

Topografía literaria: Madrid, Lisboa y Barcelona en la novela decimonónica

Antonio ARROYO ALMARAZ

Universidad Complutense de Madrid
aarroyoa@ccinf.ucm.es

RESUMEN

En este trabajo analizamos, a través de tres novelas significativas del siglo XIX –*Fortunata y Jacinta*, de Benito Pérez Galdós; *Os Maias*, de José Maria Eça de Queirós y *La febre d'or*, de Narcís Oller–, la configuración de una poética urbana sobre la base de tres ciudades peninsulares: Madrid, Lisboa y Barcelona, que se convirtieron en espacios imprescindibles para la creación novelística y para el discurso de la contemporaneidad.

Palabras clave: Comparatismo ibérico, poética urbana, ciudad y novela realista.

Literary Topography: Madrid, Lisbon and Barcelona in the 19th Century Novel

ABSTRACT

In this research we are going to analyze the configuration of urban poetry on the basis of three Iberian cities: Madrid, Lisbon and Barcelona, which became essential areas for creating novels and the discourse of contemporaneity. We will proceed by reading three significant novels of the 19th century: *Fortunata y Jacinta*, by Benito Pérez Galdós; *Os Maias*, by José Maria Eça de Queirós and *La febre d'or*, by Narcís Oller.

Keywords: Iberian comparative studies, urban poetry, city and the Realistic novel.

1. Introducción

La ciudad moderna, que sigue siendo un espacio de referencia necesario para la creación novelística, fue a su vez catalizadora de destacadas narraciones literarias como *Fortunata y Jacinta: dos historias de casadas* (1887), *Os Maias: Episódios da vida romântica* (1888) o *La febre d'or* (1890-1892), tres ejemplos significativos que configuraron parte del discurso peninsular. Madrid, Lisboa y Barcelona son ámbitos que aglutinaron un motivo de interesante rentabilidad en los parámetros narrativos,

además de ser los contornos topográficos de sus visiones del mundo, donde las calles de esas ciudades se tejen de paisajes interiores, sin olvidar sus configuraciones como categorías literarias¹. Los autores de las mencionadas narraciones las novelaron proyectando su nueva concepción circulatoria, reflejo de los cambios que se empezaron a dar desde mediados de siglo. Por tanto, estos espacios tuvieron sus voces literarias necesarias para la construcción mítica de la ciudad, cuyas obras fueron y son espejos donde mirarse para vivir y verse también; ellas desentrañaron ese espíritu que formó parte, que subyació en la urbe dándole vida y que otros muchos escritores posteriores mantuvieron y alimentaron. Tanto Benito Pérez Galdós (1843-1920), como José Maria Eça de Queirós (1845-1900) o Narcís Oller (1846-1930) fueron visionarios de lo real que persiguieron y descubrieron lo característico, lo simbólico, lo grotesco, lo melodramático, lo irónico y recuperaron la individualidad de sus personajes insertándolos en una tradición literaria que venía desde siglos atrás, personajes entre los cuales aparecen contrastes incesantes. Son mitopoetas, según los definió C. Guillén (1985: 374), cuyo campo predilecto de exploración mítica fue la ciudad; y cuyo inmediato preámbulo, que inaugura la narrativización a favor de las tres ciudades aquí tratadas, se halla en la literatura de corte costumbrista con firmas como Mesonero Romanos (1803-1882), Júlio César Machado (1835-1890) y Emili Vilanova (1840-1905), quienes con títulos como *Panorama matritense* (1835), *A Vida em Lisboa* (1858) y *Escenas barcelonines* (1886) ubicaron a madrileños, lisboetas y barceloneses en la cartografía urbana y humana de sus ciudades, entre sus calles y plazas, de sus barrios a sus instituciones, con sus hábitos y sus hablas; al tiempo que cincelaron el marco de una novela urbana que se desarrollaría principalmente a lo largo del último tercio del siglo diecinueve y los siglos siguientes, donde el relato da mayor protagonismo narrativo a la ciudad constituida como un verdadero texto, es decir, como un elemento esencial de la narración. F. Anderson (1985: 9-11), a propósito de *Fortunata y Jacinta*, consideró las calles madrileñas como la matriz de la novela y observó el diseño horizontal que la gobernaba. Pero además y a diferencia de los planteamientos costumbristas, la novela galdosiana utilizó el espacio urbano como un principio estructurador de la novela; Madrid no fue simplemente objeto de meditación sociológica o fuente de inspiración sentimental, fue también un sistema en la construcción de sus narraciones. Alcanzó una organicidad, una función estructural y una relación con la forma literaria que no se había logrado en la narrativa anterior; dejó de ser trasfondo ambiental para convertirse en ordenadora de las experiencias de los personajes; el mismo espacio urbano² es metáfora del drama realizado en la novela, pues aporta la espacialización de

¹ Lisboa contó con las voces de escritores europeos, como han recordado recientemente M. V. Navas Sánchez-Élez y J. M. Ribera Llopis (2012: 7); entre otros, con las de Lord Byron, Robert Southey, Mariano J. de Larra, José Espronceda o Carmen de Burgos, así como con voces propias como las de Eça de Queirós, Cesário Verde, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, José Saramago o António Lobo Antunes. Respecto a Barcelona y Madrid hemos señalado en trabajos anteriores sus configuraciones literarias (vid. infra nota 3).

² Según J. Gómez Mendoza (2006: 12), la palabra *urbanización* la acuñó por primera vez Ildefonso Cerdá en 1859, en su *Teoría general de la urbanización*; alumbradora y desarrolladora a su vez

los conflictos humanos y su resolución; por tanto, como observó R. Gullón (1980: 6-7), el espacio narrativo es un espacio verbal que se construye desde los sentidos, por tanto es un espacio perceptivo: «habitabile por el hombre pensante y sonante» (Gullón 1980: 6). Suscita impresiones y sensaciones, espacio del silencio en la medida en que «ese silencio cumple una función definitiva, suscitar impresiones y sensaciones indefinidas» (Gullón 1980: 7); y en él se instala una metáfora genuinamente reveladora, espacio simbólico.

Teniendo en cuenta estos aspectos, nos proponemos, por un lado, analizar la existencia de patrones novelísticos que sirvieron a modo de modelos argumentales, casi arquetípicos, *loci comunes*, que facilitaban la construcción novelística; este planteamiento es esencialmente comparatista. Por otro lado, nos proponemos analizar las interrelaciones literarias dadas entre las tradiciones peninsulares, ante una estética específica, y todo ello focalizado sobre un punto concreto del espacio peninsular, particularmente el que hace referencia al mundo urbano y cosmopolita³.

2. La transformación de la ciudad: creación de un nuevo orden urbano y social

La simbolización de una realidad compleja como la ciudad nos la proporciona la literatura, basada en tres elementos imprescindibles: el personaje, su espacio y su historia; de ellos nos centraremos en el espacio urbano. En las tres novelas que estamos analizando hay varios elementos comunes, uno de ellos y muy significativo es la construcción de la nueva ciudad representativa de un nuevo orden, el burgués, sobre la base de la urbe antigua que encarnaba al Antiguo Régimen con unos puntos de vista más arquitectónicos, más ornamentales y paseísticos que eran los heredados de la Ilustración; por tanto, la movilidad –circular predominó sobre habitar– se vuelve la representación dominante tanto de la ciudad real como de la literaria. Como señaló J. Gómez Mendoza (2006: 61),

[...] el siglo fue avanzando hacia puntos de vista más ambientalistas y más circulatorios. La ciudad burguesa concibe y planifica los espacios verdes como «depósitos de aire en el espacio edificado», y a los árboles como «agentes poderosos de higiene pública». Son palabras de Castro, el ingeniero autor del Ensanche de Madrid.

de los ensanches. En 1861 publicó la *Teoría de la viabilidad urbana y reforma de la de Madrid*. J. Corominas (1983) confirma este dato al situar las palabras *urbanizar*, *urbanización* y *urbanismo* a finales del siglo XIX.

³ Atendidos por nuestra parte los aspectos seguidamente tratados en las novelas citadas de Benito Pérez Galdós y Narcís Oller (Arroyo Almaraz 1999, 2000-2001, 2003; Arroyo y Ribera 2002), incorporamos a nuestro corpus de estudio el título de José M. Eça de Queirós, considerando imprescindible como soporte crítico: M. Tavares Dias (2001), C. Reis (1980, 2000), A. J. Saraiva (1982), P. Serra (2003), J. G. Simões (1973).

El espacio se hace tiempo; esto lo reflejan multitud de ejemplos de los cuales citaremos uno de cada obra; el Madrid de *Fortunata y Jacinta* (Pérez Galdós 1992: 149-150):

[...] fue preciso que todo Madrid se transformase; que la desamortización edificara una ciudad nueva sobre los escombros de los conventos; que el Marqués de Pontejos adecentase ese lugarón; que las reformas arancelarias del 49 y del 68, pusieran patas arriba todo el comercio madrileño; que el grande ingeniero de Salamanca idease los primeros ferrocarriles; que Madrid *se colocase*, por arte del vapor, a cuarenta horas de París, y por fin, que hubiera muchas guerras y revoluciones y grandes trastornos en la riqueza individual.

La Barcelona de *La febre d'or* (Oller 1994: 71) presenta los mismos aires de transformación y cambio⁴:

Començava el barceloní a condoldre's de l'estretor de la ciutat antiga, de la imperfecta urbanització de la nova, de l'aspecte vilatà i la deixadesa que regnaven per sos carrers, de la manca de comoditats modernes, grans monuments, *squares* i estàtues: la febrada d'or congriava de seguida projectes per a transformar-ho tot. Els cossos populars i les autoritats rebien cada dia plans i més plans de projectes nous, acompanyats de memòries, l'hipòcrita mòbil d'especulació dels quals es disfressava de patriotisme ardent, de previsor i paternal sol·licitud.

Lisboa es una ciudad que empezó a sufrir importantes cambios⁵ que modificarían su aspecto urbano, reflejados en la novela de José Maria Eça de Queirós: *el Passeio Público*, lugar protegido que permitía el encuentro de la alta burguesía lisboe-

⁴ Como señaló R. Cabré (2004: 9): «els ideals de modernització i de construcció de la “gran Barcelona” que, en part, es van coronar amb l'Exposició Universal de 1888». Narcís Oller, en un artículo publicado en *La Ilustración Catalana*, XII, de 24 de mayo de 1914 (pp. 310-311, *apud* Cabré 2004: 9-10), dedicado al alcalde de Barcelona, entre 1881 y 1889, Francesc Rius i Taulat (1833-1889), decía: «En aquests temps d'escepticisme i de negació, som una força invencible perquè tenim un ideal generós, gran, indispensable al progrés i engrandiment dels pobles». A lo que añade Cabré (2004: 10): «Aquest ideal és capital per entendre la projecció de l'escriptor i del polític com a intel·lectuals regeneracionistes, ja que el suport que donen a la modernització de la capital permet a Oller afirmar que no sols “enaltim, dignifiquem, ressuscitem i reivindicarem Catalunya”, sinó que, en conseqüència, “regenerarem” Espanya».

⁵ De acuerdo con B. Fraticelli (2001: 40), en 1852 comenzó la construcción del primer tramo de ferrocarril entre Lisboa y Santarém. Se inició un proceso de elaboración de obras públicas y carreteras significativo donde tuvo un papel relevante el ingeniero Fontes Pereira de Melo (1819-1887). La población de Lisboa empezaba a crecer, pasó de 160.000 habitantes en 1864 a 391.000 en 1890 (datos tomados, a su vez, de J. H. Saravia). En ese intervalo la ciudad sufrió cambios significativos creándose edificios como el teatro D. Maria, en el espacio donde anteriormente había estado el Tribunal de la Inquisición, en el Rossio; la Câmara Municipal; el Coliseu dos Recreios –en la Rua das Postas de S. Antão–; la Plaza de Toros de Campo Pequeno. También hubo conventos que pasaron a uso público como consecuencia de la prohibición de las órdenes religiosas masculinas. La desaparición del Passeio Público significó la creación del Parque Eduardo VII, lo que implicó un cambio para la ciudad porque se le daba un espaldarazo al Tajo y a la zona ribereña y se desarrollaba la ciudad hacia el interior.

ta, se transformaba en el último tercio del siglo –1882– en la *Avenida da Liberdade* lo que significó un cambio radical para la ciudad, el inicio de la modernidad modificando el «centro» histórico de Lisboa: «escreveu para Lisboa ao Ega anunciando que, depois de um exílio de quase dez anos, resolvera vir ao velho Portugal, ver as árvores de Santa Olávia e as maravilhas da Avenida» (Queiroz 1888: 690). Estos mismos aires de renovación o cambio son con los que inicia José Maria Eça de Queirós la novela. El capítulo I hace un recorrido por la historia portuguesa del siglo XIX –luchas liberales, guerra civil– hasta el otoño de 1875, en el que se reforma y abre la casa del Ramalhete.

Las nuevas redes viarias que van apareciendo en las ciudades, y por ende observamos en las narraciones, fueron el principio de organización que se impuso sobre la ciudad antigua⁶ y reguló la ordenación exterior⁷, se reformaron la topografía, los lugares y el paisaje para que fluyera la circulación como la sangre por venas y arterias. En el ámbito literario, la percepción de la ciudad nos la dan los itinerarios de los personajes por las calles, los nombres de las mismas o la conceptualización que a partir del campo semántico hacemos situándonos en Madrid, Lisboa o Barcelona. La encontramos también en la actitud de los personajes más significativos de cada novela: espacialización de Fortunata Izquierdo, Gil Foix y Carlos Maia. En el ambiente de un Madrid en plena transformación, Fortunata es un personaje errante que no posee un espacio propio, desde una valoración de conjunto, va cambiando constantemente; esto es un elemento significativo en su configuración, por tanto podríamos representar el espacio de la ciudad para ella como un laberinto en el que no construye una identidad social y espacial, como lo intenta a través de personajes masculinos como Juanito, Maximiliano o Feijoo. Desde esta particularidad, aparece

⁶ Se llevaron a cabo sobre la base y por influencia de las reformas de París, realizadas entre 1853 y 1870, impulsadas por Luis Napoleón Bonaparte y ejecutadas por el barón de Haussmann, que supusieron una verdadera metamorfosis de la ciudad, considerada como el corazón de Francia. En Madrid, Ramón de Mesonero Romanos publicaba, tras su largo viaje por Francia e Inglaterra, su *Rápida ojeada sobre el estado de la capital y los medios de mejorarla*, donde planteaba que «había que nivelar la capital con otras de pueblos más cultos, aun reconociendo las diferencias de climas, leyes y costumbres y la distancia de guarismos de población, industria y comercio de Madrid con respecto a esas otras ciudades» (Mesonero Romanos 1989: 8-9). Según J. Gómez Mendoza (2006: 27), «La visión de otras ciudades no difería mucho pero la condición de Madrid de “centro y Corte de las Españas” iba a convertirla –junto con Barcelona por otros motivos– en laboratorio de las reformas». Lo primero que hubo que hacer fue crear los planos geométricos de las poblaciones y, sobre ellos, los de alineaciones (R. D. 25 julio 1846, del ministro de Gobernación Pedro Pidal). El plano de Madrid se encargó a los ingenieros que construían el Canal de Isabel II, Juan Merlo, Fernando Gutiérrez y Juan de Ribera. El de los alrededores de Barcelona se le encargó a Cerdá, el de la ciudad al arquitecto municipal Garriga i Roca. Posteriormente vino la reforma de la Puerta del Sol (Lucio del Valle) de Madrid, largo y problemático proceso que se extendió entre 1853 y 1862.

⁷ En Madrid, «se construyeron noventa kilómetros de vías nuevas en diecisiete años, se prefirió abrir nuevas calles que ampliar las existentes, se definieron polos de actividad como fue el caso de las estaciones de tren a las que se unió con grandes vías de circulación. En los siete años del decenio de los cincuenta se derribaron unas 4.500 casas, en el de los sesenta más de 15.000 y se construyeron unas cincuenta mil. El instrumento por antonomasia fue la expropiación por utilidad pública» (Gómez Mendoza 2006: 23).

el viaje urbano como motivo y estructura, es decir, el ir y venir del personaje que, según va haciendo su camino, va creando y desarrollando la aventura novelesca: entrando en contacto con nuevas gentes que suponen otras tantas historias, nuevas posibilidades... Este laberinto se organiza en torno a tres ejes fundamentales: el primero, corresponde al mundo vivido en torno a Juanito Santa Cruz; en la novela está representado por la primera parte, a excepción del capítulo IX: «Una visita al cuarto estado». El segundo eje se configura en torno a la familia Rubín –todos los capítulos de la segunda parte a excepción de los dedicados a las Micaelas (capítulos V y VI). Y el tercer eje está constituido por la corrala de la calle Mira el Río, el número 11 de la Cava de San Miguel y el grupo de las Filomenas dentro de las Micaelas, como principales señas de identidad.

Por otro lado, Gil Foix, en la novela bipartita de Narcís Oller, encarna la aventura moderna en esa dinámica a la que nos remiten los respectivos títulos («La pujada» y «L'estimada»): la ambición y el deseo de poder, a través de la especulación económica. Para él la ciudad implica un gran dinamismo en función de sus principales aventuras: la bolsa y el ferrocarril⁸; aventuras de conquista a través de las cuales alcanza el triunfo y la fama: «Un ricatxo com vostè és una primera figura: allà on es presenta es distingeix, crida l'atenció, fa parlar d'ell tot seguit» (Oller 1994: 332); «[...] al banquer l'anomenada d'eixerit i esplèndid que li donaria el viatjar rumbosament amb una bagassa com aquella, que ell creia de cap de brot» (Oller 1994: 334). Lleva aparejado una aventura amorosa con Mimí: «L'aventura, d'altra part, l'encisava de debò, i era per al nou potentat com episodi indispensable a la biografia de tot home milionària» (Oller 1994: 334). La ciudad, por tanto, para Foix es un espacio de conquista, como elemento caracterizador de su acción: la conquista de espacios representada por sus adquisiciones inmobiliarias y sus proyectos urbanísticos. Una primera lectura de la novela nos sitúa ante un relato de tipo ejemplificador y moralizante basado en el período acontecido en Cataluña entre 1876 y 1886, denominado la *fiebre del oro* por el espectacular aumento productivo de la industria algodonera, de la bolsa y de la especulación. Este auge terminaría con la crisis de 1882-1884, la cual afectó fundamentalmente al sistema bancario, aspecto este que se puede apreciar en la novela. Gil Foix aparece como un personaje consecuencia del medio, producto de una sociedad que le envuelve arrastrándolo, primeramente para encumbrarle y finalmente para destruirle. La lección moral que se aprecia se basa en la consideración de que el individuo no debe ser gobernado por fuerzas incontroladas –en este caso los acontecimientos sociales– sino que debe controlar esa fuerza logrando un equilibrio. Desde una consideración más simbólica aunque explícita en la novela, textos y peripecia del protagonista nos emplazan en el espacio mítico de la búsqueda y adoración del *becerro de oro*: «¿Quantes vegades no havia ensopegat, fins a trencar-se el coll, en busca del vedell d'or?» (Oller 1994: 32). La ciudad, también como consecuen-

⁸ Las nuevas infraestructuras viarias y ferroviarias que iban a reforzar una organización del territorio, entre otras cosas con un patrón radial, imponían condiciones a las travesías urbanas y a las ciudades como soportes de las estaciones de ferrocarril.

cia de los acontecimientos, se transforma, cambia y se desarrolla con nuevos proyectos urbanísticos como los que aporta Gil Foix; por ejemplo la creación de la línea férrea que une Vilaniu con Barcelona –similar al primer tramo de ferrocarril entre Lisboa y Santarém en la novela de Eça de Queirós–. La bolsa, espacio de ese *becerro*, adquiere la condición de palacio y templo: «aquell gran palau», «temple catòlic», «el temple es tornava protestant» y, por último, «una gran sala d'ordre purament civil» (Oller 1994: 17-19). En ella se desarrolla la función bursátil lo que produce un gran griterío, la locura, el frenesí y esto se traslada al espacio urbano: «El goig resplendia en totes les cares, la gent corria esbojarrada pels carrers» (Oller 1994: 70). Igualmente lo vemos reflejado en el despacho de Foix: «Obrir el nou despatx i veure multiplicar en desmesura la clientela fou tot u...» (Oller 1994: 70). Unida a todo esto, este auge bursátil, este frenesí especulador, está la aventura desde distintas facetas: como riesgo ante algo desconocido, como inversión del dinero, y como especulación también; la aventura igualmente en el espacio, ya que lo va a transformar, como hemos apuntado anteriormente: «Una volta més havia sonat el clarí que desvetlla la cobdícia dels humils i obre, de tant en tant, aqueixes grans croades per a la conquesta del vedell d'or [...] Aquella febrada que llançava a tothom al mar de l'especulació i de les aventures [...]» (Oller 1994: 69-70).

Finalmente, la espacialización de Carlos Maia se recoge principalmente en la dinámica de hacer/deshacer la casa, aspecto sobre el que volveremos más adelante. Los interiores de las casas representan el mundo vivencial de su protagonista; cada casa desarrolla una aventura narrativa distinta: la vida junto a su abuelo en la casa del Ramallete, que se encuentra en el barrio de Janelas Verdes, espacio que ha sido renovado y abierto al igual que las páginas de la novela; la casa de Olávia donde acuden tras el suicidio de Pedro y residencia habitual del abuelo que albergará la tumba del primero; la casa de Celas, cerca de Coimbra –hoy forma parte de la ciudad–, representa la vida universitaria de Carlos como estudiante de Medicina y su amistad con João da Ega, así como la vida licenciosa de estos jóvenes: amores adúlteros, prostitutas españolas..., y aún entre el río y el mar se encuentra la casa de Olivais, el espacio del amor incestuoso entre Carlos y Maria.

3. Lo grotesco

Podríamos definir la corrala de la calle Mira el Río como la representación simbólica del infierno social que dibuja Benito Pérez Galdós. En el capítulo IX de la primera parte de *Fortunata y Jacinta* pinta, a través de la mirada, un infierno literario poblado de un «pueblo bullanguero» que vive en la miseria. A él se llega a través de un espacio de transición representado por la calle Toledo, repleta de puestos de venta y tenderos. Es un ambiente de mercado con abundancia de objetos que hacen del suelo un espacio intransitable⁹. Abundantes alimentos y gran griterío:

⁹ El Madrid que retratan Mesonero Romanos o Cerdá, para justificar su plan de viabilidad para la ciudad, coincide con el galdosiano: calles estrechas, tortuosas y desniveladas, asombradas por las pare-

«Mujeres chillonas taladraban el oído con pregones enfáticos, acosando al público y poniéndole en la alternativa de comprar o morir [...]» (Pérez Galdós 1992: 317). Más allá, la llegada a la corrala es una bajada¹⁰ desde la calle Toledo a la calle del Bastero. Se entra por una puerta que da directamente a un patio cuadrilongo. Jacinta y Guillermina han cambiado su vestuario para no crear un contraste muy grande al llegar a la corrala. Una vez atravesada la puerta, que introduce en el otro mundo, todo el movimiento y ajetreo que caracterizó el camino de llegada se transforma en quietud. Se crea una atmósfera de expectación ante la irrupción de dos seres socialmente extraños y el espacio es dominado por la mirada: «Todos los chicos, varones y hembras, se pusieron a mirar a las dos señoras, y callaban entre burlones y respetuosos, sin atreverse a acercarse» (Pérez Galdós 1992: 319). El espacio de la corrala está estructurado en dos patios de dos filas de corredores cada uno. El segundo: «más feo, sucio y triste que el anterior. Comparado con el segundo, el primero tenía algo de aristocrático [...]. Entre uno y otro patio [...] había un escalón social, la distancia entre eso que se llama capas» (Pérez Galdós 1992: 322-23). En esta primera visita de Jacinta y Guillermina, la corte infernal está formada por Ido e Izquierdo y un coro de vecinas enracimadas en algazara festiva.

El espacio está dibujado con unos trazos desgarradores y patéticos: «gatos de feroz aspecto», «olor de fritangas», «la puerquísima y angosta escalera», el aspecto de los niños es de «infernal careta»: «uno se había pintado rayas en el rostro, otro anteojos, aquél bigotes, cejas y patillas con tan mala maña, que toda la cara parecía revuelta en heces de tintero» (Pérez Galdós 1992: 324). Jacinta, al observar al Pitu-sín, comenta que «el maldito se reía detrás de su infernal careta». El grupo de niños que juegan en el patio «semejaban micos, diablillos o engendros infernales» (Pérez Galdós 1992: 324).

Este espacio del infierno urbano también lo encontramos en la novela de Narcís Oller. Es el espacio del mercado popular de Els Encants que atraviesan Blanche y Eladi en el capítulo XVIII de la primera parte de la obra. Es el espacio de «un poble cridaner i bullidor» (Oller 1994: 250), «un món nou per al barceloní que passa la vida engorronit per les Rambles i el passeig de Gràcia» (Oller 1994: 250). Su localización espacial también implica bajada: «baixaren ambdós pels Encants» (Oller 1994: 250). El retrato de este mundo guarda similitudes con el descrito en *Fortunata y Jacinta*. En *La febre d'or* la descripción se hace en los siguientes términos:

[...] peixaters que passen corrent a peu nu, cames i braços arremangats, la immensa panera de peix al cap regalimant aigua com la petxina d'un brollador; mariners col-

des de los conventos y sus extendidos huertos, sin empedrado muchas de ellas y las demás cubiertas de una capa movediza de agudos y desiguales guijarros y algunas losas estrechas y resquebrajadas a guisa de aceras, una ciudad desaseada y ruidosa (*vid.* Rubio 2012).

¹⁰ El infierno implica bajada, continuando con la simbolización, descenso. Según A. de Pedro (1990: 116), hace referencia a lugar inferior, de acuerdo a las ideas cosmológicas de los antiguos. Tiene puerta, según se desprende del *Nuevo Testamento*: «las puertas de los infiernos adonde descendió Jesucristo se abrieron». En el *Antiguo Testamento* tiene como imágenes representativas la tumba, un agujero, un pozo, una fosa en lo más profundo de la tierra.

rats, de mirar reflexiu, que caminen balancejant-se; descarregadors de carbó, negres de cap a peus com el sutge, reposant del treball, esperant l'hora de tornar-hi; xufleros cridaners abocant a la balança la badada butxaca del pillet de platja, i al davant de la mossa del barrí que anguleja per allí fent petar les xinell's, la gravada alta pintada, un clavell al monyo; corruets de venedors ambulants empenyent carretons de taronges macades, cocos, dàtils i altres fruites; tota una Babel de llengües amb un nexa comú, que permet promiscuar el pensament a totes les nissagues; tota una samfaina de colors, que la boirina del sol fon i harmonitza en tints suaus, dins d'una atmosfera de llum i vida exuberants. (Oller 1994: 250)

En *Os Maias*, este mundo está representado por el Barrio Alto que concentraba tanto la prostitución como el cante del fado; es el espacio donde ocurren asesinatos como el de la Morería, «drama fadista que impresionava Lisboa, uma rapariga com o ventre rasgado à navalha por uma companheira, vindo morrer na rua em camisa, dois faias esfaqueando-se, toda uma viela em sangue» (Queiroz 1888: 162). Por otro lado, uno de los adjetivos que más caracteriza el espacio en la novela es el de *maldito*; esto va unido al espíritu trágico que trasfiere la novela. Recordemos la frase del administrador al comienzo de la obra, que repite tras el entierro de Afonso: «e por fim aludia mesmo a uma lenda, segundo a qual eran sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalhete» (Queiroz 1888: 7). El carácter maldito también lo guarda la casa de Benfca, donde muere la madre de Afonso y se suicida Pedro. Igualmente la casa de la *rua de São Francisco* se destruye como espacio del amor consumado al enterarse los protagonistas de que son hermanos.

4. Norte-Sur

En un encuadre general, la estructura Norte/Sur puede actuar como reflejo de la estructura social, es decir, riqueza *versus* pobreza. En la novela de Benito Pérez Galdós, el Sur es el espacio característico de las clases socialmente bajas, y el Norte, unido a los ensanches por el Este (Salamanca) y el Oeste (Argüelles), representativo de las clases acomodadas. Al comienzo de la segunda parte de *Fortunata y Jacinta*, doña Lupe, la de los Pavos, y Maxi se han trasladado a vivir al barrio de Salamanca¹¹, espacio reservado a la nueva burguesía matritense. Cabe recordar que, de 1859 a 1865, José de Salamanca y Mayol (1811-1883), marqués de Salamanca, desarrolló una amplia actividad de inversiones en el barrio que llevará su nombre. El

¹¹ Según J. Gómez Mendoza (2006: 14), «Desde mediados de siglo se habría producido un desplazamiento desde el centro de la ciudad hacia los márgenes: se ven los ensanches como formas de asumir el fracaso o la imposibilidad de la reforma de la ciudad vieja; la segunda etapa, de los años sesenta y setenta, correspondería al desarrollo del planteamiento y legislación de ensanche; finalmente, al terminar el siglo, nuevos intentos legislativos y técnicos de reforma interior podrían suponer el agotamiento de las políticas de ensanche y el avance de un urbanismo prioritariamente de saneamiento». Lucio del Valle fue el ingeniero del Canal de Isabel II y de la Puerta del Sol. Carlos María de Castro fue quien proyectó el ensanche de Madrid junto al Marqués de Salamanca. También hay que destacar la labor en el Ayuntamiento de Madrid de Mesonero Romanos.

Plan de Ensanche¹² de Madrid¹³, aprobado en 1860, hizo posible el proyecto de este barrio. Mientras la actividad industrial se circunscribía a Chamberí, la aristocracia en la Castellana y la población rural-proletaria en el sur, la burguesía lo haría en el barrio de Salamanca. La calle de Serrano comenzó a urbanizarse en la década de 1860, construyéndose las dos primeras manzanas entre Villanueva y Jorge Juan, y entre ésta y Goya. La calle de Pajaritos (después 29 de septiembre y, más tarde, Ayala) fue abierta junto a otras calles como D. Ramón de la Cruz, Lista, Juan Bravo, etc., a finales de la década de 1870, como eje Norte-Sur de Serrano.

La Barcelona de Narcís Oller presenta una disposición más horizontal, partes alta y baja de la ciudad con respecto al mar; referentes cardinales que connotativamente actúan como el norte y el sur referenciales (riqueza/pobreza) para los personajes de la novela. Del tratamiento de esos polos opuestos, así expuestos, puede surgir lo que incluso acabará por convertirse en potenciales motivos narrativos; por ejemplo, como reflejo de la estructura social, en *La febre d'or*, se encuentra el capítulo catorce de la segunda parte (Oller 1994: 456 y ss.). Anteriormente hemos ido viendo el centro de la ciudad como el espacio de la alta burguesía cuyo linde son las Ramblas¹⁴; en el otro extremo se encuentran las clases populares, el pueblo. En las afueras están Montjuïc y Pedralbes, el espacio del ocio y de la expansión de los nuevos ricos. Por lo tanto, Foix¹⁵ al enriquecerse traslada su domicilio del callejón al centro de Barcelona. Por otro lado, la ciudad es la geografía a través de la cual el protagonista persigue su ascenso social; se desarrolla así el motivo de la superación

¹² Tomando como modelo el ensanche de Barcelona, que a su vez partió del modelo parisino con distancia. Según M. Bassols (*apud* Gómez Mendoza 2006: 18), «la irrupción de Cerdá en las intervenciones urbanas transformó el panorama español, impidiendo una réplica sin más del modelo de reforma de Haussmann, que se estaba erigiendo en paradigma europeo». El momento de arranque definitivo de los ensanches fue con la aprobación de la ley de 1864.

¹³ «Nada hubiera sido posible sin las bases del Estado constitucional que se pusieron durante la década prodigiosa y revolucionaria de las regencias de María Cristina y de Espartero. Además de la desamortización de Mendizábal de los bienes del clero, se dictaron otras disposiciones fundamentales para remover los obstáculos a la libre iniciativa en la ciudad: primero, el reconocimiento de la inviolabilidad de la propiedad al amparo del Estatuto Real de 1834 y, al mismo tiempo, el de la expropiación forzosa con garantía de indemnización (ley de Expropiación Forzosa por razones de Utilidad Pública, promulgada en 1834 y vigente hasta 1869) así como la ley de Inquilinatos en 1842, que establecía la libertad de los mismos (y permitía el abuso de los caseros). Del bienio progresista consecutivo a la revolución de 1855 es la ley de Sociedades Anónimas, y también por iniciativa de Madoz, la ley general de desamortización que vuelve a colocar en el mercado un enorme patrimonio inmobiliario» (Gómez Mendoza 2006: 26). Galdós refleja este proceso a través del prestamista y casero Torquemada, también presente junto a doña Lupe en *Fortunata y Jacinta*.

¹⁴ R. Cabré (2004: 11-12), citando a su vez a P. Gabriel, señala: «El creixement de Barcelona es producix amb molta lentitud, de manera que “en 1891, sólo había ocupado algo el territorio entre la Ronda de Sant Pau y el Paralelo y en dirección a Gracia [...] al noroeste, fue más especial”».

¹⁵ «A *La febre d'or* la burguesia surt del casc antic i envaeix el centre reformat i l'eix al voltant del Passeig de Gràcia, la rambla de Catalunya o el carrer Balmes, i comença a ocupar les zones residencials properes a Sarrià i Sant Gervasi. Un exemple és la família de Gil Foix, que es trasllada del carrer d'en Giriti al carrer Ample, i d'altres burgesos, com els Giró, que també han fet fortuna a la banca, ocupen els espais del nord-oest de la ciutat, cap a la Bonanova, on es construeixen les seves residències o restauren els palauets comprats als qui han tingut un revés de fortuna» (Cabré 2004: 21-22).

del personaje, como ocurre en los capítulos segundo y tercero de la primera parte (Oller 1994: 32 y ss.) y el capítulo catorce de la segunda parte, antes mencionado. Ese nivel de representación y de ocupación del espacio urbano por Gil Foix puede, no obstante, tener una trascendencia más amplia como es la circularidad generada a través del desarrollo del personaje, donde el espacio puede reflejar las ansias y la suerte de su existencia, como se puede observar en los capítulos tercero y cuarto de la segunda parte, principalmente (Oller 1994: 314 y ss.). Gil comienza la narración como carpintero (capítulo segundo de la novela): «En Gil repassà tota sa història. Fill d'un fusteret dels barris de Sant Cugat que se la campava amb altars i bancs d'església, tot fent d'aprenent de son pare i d'escolà de Sant Just» (Oller 1994: 32). Posteriormente, se inicia su ascenso y cambio de identidad social cuando llega a ser banquero (capítulo tercero de la primera parte), y termina retornando a su condición primigenia, tras la derrota que sufre: «No li diguem res. Retirem-nos [...]. Torna a caure al punt de partida: de Fuster va sortir, a Fuster torna. Deixem-lo exhalar: por-ser això el curi» (Oller 1994: 477).

En *Os Maias*, la estación de trenes estructura esta visión: la estación de *Santa Apolónia* comunica Lisboa con el Norte del país, y de la estación del *Rossio* partían los trenes hacia el Oeste, Sintra, lugar de recreo de la alta burguesía donde se encuentra «o palácio, a Pena, as outras belezas de Sintra [...] não são pedras velhas, nem coisas góticas [...] Isto é um paraíso!» (Queiroz 1888: 233). En esta novela, José M. Eça de Queirós dibuja la evolución de una familia aristocrática a lo largo de tres generaciones: el abuelo Afonso, el padre Pedro y Carlos Eduardo el hijo. Tres generaciones que abarcan todo el siglo. El relato es una reflexión sobre el papel de la aristocracia basada en una dicotomía entre la defensa de sus privilegios históricos, encarnada por Afonso, y la apertura al progreso, Carlos. Es una novela de transición: del Romanticismo al Naturalismo¹⁶. Transición también de la nobleza portuguesa hacia la modernidad: del despotismo hacia el liberalismo¹⁷; de una familia, personificada en los hombres, a través de tres generaciones; del espacio, Oporto-Coimbra-Benfica-Lisboa; la trayectoria Oporto-Coimbra-Lisboa es una línea recta que va del Norte al centro de Portugal.

Por otro lado, el centro de la ciudad aparece en las tres novelas como el espacio privilegiado porque alberga a las clases sociales más poderosas: Foix enriquecido se

¹⁶ «O naturalismo; esses livros poderosos e vivazes, tirados a milhares de edições; esas rudes análises, apoderando-se da Igreja, da Realeza, da Burocracia, da Finança, de todas as coisas santas, dissecando-as brutalmente e mostrando-lhes a lesão, como a cadáveres num anfiteatro; esses estilos novos, tão preciosos e tão dúcteis, apanhando em flagrante a linha, a cor, a palpitação mesma da vida; tudo isso (que ele, na sua confusão mental, chamava a "Ideia Nova"), caindo assim de chofre e escangalhando a catedral romântica, sob a qual tantos anos ele tivera altar e celebrara missa, tinha desnorreado o pobre Alencar e tornara-se o desgosto literário da sua velhice» (Queiroz 1888: 162-163).

¹⁷ Los defensores del liberalismo portugués, y por ende de una poética realista en la literatura, fueron Almeida Garret, Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, el círculo 'Cenáculo' que giró en torno a Antero de Quental y estuvo integrado por Eça de Queirós junto a Teófilo Braga –Presidente provisional de la República en 1910–, Ramalho Ortigão y Guerra Junqueiro. Opuesto a ellos estuvo el escritor romántico António Feliciano de Castilho, citado en el capítulo IV de la novela. También hay que mencionar la presencia de Jaime Batalha Reis, Oliveira Martins, Manuel de Arriaga, entre otros.

instala en el centro de una Barcelona en constante transformación, pasa del alejado callejón al centro de la ciudad, en la calle Ancha: «Era ja migdia quan en Gil Foix [...] trucava a la porta de sa nova habitació, un primer pis del carrer Ample [...]. Allò sí, que era ésser ric!» (Oller 1994: 47). También Juanito Santa Cruz, cuya familia está instalada en la plaza de Pontejos (Pérez Galdós 1992: 246):

Los de Santa Cruz vivían en su casa propia de la calle de Pontejos, dando frente a la plazuela del mismo nombre [...]. Ocupaban los dueños el principal, que era inmenso, con doce balcones a la calle y mucha comodidad interior. No lo cambiaría Barbarita por ninguno de los modernos hoteles, donde todo se vuelve escaleras y están además abiertos a los cuatro vientos. [...] Ni trocara tampoco su barrio, aquel riñón de Madrid en que había nacido, por ninguno de los caseríos flamantes que gozan fama de más ventilados y alegres. Por más que dijeran, el barrio de Salamanca es campo [...].

Y, por su parte, también Carlos Maia, cuya familia ocupa un espacio privilegiado: «A casa que os Maias vieram habitar em Lisboa, no Outono de 1875, era conhecida na vizinhança da Rua de S. Francisco de Paula, e em todo o bairro das Janelas Verdes, pela Casa do Ramalhete, ou simplesmente o Ramalhete» (Queiroz 1888: 5).

5. París y Londres

También podemos observar como algo común a las tres novelas la visión crítica que se hace de la ciudad narrada y los contrastes con los modelos urbanos y culturales de París y Londres¹⁸. En la novela de José M. Eça de Queirós, Portugal, y más concretamente Lisboa, son espacios criticados a lo largo de la obra, tanto en presente como en la memoria del narrador al relatar la juventud de Afonso: «e tornava-lhe mais apetecida essa Lisboa miguelista que ele via, desordenada como uma Tunes barbaresca» (Queiroz 1888: 15). En sus calles son perseguidos ferozmente los jacobinos. El país es un espacio invadido, todo viene de fuera. Ega, en su encuentro con Carlos le dice: «Tu vens esplêndido desses Londres, dessas civilizações superiores. Estás com um ar Renascença, um ar Valois... Não há nada como a barba toda!» (Queiroz 1888: 104); un poco más adelante comenta sobre Portugal: «Aquí importa-se tudo. Leis, ideias, filosofias, teorias, assuntos, estéticas, ciências, estilo, indústrias, modas, maneiras, pilhérias, tudo nos vem em caixotes pelo paquete. A civilização custa-nos caríssima, com os direitos da Alfândega» (Queiroz 1888: 109-110). O el comentario de Dâmaso: «Aquilo é que é terra! Isto aqui é um chiqueiro» (Quei-

¹⁸ Buen número de políticos, profesionales, científicos e intelectuales españoles del primer tercio del siglo XIX tuvieron que partir más de una vez hacia el exilio europeo con motivo del regreso de Fernando VII como monarca o tras la vuelta del absolutismo al finalizar el trienio liberal. A su regreso traían el testimonio y la impresión que les habían producido las grandes ciudades europeas, además de las ideas del Romanticismo europeo. Téngase en cuenta así mismo la experiencia del exilio por parte de los románticos portugueses, preferentemente en Londres, que marcó la vía del constitucionalismo lusitano.

roz 1888: 158). José M. Eça de Queirós, en los años setenta, cree y defiende la función social del arte. Esta novela es un fiel reflejo de sus ideas; el personaje de Ega, representante de un liberalismo exaltado encarna, en parte, la voz de una conciencia crítica sobre Portugal; defiende la modernidad a partir de un proceso de concienciación, en este caso del lector, sobre la realidad que vive el país. El espacio de la novela y el de Portugal están poblados por hombres descontentos. Recordemos cómo ve Lisboa Carlos a su regreso de Sevilla, al final de la obra. O la visión de la ciudad calificada en la novela de «desastre» (Queiroz 1888: 274). El relato plasma una ciudad poblada de gente entre sencilla y pobre, su visión es desoladora. El protagonista, por contraste y ante la realidad lisboeta, será interrogado en los siguientes términos: «—E Vossa Excelência de que gostou mais, de Paris ou de Londres? [...] Carlos realmente não sabia, nem se podia comparar duas cidades tão diferentes, duas civilizações tão originais...» (Queiroz 1888: 399). París es también el espacio liberal de Maria, la madre de Carlos y esposa de Pedro, quien lleva una vida totalmente libertina después de abandonar a su marido y a su hijo.

En *Fortunata y Jacinta*, la visión pesimista se proyecta sobre la ciudad a través de las críticas que se hacen de Madrid en comparación con otras ciudades europeas como París, en el viaje de Juanito a esta ciudad; son numerosos los comentarios, como el de su primer viaje con Villalonga y Federico Ruiz: «Madrid era, comparado con París de Francia, un lugar de abstinencia y mortificación» (Pérez Galdós 1992: 114); «Desde que se pasa la frontera para allá y se entra en Francia, no le pica a usted una pulga [...]» (Pérez Galdós 1992: 71). Por otro lado, Moreno-Isla y su preferencia tan marcada por Inglaterra. Con todo, el espacio de París es menos significativo en *Fortunata y Jacinta* que en *La febre d'or*, donde representa el punto máximo de la ascensión de Gil Foix y el comienzo de su caída. Montmartre, el espacio al que pertenece Mimi, la cupletista-prostituta de lujo, amante de Foix, es:

[...] la pàtria de la paradoxa i de la befa, on, rebentats de lluitar o enervats pel vici, cada nit disputen, ballen i canten, i es riuen del món i de la pròpia misèria, confosos en barreja amigable, tots els plagues d'ambdós sexes de París¹⁹ que demà donen un nom a la història o a la crònica de l'escàndol, si no els engoleixen abans, en plena obscuritat, les tèrboles aigües del Sena o la inadvertida porta d'un hospital! (Oller 1994: 342)

París es la ciudad donde confluyen, con metas muy distintas, los personajes: Gil Foix; Eladi, quien reencuentra a Blanche, la cual poco después morirá ante la indiferencia amorosa de él; Francesc, que se refugia aquí huyendo del amor que cree imposible con Delfina, y Bernart que viene buscando quien le sufrague sus inventos. Emília Llopis, por su parte, marca la preferencia por París: «no pertanyia a la petita part de l'alta societat de Barcelona que pren per patró la de Madrid: ella apuntava més alt, a París, ídol de ses aficions, meta de ses aspiracions i

¹⁹ R. Cabré (2004: 43): «París va ser el model on Narcís Oller va emmirallar la seva idea de la Barcelona moderna en aquells anys en què la ciutat s'estava transformant i desenvolupant. A partir d'aleshores, el novel·lista assumirà la doble tasca, regeneracionista i mitificadora».

designs; perquè ella era, o així ho assegurava, una boulevardière transplantada» (Oller 1994: 146).

6. La representación de la privacidad

Respectivamente, en *La febre d'or*, en *Os Maias* y en *Fortunata y Jacinta* encontramos diversas maneras de reflejar el espacio de la casa, en sus contextos barcelonés, lisboeta y madrileño, como uno de los ejes estructuradores del espacio narrativo. A partir de aquí surgirán distintos motivos literarios entre los que podemos sintetizar los siguientes.

En un encuadre general, la casa es el espacio sobre el que se genera una circularidad en las novelas, con el consiguiente camino existencial recorrido que da sentido a la estructuración narrativa. Véase en *Fortunata y Jacinta*, primera parte, tercer capítulo (Pérez Galdós 1992: 181 y ss.) y cuarta parte, cuarto capítulo (Pérez Galdós 1992: 405 y ss.); en *La febre d'or*, primera (Oller 1994: 88 y ss.) y segunda partes (Oller 1994: 465), y en *Os Maias*, prácticamente en toda la novela, ya que la casa se convierte en el espacio representativo de la tensión narrativa.

Por otro lado, la casa es un reflejo o referencia del personaje, una de las distintas imágenes de representación que lo definen; lo cual nos lleva a la comprensión de este espacio como generador de emociones. Véase igualmente el sexto capítulo de la primera parte de *Fortunata y Jacinta* (Pérez Galdós 1992: 246 y ss.), entre otros; en *La febre d'or*, el capítulo decimocuarto de la segunda parte (Oller 1992: 467 y ss.), entre otros, y en *Os Maias*, tanto la casa del Ramalhete como Santa Olávia, o la casa Olivais principalmente.

La casa es el espacio continente de la promiscuidad, de la transgresión. Véase, en *Fortunata y Jacinta* el capítulo séptimo de la primera parte (Pérez Galdós 1992: 286 y ss.) y, en *La febre d'or*, el capítulo undécimo de la primera parte (Oller 1994: 138 y ss.). En *Os Maias*, el adulterio ocupa varias casas y la relación incestuosa ya comentada en la casa de Olivais, en la rua de São Francisco.

Cabe, en nuestro recuento, sin agotar todas las posibilidades de desarrollo de la casa, por parte de nuestros autores, pero sí centrándonos en las principales, una cuestión también presente en ellos: la dinámica de hacer y deshacer la casa como un motivo literario importante que encierra un valor metafórico. Una dinámica consustancial al laberinto y generadora de nuevas aventuras narrativas. Véanse en *Fortunata y Jacinta* varios capítulos de la segunda parte (Pérez Galdós 1992: 519 y ss., 530 y ss., 474 y ss., 482 y ss.); en *La febre d'or*, los capítulos segundo (Oller 1994: 34 y ss.), tercero (Oller 1994: 47 y ss.) y undécimo (Oller 1994: 137 y ss.), entre otros, y las distintas casas citadas en *Os Maias*. Esta dinámica también la encontramos en Honoré de Balzac²⁰, en *His-*

²⁰ Balzac ha ofrecido una «topografía literaria» de París, como soporte de su *Comédie Humaine*. Según Walter Benjamin en *The Arcades Project* (apud Gómez Mendoza 2006: 22), «Balzac protegió su construcción mítica del mundo con contornos topográficos precisos. París es el fundamento constante de su mitología –París, con sus dos o tres grandes banqueros (Nucingen y Du Tillet), París

toire de deux jeunes mariés, novela que gira en torno a dos ámbitos privados, bajo la polaridad urbano-rural, como son el palacio de los Duques de Chaulieu en París, donde habita Louise, y el caserón del Valle de Gémenos en Provenza, que terminan cruzándose a la par que sus protagonistas, acabando Louise en la isla de Ville-d'Avray, donde fallece, y Renée, conquistando el espacio de la urbe parisina como Vizcondesa de L'Estorade. Por medio queda una dinámica de hacer y deshacer unida a la aventura amorosa. También Charles Dickens inserta en esta dialéctica al joven David/Trot Copperfield. Desde que le obligan a abandonar su casa de Bloonderstone, en Sooffolk, espacio al que va retornando asiduamente generando circularidades, va transitando por un conjunto de casas/habitaciones (Windsor Terrace, Dover, Londres...) con un componente purgativo y/o de iniciación que halla en su medio vital más amplio.

Al comienzo de la segunda parte en *Fortunata y Jacinta*, doña Lupe, la de los Pavos, y Maxi se han trasladado a vivir al barrio de Salamanca. La visión irónica de esa nueva burguesía nos la ofrece el autor a través de la descripción del espacio: «vivía doña Lupe en aquella parte del barrio de Salamanca que llamaban Pajaritos [...]. Púsose, pues, a zurcir en su sitio de costumbre, que era junto a la vidriera. Parece aquello un pueblo. La única distracción de doña Lupe en sus horas solitarias era ver quién entraba en el taller de coches inmediato o en la imprenta de enfrente, y si pasaba o no doña Guillermina Pacheco en dirección del asilo de la calle Albuquerque» (Pérez Galdós 1992: 530). Nos muestra así un espacio desnudo que para nada encarna los nuevos ideales burgueses, más bien su antítesis, sobre todo si tenemos en cuenta el símil con el pueblo que establece el autor. La burguesía queda ridiculizada en las figuras de Juanito Santa Cruz, doña Lupe, Maxi... Su nuevo espacio es descrito desde una valoración negativa. Frente al espacio masificado del proletariado cuyo máximo exponente es la corrala de la calle Mira el Río, el de la burguesía, en el barrio de Salamanca, es solitario.

El espacio interior de la casa de doña Lupe representa la tiranía y la opresión que ejerce ésta sobre su sobrino, la criada y Torquemada. Una de las imágenes que reflejan esta realidad novelística se ofrece en el gabinetito en que encierra doña Lupe a Maxi, con el retrato del difunto esposo colgado en el sitio presidencial, y donde pronuncia la frase lapidaria de: «ya puedes ir a quitarte las botas. Estás preso» (Pérez Galdós 1992: 519). Es frecuente en toda la novela, y en esta escena ocurre igual, que cuando Galdós quiere llevar a los personajes a una situación de tensión, el suelo o las paredes son las receptoras de la mirada reprimida. Actúa así el espacio como catalizador de la tensión de los personajes y sus emociones: Maxi «dejó esparcir sus miradas por la pared testera, como buscando por allí un apoyo. En ciertas situaciones apuradas y en los grandes estupores del alma, las miradas suelen fijarse en algo

con su gran médico Horace Bianchon, con su empresario César Birotteau, con sus cuatro o cinco grandes *cocottes*, con el usurero Gobseck, con todos sus abogados y soldados. Pero sobre todo [...] estas figuras salen a la luz desde las mismas calles y esquinas, desde las mismas pequeñas habitaciones y rincones. ¿Acaso no significa esto que esta topografía es el plano geométrico de ese espacio mítico de tradición, como ocurre con todo espacio que se puede convertir en clave?».

insignificante y que nada tiene que ver con la situación» (Pérez Galdós 1992: 520-521). Como consecuencia de la opresión de doña Lupe a Maxi, nace en este la idea de rebelarse, de huir y de desear construir (hacer) su casa con Fortunata. El espacio se temporaliza a través de la mirada, buscando una idea, una salida. Igual que le ocurre a Fortunata con su pícara idea, es una puerta que abre a un nuevo espacio: «La mirada del joven revoloteó por la estrecha cavidad del cuarto [...]. Un movimiento de alegría y la animación de la cara indicaron que Maximiliano había atrapado la idea... Sobre la cama se esparcieron las tripas de oro, plata y cobre» (Pérez Galdós 1992: 474-475). Al igual que el espacio se temporaliza, el tiempo se espacializa en la novela, se refleja en las distintas casas que van habitando doña Lupe y Maxi: barrio de Salamanca, Chamberí y calle Ave María. Aparece así una correlación espacio-temporal en torno a la vida privada. La llegada de Fortunata a Madrid y su presencia bajo los vivos deseos de mejorar su personalidad es la primera referencia a la idea de purificación de ésta, uno de los dos polos sobre los que gravita: purificación (vida matrimonial) *versus* amor pasional (destrucción). Esta dualidad también está asociada a otra respecto al personaje de Fortunata, nos estamos refiriendo a su aparición y desaparición del espacio escénico de la novela, otro movimiento dual: en Madrid con Juanito cuando la conoce - fuera de Madrid - vuelta a Madrid donde tiene el hijo nacido de ambos que se le muere - fuera de Madrid - vuelve a Madrid (con Maxi).

Del encuentro de Fortunata y Maxi surge el primer movimiento de hacer la casa. Toman un cuarto de alquiler en la calle Pelayo. Este acto se inicia desde el hecho simbólico de romper Maximiliano su hucha que contiene los tres tipos de monedas: oro, plata y cobre (Pérez Galdós 1992: 475). La visión de la primera casa de Fortunata viene a coincidir con sus primeras descripciones. Esta casa se deshace con motivo del ingreso de Fortunata en el convento de las Micaelas, espacio de la purificación. Posteriormente, tras la boda de Maxi y Fortunata, surge el segundo movimiento de hacer la casa, esta vez en la calle Sagunto. Espacio que aparece desde sus inicios amenazado por Juanito Santa Cruz que ha alquilado el cuarto de al lado. Finalmente será un espacio profanado y violado en el que la puerta cobra una gran significación, como también la tiene en las Micaelas para Mauricia la Dura. La puerta es, a su vez, el lugar en el cual Fortunata le dice a Maxi que su relación se acabó, donde rompe, deshace para volver a hacer con Juanito. Hasta aquí, tenemos tres casas que se hacen y se deshacen, esta última debido a que Juanito huye de ella. La cuarta es la que pone Feijoo a Fortunata en el distrito de La Latina, cerca de la Ronda de Toledo, en la calle Tabernillas (Puerta de Moros). Es un cuartito modesto en un barrio apartado. El barrio parece un pueblo poblado por vecinos modestamente acomodados: asentadores, placeros, trajineros. Esta casa se deshace para volver Fortunata a la calle Ave María con doña Lupe y Maxi, y de ahí pasar, retornar, a la Cava de San Miguel donde morirá. Esta dialéctica de hacer/deshacer la casa es consustancial al personaje de Fortunata, un personaje ambivalente que parece moverse entre dos polos: por un lado una vida ordenada para la cual pasa por un proceso de purificación interior –convento de las Micaelas–, que se materializa a través de su vida matrimonial con Maximiliano Rubín. Por otro lado, está su vida junto a Juanito Santa Cruz. Sin embargo, al encontrarse con Juanito le muestra sus señas de

identidad: «[...] yo no me civilizo, ni quiero; soy siempre pueblo; quiero ser como antes, como cuando tú me echaste el lazo y me cogiste... Mi marido eres tú... todo lo demás... ¡papas!» (Pérez Galdós 1992: 690).

La misma dinámica de hacer/deshacer la casa la encontramos en *La febre d'or*. Recordemos, en primer lugar, que Foix vive en el segundo piso de la calle Giriti, desde donde arranca la novela; un piso pequeño y oscuro que invita al cambio de vivienda, a deshacer la casa, unido todo ello a los nuevos proyectos de Gil Foix y a los nuevos rumbos de la bolsa y la especulación. Deshacer una casa implica hacer otra, en este caso Foix se traslada al primer piso de la calle Ancha; contrasta la pobreza y deterioro de la primera casa con el lujo y el esplendor del nuevo piso. Uno tiene las paredes desconchadas mientras que el otro tiene las paredes empapeladas de color malva. Las sillas de caoba y junco ennegrecidas contrastan con las altas sillas de nogal con asiento y respaldo de cuero, o la sencilla lira de gas con la lámpara de bronce pendiente del techo. Como se puede apreciar, el espacio apoya toda la intención de la escena. Al hacer la nueva casa se inicia un nuevo mundo para la familia de Gil Foix y, a su vez, da paso a la trama de la novela. Este nuevo mundo que se simboliza a partir de hacer la nueva casa se viene abajo con la caída de la bolsa. La destrucción implica deshacer la casa para cobijarse en otra que se ha ido haciendo a lo largo de la obra, el piso de la señora Mònica y Francesc, en la plazuela de Fegomir. Este cuarto piso es el que, al final de la novela, ampara a Gil Foix y alberga el matrimonio de Francesc y Delfineta. Si anteriormente Narcís Oller nos ha descrito el lujo del comedor del piso de la calle Ancha, ahora, en el piso de la plazuela de Fegomir, en lugar de describirlo se limita a denominarlo «menjadoret» (Oller 1994: 137) y zanja así la necesidad de crear su imagen para el lector, aunque asociándolo a un espacio pequeño y sencillo. Otros espacios que se hacen en la novela son el hipódromo, el piso de Rodón en la calle Lauria (Barcelona), y la torre de Giró, en Pedralbes. Estas dos últimas casas también se deshacen como consecuencia de la crisis bursátil y del caos espacial que comporta, trayendo la bancarrota de sus propietarios. Frente a estos espacios que se hacen y deshacen en la novela aparecen otros con un carácter más estático, como son la casa de Jordi y Eladi, y la del barón de Esmalrich.

En *Os Maias*, las casas-palacetes actúan como islas en las que el hombre se siente protegido y desde las cuales se comunica con el exterior. Los espacios exteriores sólo aparecen mencionados, a excepción de Cintra. Por el contrario, los espacios interiores se describen detalladamente: el comedor, la biblioteca, el jardín..., lugares donde transcurren muchas horas, conversaciones, lecturas y sueños. Son espacios cerrados que representan enclaustramiento e intemporalidad. Apréciese el grado de sacralidad y de factible profanación del espacio: la casa de Benfíca, cuando la invade la policía, se cierra y nunca más se abre. Se rompe el carácter sagrado donde está concentrada la historia de la familia, una de las mejores casas de Portugal, dice Vilaça en la novela. Es importante también la dialéctica entre espacios destruidos y espacios reconstruidos. El Ramalhete se comienza reconstruyendo y acaba la novela con su abandono. Igualmente se observa esto con la casa de la rua de São Francisco. La casa es la tradición, la clase y la familia. En la novela existe una tensión entre la tradición y el deseo de modernidad que

se ve reflejado en el Ramalhete, ahogado por las construcciones modernas que no dejan ver el mar. El jardín y la naturaleza están muy presentes también en la novela. El jardín es un espacio abierto que enlaza con la naturaleza que rodea las mansiones. El jardín es, principalmente, un símbolo de poder; en él muere Afonso, el patriarca de la familia que simboliza el poder de los Maia. La dialéctica entre lo urbano y la naturaleza viene a reflejar, por un lado, lo que mencionamos anteriormente, la transición entre dos movimientos literarios: la naturaleza es un espacio muy característico del Romanticismo, lo urbano es característico del Naturalismo. Por otro lado, simboliza la lucha entre la tradición y la modernidad; esta última representada por la expansión urbana y la industrialización. Cada espacio está asociado a un personaje: Santa Olávia con Afonso; Benfica con Pedro; el Ramalhete con Carlos; Villa Balzac con João de Ega y la casa de la rua de São Francisco con Maria. Las quintas de los Maia son espacios masculinos, de donde están excluidos no sólo las mujeres sino también el amor sexual. Este se consume fuera del ámbito familiar. Es otro rasgo más que refleja el carácter sagrado del espacio de los Maia. El amor es un espíritu trágico, una fuerza irresistible que lleva a la fuga y a la muerte a Pedro, o al incesto en el caso de Carlos. Otra característica del espacio en *Os Maias* es el abandono de su ámbito ante lo prohibido; el enfrentamiento con el orden: político, paternal o moral. Afonso se exilia a Inglaterra por ser «o mais feroz jacobino de Portugal!» (Queiroz 1888: 13), en opinión de su padre. Pedro se va a Italia con Maria tras el enfrentamiento con su padre, que se opone al matrimonio. Carlos abandona Portugal al enterarse de que Maria es su hermana. Carlos es el héroe moderno al que la muerte del abuelo y los sucesos con Maria le condenan a la soledad. Abandona la casa y la ciudad. Queda desarraigado de su espacio vital. De este modo, en las tres novelas, la dinámica de «hacer» y «deshacer» la casa se convierte en una paráfrasis del universo humano y de la acción narrativa. El espacio va unido a la trayectoria vital de los protagonistas de las novelas, Fortunata, Carlos y Gil Foix. En este sentido coinciden Narcís Oller, José M. Eça de Queirós y Benito Pérez Galdós creando una semejanza formal y de sentido entre el espacio y el personaje, utilizándola a favor de la intención de sus respectivos discursos narrativos.