urbe: nuevos modos de representación literaria” en *Ciudad y modernidad en la prosa hispánica de vanguardia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007: 25-47.

- “Procesos de ficcionalización de la ciudad de Nueva York en el epistolario familiar de Federico García Lorca” en *Ciudad y modernidad en la prosa hispánica de vanguardia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007: 49-72.

BARY, David, “El cancionero de Baroja”, (Papeles de Son Armadans, año VII, t. 24, número LXXII, marzo, 1962) en *Pío Baroja. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979: 126-138.

BASANTA, Ángel, *La novela de Baroja*, (1980), Madrid, Cincel, 1983.

BELTRÁN DE HEREDIA, Pablo, “Regeneracionismo noventayochista en *La lucha por la vida*”, (*Sin nombre*, [Puerto Rico], v. II, núm. 4, abril-junio, 1972), en *Pío Baroja: El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979: 149-164.

BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel, *La Andalucía de los libros de viajes del siglo XIX (Antología)*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

BLANCO ANGUINAGA, Carlos, “Realismo y deformación escéptica: la lucha por la vida según don Pío Baroja” (De *Juventud del 98*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1970.), en *Pío Baroja: El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979: 307-353.

BROOKS, Peter, “Balzac: Representation and Signification”, *The melodramatic imagination*, (1976), Yale University Press, 1995: 110-152.

BROWN, G.G., *Historia de la literatura. 6/1. El siglo XX* (1974), Barcelona, Ariel, 1998.

BUZARD, James, “The Grand Tour and after (1660-1840)”, *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, 2008, 4ª ed.: 37-52.

CAMPOS, Jorge, “Baroja, periodista”, en J. Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja: El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979, 2ª ed.: 531-551.

- *Introducción a Pío Baroja*, Madrid, Alianza, 1981.

CANO BALLESTA, Juan, *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*, Valencia, Pre-textos, 1999.

CARBONELL TRILLO FIGUEROA, A. (dir.), *Guía artística de Córdoba*, Madrid, Instituto Geológico de España, 1926.

CARO BAROJA, Pío, (ed.), *Guía de Pío Baroja. El mundo barojiano*, Madrid, Caro Raggio/Cátedra, 1987.

- “Prólogo” a Pío Baroja, *La busca*, Madrid, Caro Raggio, 1997: VII-XVII.

CASALDUERO, Joaquín, “Sentido y forma de La vida fantástica” en *Pío Baroja: El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979: 285-305.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, *Baroja, un estilo*, Madrid, Ínsula, 1972.

- “Distancia como estilo en Pío Baroja”, *Pío Baroja: El escritor y la crítica*: 139-147.

COMPAGNON, Antoine, *Los antimodernos*, Barcelona, Acantilado, 2007.

CORBIN, Alain, “El secreto del individuo”, en P. Ariès y G. Duby (eds.), *Historia de la vida privada*, vol. 4, Madrid, Taurus, 1989: 424-507.

CORRALES EGEA, José, *Baroja y Francia*, Madrid, Taurus, 1969.

CRAWFORD, Elisabeth, *The Women’s Suffrage Movement. A Reference Guide 1866-1928*, London, Routledge, 2001.

CROWTHER, M.A., *The Workhouse System, 1834-1929: the History of an English Social Institution*, London, Methuen & Co. Ltd., 1983.

CRUZ VALENCIANO, Jesús, *El surgimiento de la cultura burguesa en la España del siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI, 2014.

DAROCA BRUÑO, Francisco, YLLESCAS ORTIZ, María y DE LA FUENTE DARDER, Felipe, *Guía de arquitectura de Córdoba*, Córdoba, Junta de Andalucía, 2003.

DAUNTON, M. J., “Towns and Economic Growth in Eighteenth-Century England”, *Towns in Societies: Essays in Economic History and Historical Sociology*, (1978), Cambridge, Cambridge University Press, 1980: 245-277.

EVEN-ZOHAR, Itamar, “Les règles d’insertion des “réalèmes” dans la narration”, *Littérature* 57: 109-118.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la república*, Madrid, Gredos, 1982.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, “Figuras de lo humano en las Memorias de un hombre de acción de Pío Baroja” en *Teoría y análisis de los discursos literarios*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009:135-142.

- *Metaliteratura y melancolía. Memorias de un hombre de acción de Pío Baroja*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013.

- “Realismo, naturalismo y crítica literaria después de 1868” en José María Pozuelo Yvancos (dir.), *Historia de la literatura española. Las ideas literarias 1214-2010*, Vol. 8, Madrid, Crítica, 2011: 505-522.

FERRER BENIMELI, José A, *Masonería española contemporánea*, Vol. 1 (1800-1868), Madrid, Siglo XXI, 1980.

FLINT, Kate, «Introduction », *Hard Times*, London, Penguin, 1995.

FORSTER, E. M., *Aspects of the novel and related writings*, London, Edward Arnold, 1974.

FRÉMONT, Isabelle, *Dick Whittington*, London, Oxford University Press, 1963.

GAILLARD, Marc, *Paris au temps de Balzac. L’époque romantique*, Etrepilly, Presses du Village, 2001.

GALVÁN, Fernando, “Introducción” a Charles Dickens, *Tiempos difíciles*, Madrid, Cátedra, 2007, 7ª ed.: 11-62.

GÁLVEZ YAGÜE, Jesús, “Pío Baroja y el relato breve” en Pío Baroja, *Cuentos de amor y muerte*, Madrid, Clan, 1997.

GARÓFANO SÁNCHEZ, Rafael (ed.), *La Andalucía del Siglo XIX en las Fotografías de J. Laurent y Cía.*, Almería, Junta de Andalucía, 1999.

GARRIDO DOMINGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996.

GENETTE, Gérard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

GILBER, Sandra M y GUBAR, Susan, *The Norton Anthology of Literature by Women. The Traditions in English*, (1985), New York, Norton, 1996.

GÓMEZ ÁLVAREZ, Sila, *La Córdoba de Juan Valera*, Córdoba, Servicio de Publicaciones. Universidad de Córdoba, 2011.

GÓMEZ DE LAS CORTINAS, Cristina, (ed.), *Roma*, Madrid, Aguilar, 2012.

GONZÁLEZ MAS, Ezequiel, “Pío Baroja y la novela del folletín”, en *Pío Baroja: El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979: 165-175.

GRAHAM, Helen y LABANY, Jo, “Culture and Modernity: The Case of Spain”,
GRAHAM, Helen y LABANY, Jo (eds.), *Spanish Cultural Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1995: 1-19.

GUERRAND, Roger-Henri, “Espacios privados”, en P. Ariès y G. Duby (eds.), *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra mundial*, vol. 4, Madrid, Taurus, 1989: 330-417.

GULLÓN, Ricardo, *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.

GÜNTERT, Georges, “Schopenhauer y Nietzsche en la estética de la novela finisecular: el caso de Baroja”, en José Carlos de Torres y Celia García Antón, *Estudios de*

Literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada, Madrid, CSIC (Anejos de Revista de Literatura), 1998: 540-550.

GUTIÉRREZ, Fátima, “Introducción” a Stendhal, *Rojo y negro*, Madrid, Cátedra, 2006, 9ª ed.: 7-51.

GUTIÉRREZ, Marisa, “Introducción” a Honoré de Balzac, *El tío Goriot*, Madrid, Cátedra, 2013, 7ª ed.: 11-63.

HALL, Catherine, “Sweet Home” en P. Ariès y G. Duby (eds.), *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra mundial*, vol. 4, Madrid, Taurus, 1989: 53-87.

HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte II*, Madrid, Guadarrama, 1962, 4ªed.

HERMOSILLA ÁLVAREZ, María de los Ángeles, “La visión impresionista del paisaje en las primeras novelas de Azorín” en Mª Ángeles HERMOSILLA *et al.*, *Visiones del Paisaje*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1999: 53-76.

- “Pío Baroja: La busca” en Antonio Narbona Jiménez (coord.), *Textos Hispanoamericanos Comentados*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1984: 169-181.
- “Prólogo” en Mª Ángeles HERMOSILLA *et al.*, *Visiones del Paisaje*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1999:11-13.

HIBBS, Solange, “La ciudad como espacio de transgresión y de decadencia en la novela finisecular (La trilogía *La lucha por la vida*)”, *Anales de literatura española*, ISSN 0212-5889, N° 24, 2012 (Monográfico sobre Literatura y espacio urbano): 281-306.

HIDALGO, Pilar, “Introducción” a Charles Dickens, *Grandes esperanzas*, Madrid, Cátedra, 2008:9-54.

HULME, Peter & YOUNGS, Tim (eds.), *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008 (4th ed).

HUNT, Lynn, “La vida privada durante la Revolución Francesa” en P. Ariès y G. Duby (eds.), *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra mundial*, vol. 4, Madrid, Taurus, 2001:23-51.

INMAN FOX, E., “Baroja y Schopenhauer: *El árbol de la ciencia*” en *Pío Baroja: El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979: 397-408.

- “Introducción” a Pío Baroja, *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, Madrid, Austral, 2007: 9-33.

- “Introducción” a J. Martínez Ruiz (Azorín), *La voluntad*, Madrid, Castalia, 1989: 9-47.

JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián, *De mostración. Ensayos sobre descompensación narrativa*, Madrid, A. Machado Libros, 2007.

LACOMBA, Juan Antonio *et al.*, *Historia social de España, siglo XX*, Madrid, Gadiana, 1976.

LEE BRETZ, Mary, *La evolución novelística de Pío Baroja*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1979.

LEUCONA, Lourdes, “La novela de los bajos fondos: Baroja y Dickens”, *Pío Baroja y el criminólogo*, San Sebastián, Instituto Vasco de Criminología, 1991: 53-66.

LIMÓN, Mercedes, “Modernismo y ciudad en la novela española contemporánea”, *Mester* 21(1), 1992: 101-117.

LITVAK, Lily, *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Barcelona, Serbal, 1991.

- *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980.

LONGARES, Manuel (ed), *Pío Baroja: Escritos de juventud (1890-1904)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972.

LÓPEZ-MARRÓN, José M., *Perspectivismo y Estructura en Baroja*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1985.

LÓPEZ ONTIVEROS, Antonio, *Evolución urbana de Córdoba y de los pueblos campiñeses*, Córdoba, Publicaciones de la Excma. Diputación provincial, 1973.

- *La imagen geográfica de Córdoba en la literatura viajera*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1991.

MAINER, José-Carlos, “Córdoba en dos novelas de Pío Baroja (*La feria de los discretos*, 1905, y *Los visionarios*, 1932), BONILLA CEREZO, Rafael y ROLDÁN VELASCO, Roberto C, (eds.), *El círculo en la Edad de Plata (1998-1936)*. Catálogo de la Exposición 14-21 de febrero 2003: 47-53

- *La edad de plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1986.

- *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, 2012.

MARÍN MARTÍNEZ, Juan M^a, “Introducción” a Pío Baroja, *La busca*, [1904], Madrid, Cátedra, 2011, 2^a ed.: 13-221.

MARTÍ MONTERDE, Antoni, *Poética del Café. Un espacio de la modernidad literaria europea*, Barcelona, Anagrama, 2007.

MARTÍN SANTOS, Luis, “Baroja-Unamuno” en Javier Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja: El escritor y la crítica*, (1974), Madrid, Taurus, 1979, 2ª ed.: 227-235.

MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (dir.), *Historia de la edición en España 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons, 2001.

MATAS PONS, Álex, *La ciudad y su trama*, Madrid, Lengua de Trapo, 2010.

MORENO GÓMEZ, Fco. y Juan ORTIZ VILLABA, *La masonería en Córdoba*, Córdoba, Albolafia, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich, *Así hablaba Zaratustra*, Madrid, Edaf, 2000, 7ªed.

ORTEGA Y GASSET, José, «Ideas sobre la novela» (1924 y 1925) en *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969: 157-214.

- “Ideas sobre Pío Baroja” en Javier Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja: el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979, 2ª ed.: 53-89.
- *La rebelión de las masas*, (1929), Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

ORTIZ VILLALBA, Juan, “Masonería y cuestión social en la Córdoba del último tercio del s.XIX”, *La masonería en la España del siglo XIX*, II, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1987: 733-742.

PÉREZ, Francisco, “Los curas en Baroja” en Javier Martínez Palacio (ed.), *El escritor y la crítica*, (1974), Madrid, Taurus, 1979, 2ª ed.: 177-215.

PÉREZ OLLO, Fernando, “Prólogo, Baroja por Baroja” en *Desde la última vuelta del camino*, I, Barcelona, Tusquets, 2006: 9-30.

PERROT, Michelle, “Figuras y funciones”, en P. Ariès y G. Duby (eds.), *Historia de la vida privada*, vol. 4, Madrid, Taurus, 1989: 124-191.

POPEANGA CHELARU, Eugenia, “El hotel: un espacio multiuso” en *Ciudades imaginadas en la literatura y en las artes*, Revista de Filología Románica, Anjeo VI, Madrid, Universidad Complutense, 2008: 40-48.

POZUELO YVANCOS, José María, “Filología, crítica, teoría (1900-2010)” en José María Pozuelo Yvancos (dir.), *Historia de la literatura española. Las ideas literarias 1214-2010*, Vol. 8, Madrid, Crítica, 2011: 544- 698.

RAMÍREZ DE ARELLANO, R., *Guía artística de Córdoba*, Sevilla, Enrique Bergali, 1896.

RAMÍREZ Y DE LAS CASAS-DEZA, Luis María, *Indicador cordobés. Manual histórico topográfico de la ciudad de Córdoba*, [1867, 4ªed], León, Everest, 1976.

RAMOS, Carlos, *Ciudades en mente: dos incursiones en el espacio urbano de la narrativa moderna (1887-1934)*, Sevilla, Fundación Genesian, 2002.

REYES, Alfonso, “Baroja” en Javier Martínez Palacio (ed.), *El escritor y la crítica*, (1974), Madrid, Taurus, 1979, 2ª ed.

REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1995.

RIOPÉREZ Y MILÁ, Santiago, *Azorín íntegro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979.

SCHIVELBUSCH, Wolfgang, *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*, Leamington Spa, Berg, 1986.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Parerga y Paralipómena*, I, Madrid, Trota, 2006.

SCHWANITZ, Dietrich, “La literatura europea” en *La cultura. Todo lo que hay que saber*, Madrid, Santillana, 2005.

SENABRE, Ricardo, “Prólogo” a Pío Baroja, *La busca*, Madrid, Alianza, 2005:7-17.

SHAW, Donald L., “Dos novelas de Baroja: una ejemplificación de su técnica” (*Bulletin of Hispanic Studies* [Liverpool], V. XL, número 3, julio, 1963) en Javier

Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979, 2ª ed.: 385-395.

SOLANA, Ezequiel, *Reglas de Urbanidad y Buenas Maneras*, Madrid, Altaya, 2008.

SOLÉ TURA, Jordi y Eliseo Aja, *Constituciones y períodos constituyentes en España (1808-1936)*, Madrid, Siglo XXI, 1992.

SOLKIN, David (ed.), *Turner y los maestros*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010.

SUMILLERA, Rocío G., “Charles Dickens y el Londres de Baroja y Pérez de Ayala” en *Castilla. Estudios de Literatura*, 5 (2014):200-222.

UJÁNOVA, Natalia (ed.), “Introducción”, *Los hermanos Karamázov*, [1879-80], Madrid, Cátedra, 1996: 9-59.

URIBE-ECHEVARRÍA, Juan, “Abono a Baroja”, (Atenea, [Santiago de Chile], t. XCIII, núm. 186. Abril, 1949.) en *Pío Baroja. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979, 2ª ed.: 33-44

URKULO, Iraitz, “Clasificación socio-geográfica de la novela *La busca* de Pío Baroja” en *Sans Solei-Estudios de la Imagen*, nº4, 2012: 256-270.

VALLES CALATRAVA, José R., *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid, Iberoamericana, 2008.

VILLANUEVA, Darío, *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, Madrid, Mare Nostrum, 2006.

- *Imágenes de la ciudad*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2008.
- *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

VILLAR DÉGANO, Juan F., “Ciudades malditas y transgresión” en *Ciudades imaginadas en la literatura y en las artes*, *Revista de Filología Románica*, Anjeo VI, Madrid, Universidad Complutense, 2008: 59-71.

WATT, Ian, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, (1952), Harmondsworth, Pelican , 1977.

WELSH, Alexander, “Bleak House and Dickens”, *Dickens Redressed. The Art of Bleak House and Hard Times*, Yale University Press, 2000: 1-19.

WILDE, Oscar, *Intentions and The Soul of Man*, London, Dawsons of Pall Mall, 1969.

WILLIAMS, Raymond, *Culture and Society: 1780-1950*, New York, Columbia University Press, 1983.

- *Politics of Modernism: Against the New Conformists*, London, Verso, 2007.
- *The Country and the City*, (1973), New York, Oxford University Press, 1975.
- *The English Novel From Dickens To Lawrence*, (1970), London, Chatto & Windus, 1973.

WOLLSTONCECRAFT, Mary, *A Vindication of the Rights of Women*, [1792], London, Penguin, 2004.

WOOLF, Virginia, *Una habitación propia*, [1929], Barcelona, Seix Barral, 1992.

WRINGLEY, E. A., “A Simple Model of London’s Importance in Changing English Society and Economy 1650-1750”, en *Towns in Societies: Essays in Economic History and Historical Sociology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

ZWEIG, Stefan, *Tres maestros: Balzac, Dickens, Dostoievski*, (1976), Barcelona, Acantilado, 2004.