

## El viaje del simbolismo provinciano: de las novelas a las películas provincianas

Antonio Viñuales Sánchez

Universidad de Zaragoza (España) ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/dice.96065>

Recibido: 12 de julio de 2024 • Aceptado: 31 de julio de 2024

**ES Resumen:** El simbolismo provinciano ha sido reconocido exclusivamente por los estudiosos en su etapa de eclosión decimonónica al presentarse como novela de perfil urbano. Está tras célebres obras de Balzac, Flaubert, Galdós y Clarín, entre otros. La posterior evolución de la novela provinciana con su expansión hacia el espacio rural y el trasvase de todas sus variantes al ámbito cinematográfico son fenómenos menos estudiados. Nos proponemos iluminar el último de estos capítulos en el que lo provinciano se ofrece como género cinematográfico buceando primero en las raíces culturales de su simbolismo, sentando las bases de su género y ejemplificando sus ramificaciones fílmicas mediante el análisis de películas del ámbito español que, mayoritariamente, adaptan novelas provincianas.

**Palabras clave:** novela provinciana, película provinciana, simbolismo provinciano, subgéneros novelísticos, géneros cinematográficos.

### ENG The journey of provincial symbolism: from novels to provincial films

**Abstract:** Provincial symbolism has been recognised exclusively by scholars in its nineteenth-century period of emergence as a novel with an urban profile. It is behind famous works by Balzac, Flaubert, Galdós and Clarín, among others. The subsequent evolution of the provincial novel with its expansion into the rural space and the transfer of all its variants to the cinema are less studied phenomena. We intend to shed light on the last of these chapters, in which the provincial is offered as a film genre, by diving first into the cultural roots of its symbolism, laying the foundations of its genre and exemplifying its filmic ramifications through the analysis of spanish films that, for the most part, adapt provincial novels.

**Keywords:** provincial novel, provincial film, provincial symbolism, novel subgenres, film genres.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. La novela provinciana. 2.1. Raíces culturales del simbolismo provinciano. 2.2. La primera forma del simbolismo provinciano como novela provinciana urbana. 3. De la novela a la película de la ciudad provinciana. 3.1. Estilización de novelas provincianas como películas melodramáticas. 3.2. Adaptaciones de novelas del XIX como primeras películas provincianas. 4. Caminos del género cinematográfico: la película provinciana española. 4.1. La película provinciana española de la línea balzaciana. 4.2. La película provinciana española de la línea flaubertiana. 4.3. La película provinciana española del embrutecimiento y la degradación. 4.4. La película provinciana-rural española. 5. Conclusiones.

**Cómo citar:** Viñuales Sánchez, A. (2024). El viaje del simbolismo provinciano: de las novelas a las películas provincianas. *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas* 42 (2024) 195-207. <https://dx.doi.org/10.5209/dice.96065>

## 1. Introducción<sup>1</sup>

El simbolismo provinciano es una parcela de la imaginación artística moderna cuya unidad ha sido poco reconocida<sup>2</sup>. Las transformaciones que ha experimentado en su evolución desde el siglo XIX hasta nuestros días, así como sus diferentes líneas o variantes, han creado confusión entre los estudiosos. Su primera etapa tiene lugar en el siglo XIX. Se suele situar su origen en la obra de Balzac<sup>3</sup> y es un periodo exclusivamente literario, concretamente, novelesco. Significa su eclosión y su edad dorada y ha sido la mejor y más ampliamente reconocida. Su cultivo llega entonces a extenderse por toda Europa. Ciñéndonos al ámbito español, pertenecen a ella célebres novelas de finales de esa centuria como *Doña Perfecta* de Galdós (1879), *La Regenta* de Clarín (1884) o *La Piedra Angular* de Pardo Bazán (1891). Se presenta entonces la imaginación provinciana como novela de perfil urbano a la que se tilda de «novela provinciana». Su carácter urbano es, no obstante, bien distinto al de otras novelas de esos mismos autores que se han centrado en ciudades capitalinas. La serie de novelas provincianas del XIX tiene un aire de familia distinguible porque, además de situarse en las típicas ciudades de provincias con su tiempo detenido y su cerrazón ante el progreso —piénsese en las icónicas Orbajosa, Vetusta y Marinada en las que se sitúan, respectivamente, las obras recién citadas— expresa la fatalidad del destino de unos personajes que terminan aplastados por el peso endemoniado de las costumbres. El simbolismo demoníaco de esas costumbres ligadas al espacio periférico y encapsulado es la idea que sustenta este género de forma interna —y no la apariencia externa mediante la cual se presenta— y en ella radica la unidad alrededor de la cual girarán sus distintas expresiones —literarias y cinematográficas— en el futuro.

Como tal, esta unidad imaginativa ha sido estudiada casi en exclusiva por Bajtín —y por algunos seguidores—, quien le ha dado el nombre de «cronotopo de la ciudad provinciana» (2019: 433-434). A su juicio, la imagen del mundo provinciana, entendida como la citada suma de espacio urbano provinciano —con subespacios como el casino, el bar, los salones de provincias, la iglesia, el teatro— y el tiempo anquilosado y repetitivo es la base simbólica de este tipo de novela. Le faltó al teórico ruso un estudio de la imagen de sus personajes y de su palabra<sup>4</sup> para dar con una visión integral del género. Esta labor ha sido acometida por Beltrán Almería (2021: 221 y ss.), a quien debemos la imagen teórica más completa de este tipo de novela. Siguiendo la pista de Bajtín, ha descrito su origen y las variantes más importantes de su primer estadio como novela urbana. Las dos series principales de la novela provinciana serían debidas a Balzac, quien se ocupó de fundar su simbolismo mediante el traslado a la provincia del simbolismo capitalino<sup>5</sup>, y a Flaubert. La fórmula de este último, que puede ejemplificarse idealmente con *Madame Bovary* (1856), ha consistido en la suma de pasiones y costumbres.

El simbolismo provinciano no se ha limitado, empero, a esta serie de novelas urbanas decimonónicas. Además de conocer variantes en el propio siglo XIX, ha tenido una continuidad en los siglos siguientes, lejos del nacimiento de lo provinciano como un fenómeno cultural, urbano y político. El segundo capítulo de la evolución del simbolismo provinciano es, quizá, el peor reconocido y estudiado. Tiene dos ámbitos artísticos de expresión predilectos: sigue un camino como novela desde los mismos inicios del siglo XX, y a mediados de este último se presenta también como película, a consecuencia —principalmente— de las adaptaciones cinematográficas.

La continuidad de lo provinciano como novela en los siglos posteriores ha sido advertida por algunos estudiosos en las distintas literaturas europeas (Castro Díez, 2016: 410 y ss.; Cuvardic García, 2013; Mainer, 1989: 207 y ss.; Suárez García, 2022). En el ámbito español, ha sido señalada su presencia literaria en distintas oleadas durante el siglo XX e incluso el XXI, con autores como Azorín, Torrente Ballester, Delibes, Luis Mateo Díez y Javier Marías. Quizá la nota distintiva más importante de la novela provinciana del siglo XX es que pierde su carácter urbano y se desplaza al espacio rural (Bajtín, 2019: 434; Beltrán Almería, 2023: 130; González Herrán, 1992: 35).

Una segunda parte de la evolución del simbolismo provinciano a partir del siglo XX tiene como consecuencia su viaje hacia otros ámbitos artísticos de la cultura de masas. En su presentación como película del

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de las actividades del Grupo de investigación «GENUS» (H30\_23R: GENUS) de la Universidad de Zaragoza, financiado por el Gobierno de Aragón.

<sup>2</sup> Por lo general, la teoría suele atender solo a aspectos parciales de las novelas del simbolismo provinciano. El resultado es una extraordinaria dispersión de su corpus, que aparece distribuido en múltiples subgéneros novelísticos. Así ocurre, por ejemplo, en *Los subgéneros novelescos* de Francisco Álamo Felices (2011), donde *La Regenta* (1884) y *Los pazos de Ulloa* (1886) se encuentran clasificadas como novelas realistas, a raíz de atender al modo de representación de la realidad (2011: 113-118). En ese mismo lugar, las obras de Balzac, Zola y Galdós aparecen situadas en el apartado de la novela de costumbres por la preeminencia de este tipo de contenidos (2011: 48). Repite Balzac, junto a obras concretas como *Doña Perfecta* de Galdós —que se encuentra también catalogada como novela de tesis (2011: 132)— en el conjunto de las novelas de folletín, al tomarse como aspecto central su modo de difusión (2011: 74). *Todas las almas* (1989) de Javier Marías aparece clasificada como novela lírica por su exigua trama (2011: 92) y *Los santos inocentes* (1981) de Delibes como novela rural por su ubicación en un espacio rústico: el cortijo (2011: 124).

<sup>3</sup> Como afirma J. C. Mainer: «Había que corresponder a Honoré de Balzac el privilegio de descubrir la condición provinciana como un tema literario que latía bajo la superficie escasamente amable de la Francia de la Restauración» (1989: 200).

<sup>4</sup> Sobre la palabra de la novela provinciana apunta Julián Jiménez Heffernan (2014) que se caracteriza por expresar de forma inigualable —junto a la novela regional— la oposición entre lo capitalino y lo provinciano mediante el antagonismo —no pocas veces paradójico— entre la oralidad —con sus hablas regionales y sus chismes, habladurías, refranes y sabiduría popular— y la escritura.

<sup>5</sup> Balzac fue un gran artífice de novelas del llamado «gran realismo capitalino», cuyo centro simbólico se sitúa en lo que Bajtín denominó el «cronotopo del salón» (2019: 197-198 y 432-433). Este subgénero sintetiza pasiones, vida cotidiana e historia. De él se ha dicho que es la historia oculta de las naciones. Algunas de las mejores novelas de este tipo las agrupó Balzac en *La Comédie humaine* (1830) junto a otras novelas de tipo provinciano.

ámbito español nos vamos a centrar en nuestro estudio. Un entendimiento más completo de las claves del simbolismo provinciano y su reconocimiento pleno como subgénero novelesco más allá de sus hitos fundacionales del XIX deben servir para entender mejor el salto interartístico que ha dotado de una segunda vida a la novela provinciana, ocupando un lugar señero en nuestra cinematografía.

Con este artículo nos proponemos, en definitiva, justificar en un primer momento la existencia de la novela provinciana basándonos en el pensamiento de Bajtín y sus seguidores. Indagaremos para ello en las raíces culturales —históricas, sociales, políticas y urbanísticas— del simbolismo provinciano y detallaremos después las claves arquitectónicas y simbólicas del subgénero novelístico que lo expresa, señalando sus distintas variantes en los distintos siglos, sin perjuicio de su unidad. Apuntaremos después el viaje que lleva de la novela provinciana a la película homónima mediante diferentes métodos de adaptación. Y mostraremos, para terminar, sus posibles perfiles cinematográficos en el cine español, ejemplificándolos mediante el análisis de películas nacionales de relevancia y calidad contrastadas.

## 2. La novela provinciana

### 2.1. Raíces culturales del simbolismo provinciano

La caracterización de este tipo de novela debe comenzar por precisar el origen cultural del simbolismo de lo provinciano, la base de este subgénero. Tiene este simbolismo un anclaje histórico en un fenómeno urbanístico-político producido en el siglo XIX: la etapa evolutiva de las ciudades a la que Gustavo Bueno ha llamado la de la «ciudad cosmopolita» (1989: 46 y ss.). Su estadio urbano anterior, en cambio, es el de la «ciudad nacional», que se caracteriza por ser una «ciudad intercalada, como si fuese el nudo de la red, en un tejido mucho más amplio, que tiene la estructura política de un Estado. Pero de un Estado que ya no está ligado a una ciudad determinada» (1989: 45). Sus señas de identidad son la tendencia a recluirse en sí misma y la envoltura total por parte del campo. La evolución y el fortalecimiento del Estado en la época moderna tiene como resultado tres fenómenos urbanos que, dados de forma conjunta, dan lugar a esa nueva etapa para las ciudades conocida como «cosmopolitismo urbano»: primero, la fijación de los Estados en ciudades permanentes, las nuevas ciudades capitalinas que son el centro de la gran novela realista del XIX; paralelamente se da la transformación de determinadas ciudades nacionales en cosmopolitas por razones mercantiles y comerciales, al margen de dinámicas políticas; y en tercer lugar se da un proceso, en apariencia refractario a todo lo anterior, que es la creación del espacio regional-provincial<sup>6</sup>, un espacio dual representado por aquellas poblaciones de importancia política y económica periférica, por negación del espacio capitalino y cosmopolita (Mainer, 1989: 197). La dimensión regional-rural corresponde a los pueblos. La provincial a las ciudades provincianas.

El repliegue de las ciudades provincianas en su condición de ciudades nacionales, que se traduce en un inconfundible estatismo a todos los niveles —la concentración y la conservación en el plano político significa el desarrollo del caciquismo y en el económico el de los terratenientes provincianos<sup>7</sup>—, es su característica sustantiva. El espacio provincial es «el nivel administrativo más persistente del modelo político español, aunque no el más antiguo» (Pillet Capdepón y Martínez Sánchez-Mateos, 2016: 102) y además es el «nexo de unión entre el Estado Centralista y la España de las Autonomías» (Pillet Capdepón y Martínez Sánchez-Mateos, 2016: 105). Este espacio mantiene separadas hasta mediados del siglo XX sus dimensiones constitutivas. Lo provinciano, con el significado negativo de oposición a lo cortesano, no aparece recogido en el *DRAE* hasta su undécima edición (1869), donde convive con un significado más antiguo, ya rastreable desde la edición de 1803, con el que se califica —especialmente— a los nacidos en la provincia de Guipúzcoa. Esta tardía aparición es un indicio de la circunscripción de la idea de lo provinciano, como pronto en nuestro país, a los inicios del siglo XIX (Camus Bergareche, 2016: 25 y ss.). A mediados del siglo XX, la presión globalizadora y aperturista del gran mundo y su proyecto igualitario proceden a una igualación de los espacios que supone la imparable absorción del espacio provincial por el cosmopolitismo urbano. Este hecho tendrá sus consecuencias en el simbolismo provinciano.

El simbolismo provinciano es deudor de esta dinámica histórica y, a su vez, de una dinámica estética. Este simbolismo responde a la primera de las dinámicas estableciendo dos fases para la novela provinciana: la decimonónica tiene como centro la ciudad provinciana; la del siglo siguiente desplaza su interés al mundo rural. Con todo, la evolución del simbolismo provinciano no es exclusivamente achacable —aunque sí necesariamente en parte— a una dinámica externa como la que acabamos de describir. Una dinámica artística

<sup>6</sup> Como señalan Pillet Capdepón y Martínez Sánchez-Mateos, «En su definición más sintética, una provincia es una agrupación de municipios, se considera una institución fruto de la unión de entidades locales. Es, de hecho, la entidad supramunicipal más destacada en el sistema territorial español» (2016: 106). En lo que respecta a España, la creación del nuevo modelo de organización territorial que incluye las provincias como principal novedad se produce en 1833. Este modelo viene a consolidar también «las capitales de provincias, al adoptar la mayor parte de las 50 provincias el nombre de la propia capital, excepto en Navarra y en el País Vasco. Además del valor intrínseco en materia de toponimia, esta circunstancia comenzó a forjar también una estructura en las relaciones urbano-rurales dentro de las provincias y del sistema urbano entre capitales y el resto de ciudades. Apareciendo incluso pugnas de carácter local por este motivo» (Pillet Capdepón y Martínez Sánchez-Mateos, 2016: 112).

<sup>7</sup> El espacio provincial «Surge de la necesidad de extender el Estado en el territorio y, como tal iniciativa, es probablemente una de las primeras formas de ordenación del territorio sistemática en España» (Pillet Capdepón y Martínez Sánchez-Mateos, 2016: 121). Ahora bien, el reverso de este proceso que trata de incorporar a la política todo el territorio con un espíritu liberal e igualitario es que este mismo espacio queda desvirtuado al verse anegado o neutralizado por la articulación de «importantes poderes y redes caciquiles que desvirtuaron la legitimidad democrática alcanzada a través del voto» (Inarejos Muñoz, 2016: 181).

—interna— relacionada con la anterior, que da como resultado esta imagen del mundo sobre la que se apoya la novela provinciana surgida en el siglo XIX, es la evolución de la estética del idilio<sup>8</sup>. Como ha señalado Beltrán Almería (2021: 222), la «orientación provinciana de la novela moderna es una consecuencia de la crisis moderna del idilio. El idilio moderno está condenado a la destrucción», y la ciudad provinciana ofrece a ese tema predilecto de la novela moderna una oportunidad de supervivencia bajo la forma —degradada— del peso de unas costumbres que pretenden eternizarse mediante la típica temporalidad cíclica. A esto se suma el elemento indispensable de la unidad del lugar, que ha sido la esencia tradicional de la estética idílica. Por todo ello, el simbolismo de lo provinciano es «La menos idílica de las variantes del idilio moderno» (Beltrán Almería, 2021: 222). En la novela provinciana, el idilio adquiere una reconocible coloración fatalista —casi demoníaca, aunque serio-cómica— que culmina con la caída de sus personajes<sup>9</sup>. Por esta razón se ha relacionado el simbolismo de la ciudad provinciana con el motivo del descenso a los infiernos (Viñuales Sánchez, 2024a: 84).

## 2.2. Primera forma del simbolismo provinciano como novela provinciana urbana<sup>10</sup>

Como la gran novela realista, la novela provinciana surge en el siglo XIX y suele compartir con ella tanto su autoría como su perfil urbano. Sin embargo, el género provinciano no fija su atención en una ciudad capitalina rebotante de momentos decisivos y revolucionarios, ni en los secretos del poder que esta última habitualmente atesora. Lejos de atender al refinamiento mundano y a las convulsas dinámicas de los grandes poderes capitalinos, la novela provinciana se centra en la vida provinciana con su temporalidad previsible, circular y estática<sup>11</sup>. La descomposición de la vida social provinciana es su centro de atracción y su misión es —por poco estimulante que parezca— representar la «fealdad de la vida encauzada por la rutina, por un destino que evita las cabriolas y las revoluciones porque sabe que no puede burlar el poder de la opinión pública provinciana y de sus costumbres» (Beltrán Almería, 2021: 221).

Este complejo de la miseria provinciana que embrida el poder mediante el trabajo conjunto de la opinión pública y las costumbres ofrece para el novelista una tensión diferente y también motivos peculiares para su reflexión. En este tiempo detenido y estancado los personajes aparecen condenados sin remedio a una vivencia rutinaria, carente de ilusiones y esperanzas. Y su destino suele consistir en una inevitable caída cuyo origen radica en el infierno de las costumbres.

El cronotopo provinciano fue ejemplificado por Bajtín con *Madame Bovary* de Flaubert. Beltrán Almería ha indicado después las dos grandes líneas de la novela provinciana decimonónica (2021: 222 y ss.). Mainer (1989: 199 y ss.), por su parte, ha apuntado los grandes hitos de la veta inglesa de este género, sitos en algunas obras de Anthony Trollope como sus «novelas de Bassetshire» y en las de Thomas Hardy<sup>12</sup>.

Este panorama del género provinciano podría completarse con su evolución en el siglo XX, donde suele proceder al cambio del espacio urbano por el rural. Son frecuentes entonces otras ínsulas socioculturales —impermeables a lo moderno— como el cortijo, la finca rural, la aldea, el pueblo, en los que el simbolismo provinciano puede sobrevivir con su típica impermeabilidad. Describimos ahora, de modo sucinto, los principales tratamientos que la novela provinciana ha conocido.

La línea balzaciana está representada por *Eugénie Grandet* de Balzac (1833), y significa el traslado de la gran novela realista al espacio provinciano. En ella se da una continuidad de la novela sentimental, de la novela realista social —que volverá a florecer con la novela provinciana del espacio rural— y del componente idílico reducido al papel —muy trascendente— de las costumbres. Esta síntesis permite dar con el principio arquitectónico de este tipo de novela: la combinación de los salones y de las tramas sentimentales con objeto de «ofrecer la imagen del dinero y del arribismo en un mundo en el que lo primario del carácter campesino convive con el refinamiento de la nueva —y falsa— opulencia urbana» (Beltrán Almería, 2021: 223). «A Balzac le interesaba de la ciudad provinciana la pintura de caracteres, sobre todo en la lucha por el enriquecimiento, y la denuncia de la miseria moral» (Beltrán Almería, 2015: 291). Así lo declara el propio novelista en su preámbulo a las primeras ediciones habidas entre 1833 y 1839:

<sup>8</sup> «Idilio» es una categoría estética proveniente de la filología alemana, teorizada por Schiller (1985) y retomada por Bajtín. En la Antigüedad ofrece su imagen clásica como «cuadro de familia» cuyos personajes crean su identidad en armonía con la tierra natal —campestre y paradisiaca—. Se caracteriza por la suma de unidad de espacio —la tierra natal— y tiempo cíclico —que se autoanula—: la sucesión de las generaciones. La destrucción del idilio es, empero, un tema predilecto para la imaginación moderna (Bajtín, 2019: 416 y ss.). Es habitual en la novela y después en el cine la combinación del idilio con motivos que precipitan su disolución como la educación. Tal combinación es el núcleo del género de la biografía familiar, vigente como novela y también como película (Viñuales Sánchez, 2023: 96). La «novela idilio», agazapada frecuentemente bajo la etiqueta de «novela neorrural», es además una de las tendencias señeras de la narrativa española actual (Calvo Carilla, 2022: 67-82)

<sup>9</sup> Por todo esto, señala Toni Dorca (2004: 148), la novela provinciana puede considerarse como el arquetipo moderno de la inversión del idilio. Novelas idílicas al estilo clásico serían, en cambio, *Pepita Jiménez* (1874) de Valera, *Peñas arriba* (1895) de Pereda y *Un verano en Bornos* (1855) de Cecilia Böhl de Faber. La inversión idílica también ha sido señalada por Vernon A. Chamberlin (1980) y en un ejemplo claro de la novelística española contemporánea está en la obra de Ramiro Pinilla (Feijoo Morote, 2021: 63-162).

<sup>10</sup> Para esta caracterización nos basamos en las teorías de Bajtín y de Beltrán Almería, así como en las aportaciones de Mainer —todas ellas referenciadas con anterioridad—.

<sup>11</sup> Conviene además diferenciar, como señala Castro Díez, «cuándo la ciudad es solo marco referencial, de cuándo se convierte en protagonista, eje central de la novela» (2016: 418-419). Solo en este segundo caso puede hablarse estrictamente, a nuestro juicio, de novela provinciana.

<sup>12</sup> Toni Dorca (2004: 144) ha señalado *The Return of the Native* (1898) como una de las más influyentes.

En lo más profundo de las provincias hay cabezas que merecen un juicioso estudio, personajes de extraordinaria originalidad, existencias serenas en su superficie y arrasadas en secreto por tumultuosas pasiones; y, sin embargo, allí las asperezas más marcadas de los caracteres y las exaltaciones más apasionadas acaban por verse abolidas debido a la persistente monotonía de las costumbres. (2015: 28).

Las tensiones principales que su modelo provinciano ofrece son las que se dan entre la ingenuidad provinciana y el desvarío de los negocios —representados por el patriarca Grandet y el oportunista Charles—, y entre el espíritu capitalino —con su refinamiento, despilfarro y arribismo hipócritas— y el espíritu provinciano —caracterizado por la avaricia autodestructiva de los que se aferran a las costumbres para que nada cambie—. La aparente ausencia de dinamismo se compensa con el surgimiento de centros de interés distintos para la reflexión como el espíritu lisonjero —el de la gravitación interesada de las familias que pretenden emparentarse con los poderosos, representada por Des Grassins y Cruchot—, el escepticismo —de Charles, el empresario sin escrúpulos— y la crítica de la jerarquización servil que imponen las costumbres.

El núcleo esencial de la variante flaubertiana, presente en obras como *Madame Bovary* y *La Regenta* de Clarín, es la integración de pasiones y costumbres. Flaubert le añade elementos de la novela de educación y parodias de algunos géneros retóricos. Supone esta vertiente la creación de una ciudad en la que, en ausencia total de acontecimientos y de cuestionamiento del poder, nunca sucede nada más que el paso rutinario de días idénticos. Allí donde todo es pura costumbre y banalidad no caben la ilusión, la crisis, ni la ruptura existencial. Bajtín describió el tiempo de esta variante como «espeso, pegajoso, que se arrastra en el tiempo espacial» (2019: 434), razón por la cual estas novelas, una vez que han reflejado convenientemente su microuniverso, requieren del concurso de un acontecimiento que rompe la falsa paz de la rutina provinciana, y «suele ser tomado por la crítica como argumento de la novela» (Beltrán Almería, 2021: 224). Este puede consistir en un suceso, un adulterio o un conflicto político (Mainer, 1989: 194). En razón de esto, acoge un humorismo serio-cómico que incluso puede llegar a ser grotesco<sup>13</sup>. A este cúmulo de características debe añadirse la existencia de un personaje típico que es el observador externo (Jiménez Heffernan, 2014: 240 y ss.). Se trata, más bien, de una función —didáctica—, pues su objetivo es contrastar y polemizar con los personajes de provincias. Cuando ha cumplido el objetivo de reflejar suficientemente el *modus vivendi* provinciano y de oponerse a él, se extingue, desaparece.

Una perspectiva particular sobre la ciudad provinciana en las postrimerías del XIX la ofrece Chéjov con *Mi vida. Relato de un hombre de provincias (Moya zhizn, 1896)*, y se centra en «la degradación intelectual, moral y estética, y en el embrutecimiento espiritual. La consecuencia del provincianismo es la imposibilidad del crecimiento espiritual y la corrupción de las conciencias» (Beltrán Almería, 2015: 291).

El provincianismo novelístico de acento urbano tiene una continuidad en el siglo XX con novelas del ámbito español como *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953) de Delibes y *Todas las almas* (1989) de Javier Marías. La fusión con lo rural-regional tiene un antecedente en el siglo anterior con *Los Pazos de Ulloa* (1886) de Pardo Bazán. En esta vía la destrucción del idilio se asocia a la oposición a cualquier apertura intelectual y proporciona una oportunidad para la denuncia social, como sucede en *Los santos inocentes* (1981), con la que Delibes se interesa por el espacio del cortijo. Apuntaremos para terminar la obra de Luis Mateo Díez como un ejemplo de la definitiva fusión de lo provinciano —su novela provinciana de tipo canónico más reconocible es *Las estaciones provinciales* (1982)— y el grotesco, como puede apreciarse en *La fuente de la edad* (1986). Lo inusitado, que en el ideal de la forma provinciana se presenta como escándalo, se convierte aquí en el eje extraordinario de la salvación.

Un último rasgo que cabe destacar de la novela provinciana es su humorismo. El infierno de las costumbres provincianas tiene una consecuencia lógica —poco evidente— que es la necesidad de ciertas dosis de alegría, aun para reflejar el inevitable hundimiento de los personajes. El peso del humorismo es, empero, variable en las diferentes líneas de la novela provinciana. Y los elementos que lo vehiculan son también de variada naturaleza: desde figuras de la risa o vinculadas a la alegría o al entretenimiento como los tontos, el «hombre del pueblo» —una figura idílica, como veremos—, solterones burlados, artistas de variedades, hasta símbolos de la cara alegre de la vida —en ocasiones ambivalentes, grotescos— como el baile, los juegos, las burlas y las bromas.

### 3. De la novela a la película de la ciudad provinciana

#### 3.1. Estilización de novelas provincianas como películas melodramáticas

La clave del viaje de este subgénero novelístico hacia las pantallas está, como parece lógico, en los procesos de adaptación cinematográfica. Las primeras películas provincianas provienen de las adaptaciones de novelas. Ahora bien, es frecuente, ante todo en la etapa inicial de este desembarco, un tipo de adaptaciones que, lejos de ser fieles al producto original, comportan una transformación genérica. Consiste esta última en seleccionar las partes del subgénero provinciano que mejor engranan con los gustos de un público poco formado, acostumbrado a formatos con menor carga intelectual y reflexiva. No es infrecuente la mutación de novelas provincianas en películas melodramáticas que se centran en las tramas sentimentales, con el añadido de un final feliz. Esta metamorfosis puede ser comprendida en el marco del fenómeno al que Bajtín

<sup>13</sup> Utilizamos «grotesco» en el sentido que Bajtín le dio a este término, a saber, como un humor ambivalente que combina crueldad y alegría (2019: 268).

denominó «estilización»<sup>14</sup> (2005: 276 y ss.). El cine mudo encuentra un granero temático en las novelas decimonónicas provincianas, a las que somete a un proceso de adaptación a los gustos populares. Esto es, que las estiliza transformándolas en melodramas o en películas sometidas a las leyes del folletín.

El elemento más molesto para un público acostumbrado a los finales felices es, como puede suponerse, el fatal y desesperanzador destino del simbolismo provinciano. Un ejemplo paradigmático es la adaptación de *Eugénie Grandet* dirigida por Rex Ingram, titulada *The Conquering Power* (1921). La ácida pintura de caracteres en el mundo provinciano de Balzac quedó totalmente desactivada y fue transformada por el guionista June Mathis en un condescendiente melodrama cuyo final es el triunfo del —falso— amor verdadero entre Charles y Eugénie.

En el ámbito español, señalaremos dos ejemplos destacados. El primero es la conversión de *Doña Perfecta* en película silente de sentimentalismo folletinesco por parte de Elsie Jane Wilson, titulada *Beauty in Chains* (1918). Allí Pepe Rey logra sortear su dramático destino sobreponiéndose al asesinato promovido por doña Perfecta, lo que le permite escapar junto a Rosarito e iniciar una historia de amor allende el infierno provinciano. El segundo es la adaptación de *La Regenta* por parte de Gonzalo Suárez (1974), que inclina claramente la balanza del simbolismo provinciano en favor del componente sentimental que atesora la novela original. Al adaptarla a un formato corto, subraya Suárez los momentos sentimentales del adulterio —quizá los menos relevantes—, dejando de lado todo lo que la versión serial de Fernando Méndez-Leite (1995) despliega después, emulando con mayor acierto e integridad el simbolismo provinciano de su precedente novelesco. Aparecen con nitidez en la versión de este último la batalla entre la libertad y las costumbres, con el viaje fallido e hipócrita hacia la religiosidad de Ana Ozores, y la presión insoportable del canónigo Fermín de Pas a la que queda sometido por la acción de su madre. También quedan representadas en la adaptación de Méndez-Leite las dinámicas del poder provinciano —asociadas a los espacios típicos del simbolismo provinciano y más concurridos en él, como son la iglesia, el casino y el teatro (Barreda Fontes, 2016: 312)—, con el papel determinante de la opinión pública, la falsa fe y las apariencias, y la gestión despótica representada por el negocio de artículos religiosos del magistral.

### 3.2. Adaptaciones de novelas del XIX como primeras películas provincianas

Las primeras películas provincianas fieles al canon del simbolismo novelístico llegan con la eclosión del cine sonoro, que incorpora la palabra oral sincronizada con las imágenes. Las adaptaciones de novelas provincianas del siglo XIX, desde entonces, se suceden sin cesar. Son el principal sustento del subgénero. Señalaremos ahora algunas de las principales en el ámbito europeo, fijándonos después en la cinematografía española.

*Eugénie Grandet* cuenta con cuatro adaptaciones cinematográficas: las de Mario Soldati (1946), Emilio Gómez Muriel (1953), Jean-Daniel Verhaeghe (1994) y la más reciente de Marc Dugain (2021). A pesar de suponer un esfuerzo notable de fidelidad, todas ellas coinciden en el subrayado de la fatalidad de Eugénie, a la que pintan en sus finales como eterna soltera, negándole lo que sí le proporcionó Balzac, a saber: el breve e interesado matrimonio con Cruchot des Bonfons y la posibilidad de desposarse después con el marqués de Froidfond. Otro punto de coincidencia entre estas cuatro versiones es la centralidad del trío Eugénie-Charles-Félix y el tratamiento lateral otorgado a las tramas de los aspirantes, que llegan incluso a eliminarse en algunos casos. La dimensión sentimental es la que más ha trascendido para estas versiones, y lo mismo puede señalarse en lo tocante a las producciones seriales en el ámbito de la televisión nacional francesa. Han corrido a cargo de Maurice Cazeneuve (1956) y de Alain Boudet (1968). Algo distinto cabe decir de la adaptación libre de Patrick Barton *Cross of Gold* (1965) para la televisión australiana. Su guionista Richard Lane unió el destino de Eugénie al de su padre al convertirla en un ser encadenado al oro, como resultado del desaire y el desprecio del también materialista Charles.

Menos éxito artístico hay tras los numerosísimos productos cinematográficos que han tomado como punto de partida *Madame Bovary*. Son muestras inequívocas de la potencia de la industria audiovisual francesa, de la condición de auténtico mito a escala global para la cultura de masas moderna que ha adquirido esta obra, y también de las dificultades para su mudanza hacia otras circunscripciones artísticas. Las adaptaciones libres, quizá las más sencillas, son el producto derivado más temprano. *Unholy Love* (1932) de Albert Ray es la primera de esta serie de cintas que recuerdan de forma más o menos vaga al original flaubertiano, transportado en este caso a la pequeña ciudad estadounidense de Rye<sup>15</sup>. Las adaptaciones fieles tampoco han recogido íntegramente la densidad reflexiva de su original literario. Destacan las de Jean Renoir (1933), Vincente Minnelli (1949), Claude Chabrol (1991) y Sophie Barthes (2015).

Centrándonos ahora en la cinematografía española, *La Regenta* solo ha conocido una oportunidad audiovisual realmente fiel al simbolismo provinciano ya apuntada, de Fernando Méndez-Leite (1995). Un tratamiento más internacional ha tenido *Doña Perfecta*. A la versión folletinesca apuntada se suman dos

<sup>14</sup> La estilización implica la posición del artista respecto al modelo propuesto por una obra ajena y anterior. Puede ser paródica cuando imita su estilo para destruirlo, o reverencial cuando es sumisa y renuncia a la innovación. La cultura de masas impulsa principalmente la segunda porque debe reunir a todos los individuos, con independencia de su formación (Beltrán Almería, 2017: 359 y ss.). El cine de masas, por ejemplo, permite acercar al gran público géneros provenientes de la gran novela —así ocurre con la «película de crisis» proveniente de la novela de crisis (Viñuales Sánchez y Cabañeros Martínez, 2024: 135 y ss.) o con la «menipea cinematográfica», que bebe su esencia del género literario homónimo (Viñuales Sánchez, 2024b: 5 y ss.)—, al infiltrar en ellos contenidos provenientes de géneros de consumo como el de terror o el policiaco.

<sup>15</sup> También han traspuesto esta obra a espacios provincianos y rurales de sus respectivas naciones Zbigniew Kaminski (1977), Alexandre Sokourov (1989), Emil Tzanev (1991), Manoel de Oliveira (1993), Ketan Mehta (1993) y Feng Xiaogang (2015).

adaptaciones fieles al modelo provinciano. La versión libre de Alejandro Galindo (1951) traslada la acción a Santa Fe. Resulta demoledora para la trasposición del simbolismo provinciano la atenuación de la importancia de la institución religiosa mediante la eliminación del párroco don Inocencio. De resultados de esta amputación, las maquinaciones del poder provinciano adquieren una dimensión exclusivamente política, caciquil. No en vano, el México decimonónico al que se transporta la acción está sumido en la disputa entre liberales y conservadores durante la «Guerra de la Reforma» (1858-1861). Una época de grandes convulsiones en la que los terratenientes como Doña Perfecta conspiran para conservar las tierras y el poder que las nuevas leyes amenazan. La crítica de la hipocresía provinciana que se oculta tras la religión queda por esto mermada. Lo mismo puede decirse del humorismo, casi ausente. Cosa distinta ocurre con la adaptación de César Fernández Ardavín (1977), donde el simbolismo provinciano queda traspuesto íntegramente, incluso la dimensión cómica de los bajos fondos a los que pertenecen las hermanas Troyas y de la tontería de Pepe Rey, ciego a las costumbres de Orbajosa. La parodia de la palabra dogmática religiosa en los discursos del párroco tiene también cabida, igual que la crítica de la lisonja en la figura de María Remedios, un satélite de doña Perfecta.

Otras novelas provincianas que han conocido adaptaciones son *Mi idolatrado hijo Sisí*—que comentamos enseguida— y *La febre d'or* (1890) de Narcís Oller<sup>16</sup>. Esta última pertenece al ciclo de Vilaniu, una serie de novelas ambientadas total o parcialmente en esta ciudad provinciana tras de la cual estaría Valls, la ciudad natal del autor. La versión cinematográfica ha corrido a cargo de Gonzalo Herralde (1993).

#### 4. Caminos del género cinematográfico: la película provinciana española

Con la película provinciana convenientemente instalada en el conjunto de los géneros cinematográficos, su supervivencia se consigue en las distintas cinematografías, incluida la española, mediante tres métodos principales. Una primera vía sigue estando en la adaptación de grandes novelas provincianas pertenecientes al siglo XX, con sus dos grandes variantes: la urbana y la rural. Una segunda vía es la creación de películas provincianas a partir de obras de dominios literarios vecinos de la novela como el teatro, o bien a partir de territorios más alejados como el de la investigación periodística. Una tercera opción es la creación de películas provincianas sin una fuente literaria de tipo alguno, opción que favorecerá la fusión de las principales líneas que la novela literaria dibujó en el siglo XIX, lo mismo que la exploración de nuevos espacios y perfiles de acuerdo a la nueva dirección que el provincianismo novelístico del siglo XX describe.

Estos caminos no representan por sí mismos líneas artísticas. Son solo procedimientos a través de los cuales estas últimas se abren paso. Lo general es la fusión de las vías abiertas por el siglo XIX, pero aún quedan algunos ejemplos en los que todavía pueden verse algunas de ellas con cierta nitidez. Veamos ahora los distintos perfiles que este tipo de película ofrece en el ámbito exclusivo del cine español, mediante un análisis de algunas obras, que trata de mostrar su existencia.

##### 4.1. La película provinciana española de la línea balzaciana

La línea balzaciana de la pintura de caracteres provincianos queda representada fielmente por *Retrato de familia* (1976) de Antonio Giménez-Rico, basada en la novela de Delibes *Mi idolatrado hijo Sisí*. Francisco Umbral no pasó por alto la estrecha relación que esta novela establecía con los personajes provincianos de Balzac (1970: 54). Y es que Cecilio Rubes, el industrial castellano de los sanitarios, está caracterizado a la manera del patriarca Grandet. Como este, destruye su familia por una mezcla de obsesión por el enriquecimiento y miseria moral—su cinica neutralidad política—. Ambos autores proceden al retrato inmisericorde de la cobardía y del afán dinerario autodestructivo mediante la ilustración de diferentes momentos biográficos de un avaro-tonto—cabe destacar el camino humorístico que toma aquí la línea balzaciana—. Los principales en este caso son la creación de un matrimonio fundado en la falsedad y la tontería, el adulterio improductivo con una artista fracasada, la muerte irónica del hijo al que Rubes ha enviado a la retaguardia—otro rasgo de su conservadurismo cobarde e hipócrita— y el engaño por parte de su propio hijo, quien mantiene relaciones con la aventura del padre.

El tiempo detenido también gira en torno a la caracterización de Cecilio, que no desea que la historia—la eclosión de la Guerra Civil<sup>17</sup>— le estropee los negocios, por lo que el tiempo histórico adquiere una importancia lateral respecto a la pintura del necio adinerado. Y la dimensión humorística adquiere otro núcleo de interés en la educación del hijo Cécil. Delibes gasta algunas energías más que Giménez-Rico en criticar esta educación malsana que recibe el vástago Rubes y que lo convierte en un malcriado. Por esto ha sido vista la novela como una sátira del malthusianismo (García Haro, 2020)—diluida por completo tras la adaptación— así como un canto a la familia numerosa (Buckley, 2022: 27). No obstante, la pista de una veta luminosa que trasciende la tontería y la ridiculez de Rubes aparece pegada a su caracterización humorística: debe deducirse de su valoración del crecimiento familiar y de la más evidente crítica de la brutal estratificación social existente en el espacio provinciano. Ambas ideas convergen en una misma figura—la más luminosa— que es

<sup>16</sup> Como ha señalado Toni Dorca, el provincialismo es una de las notas distintivas de la narrativa de Narcís Oller, centrada en el reflejo de «las transformaciones socioeconómicas de la sociedad catalana durante la segunda mitad del siglo XIX» (2004: 108).

<sup>17</sup> Como indica Nieto Jiménez (2017), «No hay que olvidar que la película fue producida en 1976, pocos meses después de morir Franco, en una época donde el relato de la Guerra Civil iba a ser profundamente revisado por el cine español. *Retrato de familia* fue una de las primeras películas en hacerlo—después de haber sido prohibida su realización por la censura franquista—, pero evitará el maniqueísmo de otras manteniéndose en la misma posición ideológicamente equidistante que tomaba Delibes en la novela».

Paulina, la amante de Cecilio, que finalmente lo rechaza. El hijo que va a traer al mundo, fruto de su relación con Cécil, significa la esperanza en la regeneración moral de una familia provinciana hundida. El personaje de Paulina puede entenderse como un «andrógino» en su versión de la mujer fuerte y libre. Así representa la imaginación moderna las esperanzas puestas en el género femenino para el futuro de la humanidad (Beltrán Almería, 2017: 367). La libertad de este andrógino se funda en el rechazo del amor, como su precedente: la *belle dame sans merci*. Es además habitual, tanto en las novelas como en el cine, que este símbolo comparezca con el del «hombre inútil» (Viñuales Sánchez, 2023: 86 y ss.), el arquetipo del hombre moderno (Beltrán Almería, 2017: 410-416).

#### 4.2. La película provinciana española de la línea flaubertiana

Uno de sus ejemplos más notorios es *Nunca pasa nada* (1963) de Juan Antonio Bardem, el gran maestro español del cine del simbolismo provinciano<sup>18</sup>. El sentimentalismo melodramático es su contenido principal, engranado con el peso de las costumbres. A esta síntesis típica del simbolismo provinciano se le suma un segundo centro de interés que, como veremos, da lugar a una línea propia de películas provincianas. Nos referimos a la degradación intelectual como corolario de la vida en una ciudad de provincias como la Medina del Zarzal en la que se ubica este filme, donde ni debe ni puede pasar nada.

Todo comienza con la indisposición causada por apendicitis de una atractiva joven francesa, llamada Jacqueline, perteneciente a una compañía de variedades que —de gira por España— se dirige hacia San Sebastián. Su llegada accidental —es el típico agente externo del simbolismo provinciano, opuesto a su idiosincrasia— supone la ruptura, o quizá mejor, la amenaza del circularismo temporal viciado y estéril de esta ciudad momificada. Crea con su irrupción casual ese segundo eje de interés que pretende recortarse sobre el fresco solidificado de la imagen del mundo de la ciudad infernal de provincias. Es la imagen del gran mundo y la necesidad de novedades lo que arrastra consigo esta artista de variedades —algo insustancial—, alrededor de la cual orbitan tres tramas sentimentales cuyo denominador común es la podredumbre moral e intelectual, así como determinadas dosis de ridiculez como consecuencia de lo anterior.

Por un lado, está la historia de destrucción del matrimonio formado por Enrique —el médico que la atiende— y Julia; por otro, la historia de la miseria creativa y educativa del profesor y escritor Juan, quien se enamora —aunque con poca convicción— de la vedete francesa; en tercer lugar, se encuentra el sentimentalismo con el que el anterior pretende cortejar a la madura esposa del médico, un amor tan ideal como irrealizable —el amor de un tonto— en semejante contexto provinciano.

La educación cobra aquí una tremenda relevancia no solo por Juan, a quien Jacqueline pretende educar sentimentalmente y recomienda la huida de la ciudad. Ambos personajes masculinos —Enrique y Juan, médico y profesor— son dos tontos y además son personajes ridículos: el primero retiene a una joven a la que nunca podrá aspirar. La tregua que le da su repulsiva estratagema es empleada para divertirla y cortejarla públicamente, lo que pone a la artista y a su esposa en el centro de los corrillos y sus habladurías, con el mayor de los escándalos. El dictamen de la ciudad provinciana es demoledor: Jacqueline es vista como una puta y Julia como una consentidora. Se trata, en definitiva, de un triple ridículo: el de las mujeres humilladas por el adulterio público del marido —la costumbre es consentir en silencio las consabidas aventuras o las visitas a los prostíbulos de la capital— y el ridículo del hombre viejo y sus vanas pretensiones. Las ilusiones perdidas y la rutina llena de tedio y resignación son comunes a los dos miembros de este matrimonio provinciano. La conclusión es una relación basada en el rencor.

Los mismos elementos —salvo el rencor— son propios de Juan, cuyas aspiraciones amorosas sobre la esposa del médico, a quien trata de conquistar valiéndose de sus habilidades poéticas, son tan vanas y falsas como el estilo de sus composiciones, que aparecen parodiadas —la parodia de la falsedad poética es uno de los grandes recursos para expresar la ridiculez del personaje—. Como sucederá en *Calle Mayor* —la segunda propuesta de Bardem que analizaremos enseguida—, no hay un tiempo en la ciudad para el aprendizaje o la crisis de estos bobos. Solo hay lugar para la cobardía y la resignación de este trío malsano, abandonado al gris destino provinciano por la alegre bailarina. Una mujer fuerte y libre que es la única esperanza en el mundo provinciano.

#### 4.3. La película provinciana española del embrutecimiento y la degradación

La línea del embrutecimiento espiritual y de la degradación moral e intelectual podemos verla de forma nítida en *Calle Mayor* (1956) de Juan Antonio Bardem, cuyo simbolismo provinciano ha sido ampliamente estudiado por Ríos Carratalá (1999) y Castro Díez (2016). La creación del espacio de provincias —bien que sin un nombre concreto—, del tiempo detenido y sus costumbres conforman el típico simbolismo fatalista, muy valorado en este tipo de películas. Ahora bien, todo ello está compensado por una serie de elementos humorísticos que —aunque no han sido subrayados por la crítica— vehiculan de forma nítida el carácter serio-cómico propio del simbolismo provinciano<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Como señala Ríos Carratalá, «La crítica de lo provinciano empieza a manifestarse a mediados de los años cincuenta con el regeneracionismo de las primeras películas de Juan Antonio Bardem, que enlaza con las preocupaciones de algunos jóvenes directores del llamado 'Nuevo Cine Español' como Basilio Martín Patino o Miguel Picazo» (1999: 6). Se trata de muestras de crítica del franquismo en una época caracterizada por el conformismo y la mediocridad silenciosa, en la que escritores y cineastas «cobran conciencia de la realidad de su tiempo y elaboran en sus obras un discurso crítico» (Castro Díez, 2016: 413).

<sup>19</sup> El grotesco de esta película emana de su fuente: la comedia de Carlos Arniches *La señorita de Trévez* (1916), que le aporta el argumento de la solterona burlada. En una línea ligeramente opuesta a la que exponemos aquí, Castro Díez opina que Bardem

El aspecto dramático de la destrucción del idilio está representado por las renunciaciones de los cuatro personajes principales, quienes se pliegan ante el poder de la ciudad provinciana. Esta última les promete una vida desvalorizada a cambio de la inmoralidad, la soledad, la comodidad o el desamor, respectivamente. Permiten la crítica de los principales sectores sociales de la sociedad provinciana, conscientes de su inutilidad y de su cobardía. Federico, un *alter ego* del autor y de espíritu capitalino, tiene como única función servir de espejo sobre el que proyectar la miseria y la degradación de estas renunciaciones. Produce además una tensión dramática que se libera siempre en la misma dirección: a beneficio de inventario de la ciudad provinciana. La primera renuncia es la de Juan, una renuncia a la verdad y a la valentía. Este se niega a suicidarse o a huir tras burlar a la solterona Isabel y prometerle su falso amor. La segunda es la de la propia Isabel, que se niega a iniciar una nueva vida en la gran ciudad y muestra su preferencia por la burla de la opinión pública, a la sombra de las costumbres y la religión. La tercera, producto de la miseria intelectual, es la del erudito don Tomás. Federico lo invita, con resultado negativo, a abandonar la molición y el espíritu acomodaticio en los que está instalado, y promueve una resurrección —a todas luces frustrada— mediante el ejercicio de la escritura. La cuarta es la de la prostituta amiga de Juan, incapaz de establecer relaciones sentimentales basadas en un amor verdadero.

Una segunda modalidad de la tensión sobre la que se construye esta película descansa en los elementos humorísticos. La visión negativa de la vida que se deriva de las tramas anteriores tiene una compensación gracias a la imagen del tiempo provinciano detenido. Este tiempo detenido tiene una consecuencia fundamental que es el aburrimiento. En no pocas ocasiones los personajes aluden de forma explícita en sus diálogos al carácter aburrido de la vida provinciana. Este aburrimiento esencial permite dar rienda suelta a todo tipo de iniciativas bromistas por parte de una pandilla de amigos —la pandilla a la que pertenece Juan, el burlador de Isabel—, que mezclan la crueldad y la risa, y son la viva imagen ambivalente, esto es, grotesca, bajo la cual debe descomponerse el idilio en esta película provinciana. Dos bromas grotescas de esta pandilla provinciana proveen del aparente argumento a esta película, a la vez que dan un giro al dramatismo propio de la destrucción del idilio añadiendo tonos cruelmente alegres. Son los de una creatividad depravada y amoral que sirve de espejo a otra depravación no menor, que es la de la bajeza y la pequeñez del espíritu provinciano y su fealdad costumbrista. Las bromas grotescas que ponen de relieve esa destrucción de todo tipo de iniciativa e ilusión son las siguientes: la entrega de un ataúd al intelectual don Miguel<sup>20</sup> para significar su muerte en vida, su muerte intelectual, y el camelo a una solterona<sup>21</sup> mediante el burlador Juan, quien debe encargarse de enamorarla falsamente para después ponerla en ridículo en un baile popular. Tales bromas se dirigen a dos de las figuras que concentran todos los males del simbolismo provinciano: la imagen del crecimiento familiar y del crecimiento intelectual abortados por las costumbres.

La caracterización de la depravación monetarista está ausente, y lo mismo la pasión y el componente sentimental, que aparecen ironizados. La hinchazón pasional de Isabel es el principal objeto de la parodia sentimental. Su ingenuidad es supina. La ausencia de diálogo en los encuentros sentimentales, muchas veces monólogos, es otro rasgo inequívoco de la parodia sentimental. Completan el cuadro irónico la ausencia total de pasión amorosa por parte de Juan, la idéntica y paralela apatía con la que Isabel reacciona al saberse burlada y la silente declaración de amor en medio de una procesión religiosa. La ironía se deja notar igualmente en el inicio cervantino, donde el narrador renuncia a decir el nombre de la ciudad provinciana que sustenta la historia, de la que dice que puede ser cualquiera entre las españolas.

#### 4.4. La película provinciana-rural española

Efectuamos una última parada para examinar el traslado del género provinciano al espacio rural. Nos fijaremos para ello en tres ejemplos de la cinematografía española que tienen en común la transformación del fatalismo propio del simbolismo provinciano en tremendismo. Se trata de una de las líneas más productivas para la expansión del simbolismo provinciano en el cine español. Admite grandes dosis de denuncia social, de simbolismo grotesco, así como la mezcla con otros géneros de masas como el *thriller*.

Un primer ejemplo que transporta todos los componentes del simbolismo provinciano al espacio doméstico de una fonda rural aneja a un bosque es *Furtivos* de José Luis Borau (1975). La transición histórica española desde la dictadura a la democracia se construye, en paralelo a la agonía del dictador, mediante transiciones individuales y artísticas pero simbólicas. *Furtivos* es una de esas representaciones de la cerrazón de un sistema dictatorial que se resiste a desaparecer, utilizando símbolos míticos que representan la realidad nacional como la madre opresiva y el bosque (Sánchez Salas, 2020). Además, la fonda-casa en la que viven Ángel, el cazador furtivo, y su madre Martina, una mujer tiránica y violenta, funciona como el espacio represivo y depresivo que utiliza las costumbres para que nada cambie (Gámez Fuentes, 1996;

«elimina el tono grotesco que estaba en el trazado original del personaje femenino de Arniches y acentúa la denuncia social al mostrar la terrible crueldad de la que es capaz la sociedad provinciana que vive un aburrimiento aplastante de días iguales y se entretiene en convertir a la solterona Isabel en víctima inocente de una broma feroz» (2016: 412).

<sup>20</sup> La promoción artística e intelectual ha sido uno de los signos distintivos de las direcciones provinciales y las diputaciones (Reyero, 2016: 262). Además, tanto el intelectual pasivo como la solterona funcionan en esta película como alegorías de la ciudad provinciana, a la manera de emblemas —grotescos—, en la línea de lo que Reyero ha denominado «personificación alegórica» del espacio provinciano (2016: 276-279).

<sup>21</sup> Como anota Castro Díez, «La mujer solterona es uno de los personajes más típicos de esta sociedad que reserva a las mujeres exclusivamente el papel de esposas y madres, y donde el matrimonio se concibe como único objetivo, una especie de transacción comercial por el que las jovencitas y sus familias consiguen situarse en sociedad, pero que no lograrlo las convierte en unas desdichadas abocadas a la soledad, el fracaso y víctimas de comentarios maliciosos y ridiculizadores» (2016: 412-413).

Guillamón Carrasco, 2018). Milagros es el personaje que, proveniente del espacio urbano, supone un desafío para el estatismo rural que se resuelve con su típica desaparición, a manos de una madre comparable a personajes míticos como Saturno, o provenientes del cuento tradicional como la bruja de Hänsel y Gretel. Las costumbres —el tiempo principal de la trama—, están presentes en las cacerías del Gobernador de la provincia —a la sazón «hermano de leche» de Ángel—, en las labores agrícolas, en la caza furtiva, la venta de pieles, las comidas, las partidas de cartas. La casa-fonda es la nueva imagen del casino y su temporalidad lenta y pegadiza, previsible. La llegada del exnovio de Milagros al paraje anquilosado y costumbrista precipita los acontecimientos, y el tremendismo visible en las violentas relaciones entre madre e hijo adquiere un cariz si cabe aún más dramático: rompe el idilio de la pareja —casados por conveniencia— y desemboca en el matricidio cometido por Ángel.

Un segundo ejemplo tiene como espacio el cortijo. Es la adaptación de la novelita de Delibes *Los santos inocentes* (1981) por parte de Mario Camus (1984), con la que ambos trataron de reflejar «un campo muy poco ideal» (Llamas, 2022: 190). La isla impermeable a la transición histórico-cultural que el cortijo representa es un lugar inmejorable para situar la tan cara destrucción del idilio para el simbolismo provinciano. Se critican aquí tanto las costumbres de los señoritos como las de los subordinados —la inclusión en el mismo espacio de ambos estratos hace posible una descomunal crítica social—. Nada ocurre fuera del circuito cerrado y bien cerrado de lo previsible: las cacerías, las fiestas, las visitas de personajes ilustres como la marquesa, una comunión, las misas, los banquetes. Los acontecimientos que podrían resultar una mínima alteración de ese estado podrido de cosas, como el adulterio del señorito Iván o el accidente que impide a Paco «el bajo» acompañar en las cacerías al antedicho, son una oportunidad para esa crítica social, esto es, forman parte de la dimensión realista de la obra. Otra de las costumbres que permanece inalterable a lo largo de la obra es el silencio con el que los personajes de ascendencia social baja acatan el cúmulo de humillaciones de sus superiores. Este silencio es el fruto del impacto que produce la imagen del mundo —las costumbres y el tiempo detenido en el cortijo— sobre la imagen de los personajes —que aparecen sin capacidad de variar su destino— (Cárdenas Hernández, 2022: 61).

No obstante, es un tercer suceso aparentemente intrascendente el que significa la apertura de lo provinciano hacia el simbolismo grotesco. Y es aquel en el que tiene un papel determinante una de las figuras idílicas del ambiente rural que es el «hombre del pueblo», llamado Azarías. Esta figura «aparece en la novela como portador de una relación sabia respecto a la vida y a la muerte que las clases predominantes han perdido» (Bajtín, 2019: 422). Se trata de un personaje desgajado del complejo idílico del que se pueden aprender estas sabias lecciones, ante las que también cabe una actitud contraria como es la que adopta el señorito Iván: el más absoluto desprecio por la vida natural. Las nefastas consecuencias que tiene semejante muestra de altivez sobre la naturaleza se vehiculan mediante un simbolismo grotesco: la respuesta de la propia naturaleza representada por Azarías, quien afirma la vida negándosela a quien la minusvalora. El grotesco aparece como el depósito de las grandes lecciones de la vida junto a una risa ambivalente. Además, es este grotesco el motor del simbolismo que supone la superación de la dimensión realista, la más valorada —y quizá no la más valiosa— de esta película provinciana-rural.

Un tercer ejemplo de esta misma línea es la más reciente *As bestas* (2022) de Rodrigo Sorogoyen. Como ha sucedido con la anterior, el desplazamiento hacia el espacio rural —una aldea gallega— ha dificultado el reconocimiento de su simbolismo provinciano. También debe sumarse el peso argumental del caso detectivesco por la muerte del francés Antoine, en virtud del cual se ha clasificado esta película como *thriller* rural (Jiménez Rojas, 2024: 8). Pese a todo, lo sustantivo está un cúmulo de novedades que dotan de un impulso nuevo al simbolismo provinciano-rural. Las principales son la construcción de la imagen del mundo provinciano-rural como lucha sin cuartel entre viejas y nuevas costumbres, el impacto que este polemismo causa en la destrucción de las familias, y en la sorprendente resurrección del idilio por la libertad y la fuerza del andrógino. Veámoslas brevemente. En cuanto a la construcción de la imagen típica del mundo provinciano-rural, cabe subrayar su ubicación en una ínsula sociocultural —la antedicha aldea gallega—, petrificada y paralizada por un despiadado enfrentamiento entre dos imágenes del mundo que dos parejas de personajes representan. Los lugareños y hermanos Anta, Lorenzo y Xan, son los partidarios de las viejas costumbres según las cuales solo los nacidos en la aldea tienen derecho a decidir sobre su futuro. Tienen una visión desesperanzada y desarraigada de su propia tierra natal: prefieren tomar el dinero que unos inversores en energías renovables les prometen y emigrar a la gran ciudad en pos de un nuevo destino. Frente a esta depresiva cosmovisión —que incluye una crítica del impacto de las energías verdes sobre el ecosistema avalada públicamente por el propio Sorogoyen (Lorraine, 2023: 1246)— se levanta la concepción del mundo —algo ingenua— de una pareja antagonista de franceses, llamados Antoine y Olga. Representan el afán por la construcción de su identidad en una tierra distinta a la natal. Su actitud ante el mundo persigue la implantación de una nueva costumbre: la potestad de que los hombres decidan sobre el futuro de la tierra, aunque no posean un pasado que los vincule a ella. El choque entre ambas costumbres y de sus distintas opiniones sobre el caso de la venta de los terrenos comunales es la fuente de un dramatismo brutal que termina coloreando la destrucción idílica de un tono realmente oscuro, a consecuencia del asesinato de Antoine a manos de los hermanos Anta.

La familia francesa, ante todo Antoine, recibe el impacto de la imagen de las costumbres concebida como lucha sin cuartel. Con anterioridad, la confrontación entre estas dos facciones ha tenido lugar en espacios típicos del provincianismo como el bar donde se juega al dominó<sup>22</sup>. Su atmósfera queda infiltrada de

<sup>22</sup> Este bar rural es la metamorfosis del casino. Este último nace en el espacio provincial español como lugar de sociabilidad armónica y pacífica que, con el paso del tiempo, se convierte en espacio para la confrontación. La presión ideológica se ejerce

dramatismo y negatividad porque allí se prepara mediante reproches, bromas pesadas y reprobaciones la lucha final entre Xan y Antoine. El antagonismo de los personajes queda además reflejado mediante la típica dicotomía entre oralidad y escritura.

Quizá una de las novedades de mayor calado que exhibe este filme está en la transformación —en realidad un desdoblamiento— del personaje externo cuya función es observar y contrastar con las limitaciones y mezquindades del mundo provinciano-rural. Como ya hemos señalado, su destino es la desaparición. Y así sucede con su primera mitad masculina llamada Antoine, un personaje que pretende restaurar viviendas arruinadas y vivir del trabajo hortícola, aunque su iniciativa se frustra por la polémica desmesurada con sus vecinos. Por el contrario, la segunda mitad —femenina— de este observador desdoblado pasa a la acción y, en lugar de esfumarse, decide permanecer en la aldea, investigar la muerte de su marido y establecer su residencia junto a sus asesinos. Del didactismo oscuro y violento que emana del idilio amoroso y laboral frustrado se pasa, en la segunda parte del filme, a un utopismo fundado en el andrógino. Esta es una figura despatriarcalizadora que persigue una nueva relación armoniosa con la naturaleza (Lorraine, 2023: 1252) y permite, a su vez, reorientar el simbolismo provinciano hacia la resurrección del idilio.

## 5. Conclusiones

Tras este recorrido es el momento de recopilar algunas conclusiones. La primera es la necesidad de instrumentos superiores a los habituales para el estudio de la literatura como instrumento simbólico y de acumulación de gran sentido. Hemos tratado de demostrar la fecundidad de la propuesta de Bajtín y de sus seguidores, que se centra en el estudio de las combinaciones de figuras simbólicas de las que deben deducirse los distintos géneros novelísticos. La segunda es la necesidad de ver la unidad de un género en su diversidad. La novela provinciana mantiene su unidad gracias a lo que podríamos denominar su idea, su núcleo arquitectónico. Aunque este pueda resumirse en la idea del peso demoníaco de las costumbres que cae como una losa determinista sobre la identidad de los personajes, es la suma compleja y distintiva de tres imágenes simbólicas —Bajtín propuso el estudio de la novela como un género de arquitectura tridimensional (2019: 13)—: la imagen del mundo provinciano-rural como espacio infernal con su tiempo anquilosado y sus lugares típicos, la imagen del personaje como ente sobre cuyo destino recae todo el peso de las costumbres, y la imagen de la palabra que simboliza el enfrentamiento entre el mundo abierto y el petrificado mediante la oposición de oralidad y escritura. La diversidad del simbolismo provinciano se manifiesta en las distintas versiones y fusiones con otros simbolismos, y tiene un capítulo esencial en su expresión como género cinematográfico. La tercera conclusión pretende incidir en la relevancia de la novela de la ciudad provinciana, que ha permanecido a la sombra de los clásicos del gran realismo decimonónico. Torrente Ballester llegó a afirmar que «todas las grandes novelas, por lo menos las que se escribieron en el siglo pasado, son provincianas» (Castilla, 1995). La cuarta y última es el reconocimiento de la importancia de este género cinematográfico en el ámbito del cine español. Gracias, principalmente a las adaptaciones, se han generado en su seno algunos de los clásicos más recordados y contrastados de nuestra cinematografía.

## Obras citadas

- Álamo Felices, Francisco (2011): *Los subgéneros novelescos. (Teoría y modalidades narrativas)*, Almería, Editorial Universidad de Almería.
- Alas, Leopoldo (1985): *La Regenta*, ed. Mariano Baquero Goyanes, Madrid, Espasa-Calpe.
- Arniches, Carlos (1995): *La señorita de Trévez. ¡Que viene mi marido!*, ed. Andrés Amorós, Madrid, Cátedra.
- Bajtín, Mijaíl M. (2005): *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijaíl M. (2019): *La novela como género literario*, trad. Carlos Ginés Orta, Costa Rica-Zaragoza, Editora Universidad Nacional-Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Balzac, Honoré de (1996): *Eugénie Grandet*, ed. Pierre Citron, París, Garnier-Flammarion.
- Balzac, Honoré de (1970): *La comédie humaine*, ed. Pierre Citron, París, Éditions du Seuil.
- Bardem, Juan Antonio (2016): *Calle Mayor*, España, Divisa Home Video.
- Bardem, Juan Antonio (1963): *Nunca pasa nada*, España-Francia, Suevia-Les Films Marceau. Disponible en: <https://ver.flixole.com/watch/cc8d77c6-618e-4e57-a549-0e555339dfec> [Consulta: 17/05/2024].
- Barreda Fontes, José María (2016): «Los hombres del casino provinciano», en Jesús María Barrajón Muñoz y José Antonio Castellanos López, eds.: *La provincia: realidad histórica e imaginario cultural*, Madrid, Sílex, pp. 293-321. Disponible en: <https://ceclmdigital.uclm.es/details.vm?q=parent:0000311637&lang=es&view=global&s=21> [Consulta: 17/05/2024]
- Barthes, Sophie (2016): *Madame Bovary*, España, Savor.
- Beltrán Almería, Luis (2015): *Simbolismo y Modernidad*, Mérida-México D.F., Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Beltrán Almería, Luis (2017): *GENVS. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*, Barcelona, Calambur.
- Beltrán Almería, Luis (2021): *Estética de la novela*, Madrid, Cátedra.

---

primero bajo el manto de la cortesía hipócrita, como puede verse en *La Regenta*, dando paso después a un polemismo abierto y violento. Históricamente, esta idea se sustancia en la proliferación de círculos de sociedades con arreglo a afinidades políticas enfrentadas (Barreda Fontes, 2016: 312).

- Beltrán Almería, Luis (2023): «Celama o el arte del cuento según Luis Mateo Díez», en Ángeles Encinar, ed.: *Territorios imaginarios de Luis Mateo Díez*, Madrid, Instituto Cervantes, pp. 127-142.
- Borau, José Luis (1975): *Furtivos*, España, El Imán.
- Buckley, Ramón (2022): «Miguel Delibes y Sergio del Molino. La forja de dos rebeldes», en Teresa Gómez Trueba, ed.: *La alargada sombra de Delibes sobre la España vacía. De la novela rural al neorruralismo del siglo XXI*, Valladolid-Nueva York, Cátedra Miguel Delibes, pp. 25-29.
- Bueno, Gustavo (1989): «Teoría general de la ciudad», *Ábaco*, 6, pp. 37-48. Disponible en: <https://www.fgbueno.es/med/dig/gb1989ci.pdf> [Consulta: 17/05/2024]
- Calvo Carilla, José Luis (2022): «La novela idilio como una de las tendencias de la narrativa de hoy», en Teresa Gómez Trueba, ed.: *La alargada sombra de Delibes sobre la España vacía. De la novela rural al neorruralismo del siglo XXI*, Valladolid-Nueva York, Cátedra Miguel Delibes, pp. 67-82.
- Camus, Mario (2003): *Los santos inocentes*, España, Suevia.
- Camus Bergareche, Bruno (2016): «La historia del término provincia y sus derivados en español», en Jesús María Barrajón Muñoz y José Antonio Castellanos López, eds.: *La provincia: realidad histórica e imaginario cultural*, Madrid, Sílex, pp. 23-43. Disponible en: <https://ceclmdigital.uclm.es/details.vm?q=parent:000311637&lang=es&view=global&s=21> [Consulta: 17/05/2024]
- Cárdenas Hernández, Violeta (2022): «El escrutinio del silencio en la narrativa rural de Delibes», en Teresa Gómez Trueba, ed.: *La alargada sombra de Delibes sobre la España vacía. De la novela rural al neorruralismo del siglo XXI*, Valladolid-Nueva York, Cátedra Miguel Delibes, pp. 57-64.
- Castilla, Amelia (1995): «Torrente, adalid de la novela provinciana», *El País*, 5 de octubre. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1995/10/05/cultura/812847601\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1995/10/05/cultura/812847601_850215.html) [Consulta: 17/05/2024]
- Castro Díez, Asunción (2016): «El lugar de la ciudad provinciana en la novela española del posfranquismo. El caso de Luis Mateo Díez», en Jesús María Barrajón Muñoz y José Antonio Castellanos López, eds.: *La provincia: realidad histórica e imaginario cultural*, Madrid, Sílex, pp. 409-435. Disponible en: <https://ceclmdigital.uclm.es/details.vm?q=parent:0000311637&lang=es&view=global&s=21> [Consulta: 17/05/2024]
- Chabrol, Claude (2006): *Madame Bovary*, España, Cameo.
- Chamberlin, Vernon A. (1980): «Doña Perfecta: Galdós reply to Pepita Jiménez», *Anales galdosianos*, 15, pp. 11-19. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/dona-perfecta-galdos-reply-to-pepita-jimenez-0/> [Consulta: 17/05/2024]
- Chéjov, Anton Pavlovich (2003): *Mi vida. Relato de un hombre de provincias*, trad. Ricardo San Vicente, Madrid, Alianza.
- Cuvaric García, Dorde (2013): «La estética del reposo en la representación de las pequeñas ciudades provincianas de la prosa de Azorín», *Revista Humanidades*, 3, pp. 1-21. doi: <https://doi.org/10.15517/h.v3i0.13072>
- Delibes, Miguel (1980): *Mi idolatrado hijo Sisí*, Barcelona, Destino.
- Delibes, Miguel (2005): *Los santos inocentes*, ed. Domingo Ródenas de Moya, Barcelona, Crítica.
- Díez, Luis Mateo (1997): *Las estaciones provinciales*, Madrid, Alfaguara.
- Díez, Luis Mateo (2002): *La fuente de la edad*, ed. Alonso Santos, Madrid, Cátedra.
- Dorca, Toni (2004): *Volverás a la región. El cronotopo idílico en la novela española del siglo XIX*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- Dugain, Marc (2021): *Eugénie Grandet*, Francia, High Sea Productions.
- Fernández Ardaín, César (1977): *Doña Perfecta*, España, United International Pictures.
- Feijoo Morote, Javier (2021): *La estética de Ramiro Pinilla. Idilio, imaginación y compromiso*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Flaubert, Gustave (2005): *Madame Bovary*, ed. Thierry Laget, París, Gallimard.
- Galindo, Alejandro (1951): *Doña Perfecta*, México, Columbia Pictures.
- Gámez Fuentes, María José (1996): «Cuerpo represor / cuerpo reprimido. La madre (patria) en *Furtivos* de J. L. Borau», en María José Gámez Fuentes e Isidoro Pisonero del Amo, coords.: *Actas del IV Congreso de Postgraduados en Estudios Hispánicos*, Embajada de España, Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España, pp. 61-68.
- García Haro, Inmaculada (2020): «Los postulados «antimalthusianos» en la novela *Mi idolatrado hijo Sisí* de Miguel Delibes», *Sur: Revista de literatura*, 15. Disponible en: <http://www.sur-revista-de-literatura.com/Paginas15/06INMAGH.pdf> [Consulta: 17/05/2024]
- Giménez-Rico, Antonio (1976): *Retrato de familia*, España, Sabre Films.
- Gómez Muriel, Emilio (2003): *Eugenia Grandet*, EEUU, Laguna Films.
- González Herrán, José Manuel (1992): «Pereda y la novela regional». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 547-548, pp. 35-36. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/pereda-y-la-novela-regional-998853/> [Consulta: 17/05/2024]
- Guillamón Carrasco, Silvia (2018): «El monstruo femenino. Lo siniestro y la construcción de lo materno en *Furtivos*», *Fonseca. Journal of Communication*, 17, pp. 173-191. doi: <https://doi.org/10.14201/fjc201817173191>
- Higueras Castañeda, Eduardo (2016): «Provincialismo y democracia», en Jesús María Barrajón Muñoz y José Antonio Castellanos López, eds.: *La provincia: realidad histórica e imaginario cultural*, Madrid, Sílex, pp. 129-156. Disponible en: <https://ceclmdigital.uclm.es/details.vm?q=parent:0000311637&lang=es&view=global&s=21> [Consulta: 17/05/2024]
- Inarejos Muñoz, Juan Antonio (2016): «La provincia en el imaginario del primer republicanismo manchego», en Jesús María Barrajón Muñoz y José Antonio Castellanos López, eds.: *La provincia: realidad histórica e imaginario cultural*, Madrid, Sílex, pp. 181-198. Disponible en: <https://ceclmdigital.uclm.es/details.vm?q=parent:0000311637&lang=es&view=global&s=21> [Consulta: 17/05/2024]

- Ingram, Rex (1921): *The Conquering Power*. Disponible en: <https://archive.org/details/TheConqueringPower> [Consulta: 10/03/2024]
- Jiménez Heffernan, Julián (2014): «The phonetic archive. Vocality and locality in European regional fiction from Maria Edgworth to Ismail Kadaré», en César Domínguez Prieto y Manus O'Dwyer, eds.: *Contemporary Developments in Emergent Literatures and the New Europe*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, pp. 227-256. Disponible en: [https://www.academia.edu/7468425/Contemporary\\_Developments\\_in\\_Emergent\\_Literatures\\_and\\_the\\_New\\_Europe](https://www.academia.edu/7468425/Contemporary_Developments_in_Emergent_Literatures_and_the_New_Europe) [Consulta: 17/05/2024]
- Jiménez Rojas, Nahir Valentina (2024): «Sincronía en el cine rural: *Alcarràs* (Simón, 2022) y *As Bestas* (Sorogoyen, 2022)», *Papeles de identidad. Contar la investigación de la frontera*, 1, pp. 1-11. doi: <https://doi.org/10.1387/pceic.25067>
- Llamas, Enrique (2022): «El camino de vuelta al progreso», en Teresa Gómez Trueba, ed.: *La alargada sombra de Delibes sobre la España vacía. De la novela rural al neorruralismo del siglo XXI*, Valladolid-Nueva York, Cátedra Miguel Delibes, pp. 185-197.
- Lorraine, Ryan (2023): «The male return to the countryside in Spanish culture», *Bulletin of Spanish Studies*, 100 (8), pp. 1225-1252. doi: <https://doi.org/10.1080/14753820.2023.2291278>
- Mainer, José Carlos (1989): «Costumbrismo, regionalismo, provincianismo en las letras europeas y españolas del siglo XIX», en *Congreso de Literatura (Hacia la literatura vasca)*, Madrid, Castalia, pp. 193-210.
- Marías, Javier (1988): *Todas las almas*, Madrid, Alfaguara.
- Méndez-Leite, Fernando (2020): *La Regenta*, España, Divisa Home Video.
- Minnelli, Vincente (2009): *Madame Bovary*, España, Impulso Records.
- Nieto Jiménez, Rafael (2017): «Miguel Delibes y el cine español (2). *Retrato de familia* (Antonio Giménez-Rico, 1976)», en *Rinconete (Cine y Televisión). Centro Virtual Cervantes*. Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/enero\\_17/13012017\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/enero_17/13012017_01.htm) [Consulta: 17/05/2024]
- Pardo Bazán, Emilia (1985): *La piedra angular*, eds. Begoña González y Constantino Quintela, Madrid, Anaya.
- Pardo Bazán, Emilia (2000): *Los pazos de Ulloa*, ed. Ermita Penas, Barcelona, Crítica.
- Pérez Galdós, Benito (1982): *Doña Perfecta*, ed. Rodolfo Cardona, Madrid, Cátedra.
- Pérez Garzón, Juan Sisinio (2016): «El nacimiento de la provincia como espacio de poder», en Jesús María Barrajón Muñoz y José Antonio Castellanos López, eds.: *La provincia: realidad histórica e imaginario cultural*, Madrid, Sílex, pp. 47-74. Disponible en: <https://ceclmdigital.uclm.es/details.vm?q=parent:0000311637&lang=es&view=global&s=21> [Consulta: 17/05/2024]
- Pillet Capdepón, Félix y Héctor S. Martínez Sánchez-Mateos (2016): «La provincia como solución y como problema en la ordenación del territorio», en Jesús María Barrajón Muñoz y José Antonio Castellanos López, eds.: *La provincia: realidad histórica e imaginario cultural*, Madrid, Sílex, pp. 101-127. Disponible en: <https://ceclmdigital.uclm.es/details.vm?q=parent:0000311637&lang=es&view=global&s=21> [Consulta: 17/05/2024]
- Ray, Albert (2008): *Unholy Love*, EEUU, Alpha Video.
- Renoir, Jean (2014): *Madame Bovary*, Francia, Gaumont.
- Reyero, Carlos (2016): «'No hay todo sin partes'. El reconocimiento visual de la provincia en el siglo XIX», en Jesús María Barrajón Muñoz y José Antonio Castellanos López, eds.: *La provincia: realidad histórica e imaginario cultural*, Madrid, Sílex, pp. 253-291. Disponible en: <https://ceclmdigital.uclm.es/details.vm?q=parent:0000311637&lang=es&view=global&s=21> [Consulta: 17/05/2024]
- Ríos Carratalá, Juan A. (1999): *La ciudad provinciana. Literatura y cine en torno a Calle Mayor*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Sánchez Salas, Bernardo (2020): «'Angélicos' y 'furtivos': En torno a *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1974) y *Furtivos* (José Luis Borau, 1975)», *Artigrama*, 35, pp. 199-213. doi: [https://doi.org/10.26754/ojs\\_artigrama/artigrama.2020358166](https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2020358166)
- Schiller, Friedrich (1985): *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, trads. Juan Probst y Raimundo Lida, Barcelona, Icaria.
- Soldati, Mario (dir.) (1947): *Eugénie Grandet*, Italia, Minerva.
- Sorogoyen, Rodrigo (dir.) (2022): *As bestas*, España, A Contracorriente Films.
- Suárez, Gonzalo (1999): *La Regenta*, España, Suevia.
- Suárez García, Noelia (2022): *Heroicas ciudades. La ciudad provinciana en la narrativa española contemporánea*, Oviedo, Ediuno.
- Umbral, Francisco (1970): *Miguel Delibes*, Madrid, Ediciones Epesa.
- Verhaeghe, Jean-Daniel (2006): *Eugénie Grandet*, Francia, Koba Films.
- Viñuales Sánchez, Antonio (2023): «La alianza 'andrógino-hombre inútil' en el cine. Una dupla simbólica para un mundo sin fronteras», *Mitologías hoy*, 29, pp. 86-100. doi: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.1007>
- Viñuales Sánchez, Antonio (2024a): «El simbolismo en el último cine social español: figuras y géneros de la más absoluta realidad», *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 31, pp. 77-97. doi: <https://doi.org/10.1344/452f.2024.31.5>
- Viñuales Sánchez, Antonio (2024b): «La menipea cinematográfica: un género de origen literario para la denuncia de la ruina social y el sinsentido vital», *Arte, individuo y sociedad*, 36 (4), pp. 1-12. doi: <https://doi.org/10.5209/aris.95709>
- Viñuales Sánchez, Antonio y Daniel Cabañeros Martínez (2024): «Las reescrituras fílmicas del exorcista: un personaje entre la crisis y el espectáculo del caso paranormal», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 12 (1), pp. 129-150. doi: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.1113>