

4.1-36

CALLES Y JARDINES. CASAS Y PALACIOS. LA ESPACIALIDAD EN GALDÓS Y VALLE INCLÁN

María del Carmen Porrúa

En la literatura finisecular occidental conviven, casi se atropellan, varios movimientos. Romanticismo, realismo/naturalismo y modernismo son posiblemente los más cercanos en la dimensión temporal y es obvio que los deslizamientos entre unos y otros son a veces sutiles, pero no por ello dejan de ponerse de manifiesto.

Temas, escritura, elección de personajes, perfiles ideológicos, utilización del tiempo y del espacio son otras tantas posibilidades de abordaje a la comparación de estos momentos.

Pretendo hoy exponer la posibilidad de que los cambios espaciales tengan gravitación en un cotejo de modalidades literarias.

Parto de la base de la importancia que los estudios de la espacialidad en la literatura han cobrado en las últimas décadas y que tiene como signo más positivo el abandono de la idea reduccionista del espacio como simple marco referencial para abarcar otras posibilidades entre las que no es la menor la relación de espacio/personaje, la significación dentro de la estructura textual y la conexión con el arte y las ideas filosóficas del momento.

Para esta intervención -y simplemente a modo de hipótesis- he elegido para confrontar con el espléndido realismo galdosiano el primer momento de Valle Inclán por ser lo más opuesto a la concepción del espacio de la literatura realista.

Las conexiones entre estos dos escritores se han establecido y estudiado especialmente en dos campos: el de las relaciones personales y el de la actitud ante la novela histórica o el teatro. Ambos campos ofrecen el atractivo de la unión y confrontación de dos figuras que considero privilegiadas en la literatura española contemporánea. Es imprescindible en el estudio de estas conexiones el trabajo de Iglesias Feijóo de 1981 donde va más allá y exhaustivamente pasa revista a las actitudes estéticas de Galdós poniendo de manifiesto cómo el escritor está cerca de los del 98 y cómo evolucionó su estética hacia el "impresionismo" aunque sostiene que "sus intentos de acercarse a los nuevos modos de creación resultan casi patéti-

cos". No me voy a detener en las similitudes que se han encontrado en el teatro de ambos autores ni en la ya citada relación establecida a través de las novelas históricas sino en la prosa narrativa entre mediados de los 80 y el comienzo del siglo XX.

Este acercamiento que pretendo, a pesar de corresponder a líneas generales de movimientos artísticos, tiene un ámbito de singularidad sobre el que quisiera detenerme.

Las novelas de Galdós despliegan la ciudad moderna. Me ocuparé solamente de *La desheredada* (1881) y de *Fortunata y Jacinta* (1887). En cuanto a Valle Inclán me apoyaré en algunos cuentos y novelas cortas y en *Sonata de Otoño*, obras ubicadas entre 1895 y 1909 y que en la mayoría de los casos tienen primeras versiones anteriores a 1902 (Cfr. Eliane Lavaud, 1991). Estas obras de Valle Inclán se recogen o bien en los ambientes rurales (molinos, rectorales, casas aldeanas) o más ostensiblemente en palacios y jardines.

Calles y Jardines.

1. Benito Pérez Galdós ha utilizado como pocos contemporáneos la ciudad moderna en todos sus aspectos. Posiblemente sea Clarín el otro único representante de esta apropiación. De cualquier manera se pueden establecer claras diferencias entre ambos.

Galdós expone lo urbano, lo utiliza profusamente. Valle Inclán se detiene en la descripción morosa de ambientes señoriales. En Galdós la calle, la plaza, es el pueblo; en Valle Inclán, el jardín es la aristocracia. Tenemos que llegar a los 20 para que, en forma plena, la casa rural cobre significado en su obra.

El Madrid de Galdós es un espacio dinámico, opulento en sus barrios burgueses, miserable en sus reductos populares. Algunos talleres (la fábrica de sogas del cap.3 de la I Parte y la linotipia del cap.4 de la II de *LD*) marcan la incipiente industrialización. No faltan los espacios de la "carretera"-también característica del siglo- como la farmacia de Samaniego en *F* y *J*. No se olvidan los que significan reclusión -las Micaelas, el Leganés, la cárcel-. Pero sobretodo aparece la calle, las calles madrileñas que crean una ineludible geografía galdosiana. "Calles bulliciosas, cuya vida y animación convidan a los placeres y a intentar gratas aventuras" (*LD*, I, p. 17). El Madrid de Galdós, como el París de Balzac o el Londres de Dickens, es el lugar privilegiado donde deambulan, se pierden, se encuentran, se asombran, se enfrentan o se refugian los personajes. No es dable adjudicar inocencia a don Benito. Las calles le sirven para las conjunciones y disyunciones, le sirven para abrir el abanico social. Las calles son bullangueras, vivientes: la Puerta del Sol late como un corazón siempre alborozado (*LD*, *íd.*). La ciudad entera está viva: "Los teatros llaman con sus

rótulos de gas, las tiendas atraen con el charlatanismo de sus escaparates, los cafés fascinan con su murmullo y su tibia atmósfera (...). El vagar (...) tiene todos los atractivos del paseo y las seducciones del viaje de aventuras. La gente se recrea en la gente" (*íd.*). La modernidad provoca atascos, accidentes (*FJ*, III, p.7); aparece la ruina, lo sucio, lo asqueroso, la "forma intermedia entre la vivienda y la cloaca (...)" donde "todo está a punto de desquiciarse y caer. Es una ciudad movediza compuesta de ruinas" (*LD*, I, p.6). Alguna vez (caso de Ido en el cap.9 de la parte I de *F y J*), el personaje transforma el entorno. Así "el campo del Mundo Nuevo que es el sitio más desamparado y más feo del globo terráqueo, le pareció una bonita plaza (...) Allí la Puerta de Toledo, ¡qué soberbia arquitectura! A la otra parte, la fábrica de gas... ¡oh prodigios de la industria!"

Las calles sirven para mezclar, nivelar o individualizar. Provocan la tentación de buscar la apoyatura real. Inquietan al lector. Es Madrid. Pero también es no Madrid. Es el Madrid transfigurado, es el Madrid recortado y elegido pero es el Madrid nominado, como el París de Balzac, como el Londres de Dickens. Pareciera que las grandes capitales pueden mostrarse, desnudarse ante el lector. En cambio las ciudades de provincia son enmascaradas por el narrador: Orbajosa, Vetusta, Marineda...

Ninguna ciudad aparece en el Valle Inclán cercano a este momento. Hasta *Luces de Bohemia* y de muy diferente manera, no surge la gran ciudad en Valle. Sí aparecen, en obras bastante contemporáneas al momento modernista, y también enmascaradas, las "villas" de la costa gallega: Flavia Longa, Viana del Prior etc.

¿Qué aparece en el Valle de esa época? Un poco Compostela ("Mi hermana Antonia"), reducida a la plaza de las Platerías y a la Catedral. Una visión mínima que luego ampliará con sus concepciones en *La Lámpara maravillosa* diciendo: "De todas las rancias ciudades españolas, la que parece inmovilizada en un sueño de granito, inmutable y eterno, es Santiago de Compostela (...) En esta ciudad petrificada huye la idea del tiempo. No parece antigua, sino eterna". Esta visión corresponde a la idea de "ciudad muerta", estudiada como topos simbolista en un excelente trabajo de Lozano Marco (1995) quien cita un texto de Unamuno en el que don Miguel afirma:

Yo no sé por qué me acordaba de Brujas (en clara alusión a *Brujas la muerta* de Rodenbach) y de tantas otras muertas ciudades, y pensaba en amores furtivos, en tragedias ocultas, en dramas de misterio entre amantes de negro bajo la negrura lluviosa de la ciudad, en citas que alguien creería sacrílegas, en las oscuras naves románicas de la catedral (1912, "Santiago de Compostela", *Andanzas y visiones españolas*).

Esta cita de Unamuno resulta la enumeración de los motivos que encadenan el citado cuento de Valle Inclán.

Pero, contrariamente a sus compañeros de generación -a Baroja, a Azorín-, Valle Inclán no se detiene en las quietas ciudades provincianas sino que elige, en esta primera época, los jardines señoriales cuajados de rosas y de mirtos, los jardines "umbríos" de "Rosarito", jardines que configuran un sólo tipo de personajes, jardines que son caminados por un sólo tipo de personajes. No hay abigarramiento, no hay sonido, excepto el de las fuentes modernistas, nadie tropieza con nadie; no hay manera de que la intriga se anude por el azar. El eje de circulación de la novela realista está anulado. Es reemplazado por el club cosmopolita y mundano para esta función ("Rosita"). No hay un solo jardín en la narrativa galdosiana de esta época, como los hubiera en novelas anteriores (el de los amores de Mariquiña, el perteneciente a los Lantigua, para citar algún ejemplo). A veces un paisaje: el que se ve desde Madrid, o Madrid desde la lejanía. Sí, lo habrá más adelante, -y con tintes modernistas según lo visto por Casaldueño en el capítulo VI de su conocida obra sobre Galdós (1943) y recogido por Allen W. Phillips (1979)- en *Las tormentas del 48*, donde no faltan las rosas, las lilas, las blancas azucenas, los lirios y el laberinto.

Pero donde hay que detenerse, insisto, es en la calle. Galdós lanza a las calles madrileñas a sus personajes. Todos ellos transitan, se mueven por el Madrid galdosiano. El trabajo de Farris Anderson (1985) demuestra cómo en *Fortunata y Jacinta* la ciudad "deja de ser trasfondo ambiental para convertirse en ordenadora de las experiencias de sus personajes" pero creo que se pueden también aplicar estas palabras a *La desheredada*. Isidora y Fortunata aman la calle y su bullicio. Es también para ellas el lugar de las tentaciones. Guillermina Pacheco las recorre en cambio apresurada, siempre con un destino prefijado (A las nueve y media "ya había andado aquella mujer medio mundo (...)") (*F y J*, III, p.7), nunca morosa como pueden serlo Fortunata o Isidora que a veces vagabundean sin meta, llevadas y traídas por sus pensamientos o sus apetencias o sus corazonadas, deteniéndose aquí y allá, ante un escaparate de artículos de lujo o ante un escaparate de tubos, escaparate que se repite en la ensoñación de Fortunata en el cap.7 de la III parte. Es en el cap.7 de la I Parte de *LD* donde se despliega este motivo del ambular y del desear. Ahora bien, tanto vagabundeos sin rumbo, como caminatas pautadas, tanto escaparates de tentación como escaparates neutros, son elementos fuertemente imbricados en los personajes y en sus acciones. Se ha estudiado (Bly, 1977) la importancia de la Plaza Mayor en Fortunata. Es indudable que la pertenencia a ese espacio madrileño es muy fuerte y que esto incide en la estructura de la obra. Pero también los otros personajes femeninos son absorbidos por las calles. Recordemos el paso de Jacinta por la calle de Toledo en el cap.9 de la I Parte aunque va "tan pensativa que la bulla de la calle (...) no la distrajo de la atención que a su propio interior prestaba", pero, al final de la descripción, el narrador advierte que Jacinta se asustaba de ver tantas tabernas. Casi no existen los espacios "vacíos" en el sentido que da Jeaninne Jallat (1985) a los "lieux balzacienes" donde nada ocurre narrativamente. Lugares de paso o meras descripciones que configuran lo

que denomina “desiertos” porque, con muy pocas excepciones, los lugares están “llenos” por los personajes y sus acciones.

En el caso de Fortunata es indudable que los diferentes espacios en los que habita a lo largo del texto la ayudan a configurar transformaciones que están acompañadas ostensiblemente por modos de vestir, de hablar etc. Esto tal vez sea aún más notable en el personaje de Isidora.

2. Galdós moviliza a sus personajes. Valle Inclán los inmoviliza. En las obras más cercanas a la producción de don Benito de la época a la que estoy haciendo referencia, los personajes de Valle pueden “pasear” (Rosita y el duquesito; Bradomín y Concha), pueden llegar o partir (Bradomín, Montenegro), a trasladarse pausadamente por cortos trechos (Antonia y su hermano) pero nunca a recorrer tumultuosamente las calles coloridas. El punto más alto de inmovilidad es el de la madre de Beatriz. “La condesa casi nunca salía del palacio: Contemplaba el jardín desde el balcón plateresco (...)”. Un jardín “señorial, lleno de noble recogimiento. Entre mirtos seculares blanqueaban las estatuas de dioses (...) Los cedros y los laureles cimbreaban con augusta melancolía sobre las fuentes abandonadas: Algún tritón, cubierto de hojas, borboteaba a intervalos su risa quimérica, y el agua temblaba en la sombra, con latido de vida misteriosa y encantada”. (cap.I)

Este jardín de “Beatriz” tiene su ampliación en el jardín de “Rosarito” en el que resuenan las estrofas del Nocturno de José Asunción Silva de 1894: “Una noche/Una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas/Una noche/ en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas/(...)”.

Veamos el texto de Valle Inclán que abre el capítulo VI:

Del fondo oscuro del jardín, donde los grillos daban su serenata, llegaban murmullos y aromas. (...) El jardín cargado de aromas, y aquellas notas de la noche, impregnadas de voluptuosidad y de pereza, y aquel rayo de luna, y aquella soledad, y aquel misterio, traían como una evocación romántica de citas de amor (...).

Este texto se condice con la personalidad y la actitud de Don Miguel de Montenegro. Resulta como él “misterioso y oscuro”.

En 1902, el jardín de *Sonata de Otoño* es también “antiguo”, tiene como el Palacio, “esa vejez señorial y melancólica de los lugares por donde en otro tiempo pasó la vida amable de la galantería y del amor”. Está en esa mañana de otoño “húmedo y reverdecido por la constante lluvia de la noche” y Concha se encuentra sumida en la señorial ocupación de cortar rosas. Pero no se detiene aquí Valle Inclán. Necesita impregnar el texto con la visión complementaria de ese jardín decadente y moribundo don-

de "las carreras estaban cubiertas de hojas secas y amarillentas", los caracoles tomaban sol "inmóviles como viejos paralíticos"; las "flores empezaban a marchitarse en las versallescas canastillas recamadas de mirto y exhalaban ese aroma indeciso que tiene la melancolía de los recuerdos". El agua de la fuente, rodeada de cipreses, "parecía difundir por el jardín un sueño pacífico de vejez, de recogimiento y de abandono".

Si el jardín de "Beatriz" es contemplado por la Condesa como una reafirmación de su aislamiento; si el de "Rosarito" está consustanciado con la figura del impenitente seductor, éste del palacio de Brandeso, al que se ha homologado con "el parque viejo del modernismo" (Cfr. Gullón, 1980), no hace más que acumular elementos para que la enfermedad y la muerte se refuercen con su aspecto.

Casas y Palacios.

1. No está ausente en Galdós el palacio. El de Aransis tiene una especial connotación en la historia de Isidora pero también en la de los propios Aransis. "Aunque todo está en orden y bien defendido de la polilla, hay allí olor de soledad y presentimiento de ruina". Se la define como "casa desamparada". Hay constelaciones semánticas: soledad, silencio, humedad, oscuridad, que se condensan en el cuarto de la hija muerta: polvo, neblina gris, flores naturales convertidas en harapos, cárdenos dorados que se han vuelto negros, ropa ajada y descolorida, "todo invadido de tal modo por la muerte que parecía próximo a caer si se tocaba (...)". Olores a polilla, a flores mustias, a perfumería podrida y descompuesta por la vejez. Tal como sucede en la literatura decimonónica aparecen los "secretos" en un escritorio de ébano: el inevitable paquete de cartas, que van a la hoguera junto con mechones de cabello, recuerdos y flores. (LD, I, p.9). Hay además una aproximación a órdenes arquitectónicos. Esos caserones del XVII "parecen responder a la idea de que Madrid fuese una corte provisional". Caserones que tienen una nula importancia artística, mediana solidez e indican que al parecer "los señores antiguos (...) se acomodaban a vivir sin luz y sin abrigo, ya en anchas cavidades desnudas, ya en oscuras estrecheces". (í.d.)

También Evaristo Feijóo tal como aparece en el cap.4 de la parte III de *F y J*, vivía "en el segundo piso de un caserón aristocrático de la calle de Don Pedro. Era uno de esos palacios grandones y sin arquitectura, contruidos por la nobleza".

Sin embargo son las casas burguesas o humildes las que acogen o expulsan a la mayoría de los personajes. Hay además otra característica relacionada con los lugares de habitar: son las mudanzas. Tanto Isidora como Fortunata varían de domicilio de acuerdo a los cambios que se operan en sus vidas. En el caso de Fortunata, sus cambios de domicilio son enumerados por el citado trabajo de Farris Anderson y es ocioso abundar en ello.

La pequeña burguesía galdosiana vive estrechamente. "El comedor, expuesto al Poniente, estaba caldeado como un horno (...) Doña Laura había abierto la ventana que daba a un renegrido patio, por donde subía el vaho infecto de una cuadra de caballos de lujo instalada en el fondo de él" (*LD*, I, p.8; la casa de Relimpio). La casa de Isidora como amante de Pez en la calle Hortaleza es "nueva, bonita, alegre, nada grande" pero la carencia de proporciones "indicaba que aquel hogar se había formado de improviso y por amontonamiento, no con la minuciosa yuxtaposición del verdadero hogar doméstico, labrado poco a poco por la paciencia y el cariño de una o dos generaciones" (*LD*, II, p.1). La descripción de esa casa, que no conforma el gusto estético de Isidora, lleva gran parte del capítulo. La sala "comprada in solidum por Joaquín en una liquidación provenía de una actriz que no pudo disfrutarla más de un mes", le resulta "cursi". El armario de luna de su gabinete había tenido gran apariencia por algunos días pero luego empezó a desvencijarse "como nacido en talleres de pacotilla y vendido en un bazar por poco dinero"; los cromos que adornaban las paredes le parecían "groseros". De todo se desprende o bien el mal gusto de Joaquín o bien la poca importancia que le concedía a Isidora. Pero además, todos esos objetos también se movilizan. Observemos esta movilidad: provienen de diferentes lugares, se asientan precariamente en la calle Hortaleza para desperdigarse nuevamente. Corresponden a la movilidad de la propia Isidora.

Fortunata transita por varias casas: la puesta por su marido, la puesta por Juanito, la puesta por Feijóo. En esta última aparece la máquina Singer, emblema del arreglo económico y de la laboriosidad que ya imperaba en la casa de Relimpio.

La casa de La Cava es descrita en el cap.4 de la I Parte y en el 3 de la IV, principio y final para Fortunata "de la historia de sus desdichas". La primera vez que se menciona, se hace desde un punto de vista arquitectónico. Se destaca la fortaleza del edificio, su empinada escalera toda de piedra que provoca el orgullo de Estupiñá. La segunda vez aparece el interior de la vivienda de Segunda en la que vivirá hasta su fin Fortunata. La descripción tiene un signo negativo y otro positivo. El primero está conformado por semas como sucio, feo, mugre, inferior, basurero, grietas etc. El signo positivo está constituido por el balconcillo o terraza desde el que se divisa el cuadrilátero de la plaza cuya vista desde allí era "bonita, despejada y alegre". Entre lo negativo y lo positivo están los pensamientos de Fortunata sobre los arreglos que pedirá al administrador y las reflexiones sobre el posible dueño actual de la casa que había pertenecido a Moreno Isla y que seguramente estaba administrada por Estupiñá. La vista de la plaza introduce en el cuarto de la Cava al hermano de Máximo Rubín, o sea, el pasado reciente en el presente narrativo.

Las casas de la alta burguesía rezuman comodidad y confort. Son amplias, poseen muchas habitaciones que a veces funcionan como parte de

la intriga. No habría enfrentamiento entre Fortunata y Jacinta si no hubiera en la casa de Guillermina Pacheco recatadas alcobas (III, p.7). Tampoco podrían vivir juntas las dos generaciones de Santa Cruz dando lugar a necesarias reservas o justificadas expansiones (pongamos por caso los celos de Jacinta o la complicidad para adoptar el pitusín) si no se tratara de una casa muy grande en la calle de Pontejos calle también de habitación de Guillermina Pacheco y del primo Moreno. Una quinta parte del capitulillo III del cap.VI de la Primera parte está ocupada por su descripción, bastante minuciosa: disposición de las habitaciones (a la izquierda, a la derecha, seguía luego, se comunicaban, era interior etc.), mobiliario y ornamentación. Se trata de una vivienda sólida que está acorde con la solidez de sus propietarios.

La calle de Mira el Río alberga una casa de vecindad que está constituida por un patio cuadrilongo y dos filas de corredores con antepechos de fábrica y pilastrones de madera pintada de ocre". Una y otra vez el narrador especifica cómo es de trabajoso avanzar por tales lugares sorteando obstáculos. Al mismo tiempo, el avanzar de los personajes (Jacinta y Guillermina) permite la visualización de los diferentes interiores. Hay mayor abundancia por parte del narrador que expresa las diferencias sociológicas y económicas que implica la existencia de un segundo patio al que dan viviendas más estrechas y miserables y donde hasta "el aire (era) más viciado, el vaho que salía por puertas y ventanas más espeso y repugnante" (*F y J*, I, 9). Focalizando la descripción aparece la vivienda de Ido del Sagrario: salita angosta, alcobas interiores, "oprimidas y lóbregas", cocina como cubil frío, paredes como de carbonería, ladrillos teclantes bajo los pies, etc. Y en medio de todo ello, los elementos con los que esa familia se ganaba la vida como "luteros", actividad que es detallada prolijamente en el texto. La misma casa aparece en el cap.6 de la III Parte, pero esta vez se trata del domicilio de Severiana donde agoniza Mauricia y que es "una de las mejores de aquel falansterio, y que por su capacidad y arreglo bien podría pasar por lujosa en semejante vecindad". Lugar de doble significado narrativo: el de la muerte de Mauricia y el del primer enfrentamiento entre Fortunata y Jacinta.

2. En el Valle Inclán modernista, los molinos son lugares de citas clandestinas (*Eulalia*) o lugares de refugio momentáneo (*Sonata de Otoño*) y sirven también para expresar las diferencias sociales como aparece explicitado en las primeras páginas de *Sonata de Otoño*. En *Eulalia*, el molino es descrito plásticamente: "Era alegre y geórgica la paz de aquel molino aldeano, con sus muros cubiertos de húmeda hiedra, con su puerta siempre franca, gozando la sombra regalada de un cerezo"(II, *Eulalia*) El molino tiene arriba "una sala entarimada de nogal, con tres puertas sobre la solana y ruinosa balconada sobre el río (...). (III, *íd.*)

La rectoral de *El rey de la máscara*, relato de 1897 y agrupado en *Jardín Umbrío* "era negra, decrepita y arrugada, como esas viejas mendigas que

piden limosna, arrostrando soles y lluvias, apostadas a la vera de los caminos reales”, la de Santa Baya en “Juan Quinto” “está vecina de la iglesia, en el fondo verde de un atrio cubierto de sepulturas y sombreado de olivos”.

Se ha dicho que la crisis de fin de siglo lleva a los modernistas a enfrentar “lo inmediatamente anterior, la situación pequeño-burguesa del realismo y su pacata y limitada visión reflejada del mundo.

(...) Sienten claro desdén por la observación rigurosa de la realidad entorno (...) De ahí que no paren mientes en lo cotidiano, lo vulgar, lo doméstico y de andar por casa, porque les parece pulverizable y transitorio (...) no cabe hablar de dicotomías y desprecio por la realidad ambiente: simplemente la ignoran (...). (Polo García 1987)

Esto trae como consecuencia que Valle Inclán ignore las casas burguesas a las que no les dedica más referencia que la de un canapé o un brasero y que se detenga, morosamente, en la descripción de palacios en los que se acumulan los objetos suntuosos y de factura única, los damascos, los terciopelos, los blasones bordados, los candelabros de plata (“Beatriz”), los antiguos veladores con tablero de damas (“Mi hermana Antonia”, “Rosarito”), los relojes barrocos, las cornucopias, el lecho de palo santo (“Rosarito”), los espejos guarnecidos de plata antigua (“Beatriz”) sin omitir los objetos personales acordes con esta suntuosidad y particularización: pañolitos de encaje perfumados, un único guante negro, muletas con cojín de terciopelo carmesí, medias de seda negra con bordadas flechas de color malva, ligas con broches de oro, rosarios de Jerusalén, etc., que llegan a tener su correspondencia en Galdós en el pañuelo “marcado con la cruz de San Juan sobre las iniciales” que advierte Ortiz Armengol (1977) en *España sin Rey* escrito entre 1907 y 1908.

El palacio de Brandeso en *Sonata de Otoño*, aparece primero desde afuera. Bradomín lo distingue a lo lejos con todas sus ventana cerradas “y los cristales iluminados por el sol”. Dentro, en las habitaciones está encendido el fuego, arden bujías en candelabros de plata, se reproducen las colgaduras de Damasco.

El palacio, del XVIII, es casi todo de estilo plateresco. “Un palacio a la italiana con miradores, fuentes y jardines”. Palacio que es recorrido por los protagonistas “evocando otro tiempo”. Salas entarimadas de nogal, frías y silenciosas que conservan todo el año el aroma de las manzanas agrias y otoñales puestas a madurar sobre el alféizar de las ventanas. Salones con antiguos cortinajes de Damasco, espejos nebulosos y retratos familiares.

En aquellas estancias nuestros pasos resonaban como en las iglesias desiertas y al abrirse lentamente las puertas de floreados

herrajes, exhalábase del fondo silencioso y oscuro el perfume lejano de otras vidas. Solamente en un salón que tenía de corcho el estrado, nuestras pisadas no despertaron rumor alguno (...) En el fondo de los espejos el salón se prolongaba hasta el ensueño como en un lago encantado (...)

Un punto importante es el mirador. Ese lugar privilegiado entre el adentro y el afuera que en este caso es flanqueado por

gentiles arcos, cerrados por vidrieras de colores (...) con ese artificio del siglo galante que imaginé las pавanas y las gavotas. En cada arco, las vidrieras formaban tríptico y podría verse el jardín en medio de una tormenta, en medio de una nevada y en medio de un aguacero.

La descripción de este palacio se hace desde el recuerdo, desde las memorias del marqués de Bradomín y desde este lugar hay dos recorridos: uno el que Xavier hace por la noche llevando a Concha muerta en sus brazos; otro es el pormenorizado al que ya he hecho referencia y donde hay otro repliegue de la memoria ya que Concha va recordando todos los sitios donde había transcurrido su vida de niña junto a Xavier.

Este palacio además protege y oculta. Protege de la lluvia y el temporal; oculta los amores adúlteros. Y estos amores clandestinos son vastamente descriptos cosa que no sucede por cierto en las novelas de Galdós. Tal vez porque la sensualidad y el erotismo necesiten de otros espacios que los que utilizaba don Benito.

Por otra parte, estos palacios de la literatura modernista entrañan una biografía aún más dilatada que las que se pueden rastrear en la casa burguesa de Galdós (pongamos por caso la de los Santa Cruz). Estos palacios se van heredando desde siglos y seguramente nada de su interior se vende o se compra. Todo se transmite.

La multiplicidad de ventanas, de cristales, de miradores permite a los personajes de Valle Inclán situarse en los jardines desde los interiores. Siguiendo los cánones de la literatura realista, la mirada desde lo alto permite vislumbrar lo exterior (última casa de Fortunata). Muy pocas veces la mirada atraviesa y nunca por cierto para contemplar un exterior amable.

Esto confirma la idea ya enunciada de que los espacios en el Valle Inclán modernista inmovilizan a los personajes y que los espacios de la literatura realista de Pérez Galdós los movilizan. La inmovilización por otra parte, se presta a una especial estética, la del *Jugendstil*, la de la influencia prerrafaelista y antindustrialista que fue característica del momento y que ha estudiado Lily Litvak para España en su trabajo de 1980.

La calle vivificante, niveladora, estridente, tumultuosa de la literatura realista es reemplazada por caminos recoletos, laberintos puramente decorativos, senderos cubiertos de hojas marchitas.

Las casas cambiantes, diferentes, transformadas, albergadoras de muchos que están significando deslizamientos sociales y también morales, se vuelven o inocentes habitaciones primitivas casi arcaicas o, preferentemente, aristocráticos palacios instalados a través de las generaciones con muebles y objetos "que tienen historia y narran historia" (Gruenter 1988). Inmovilidad buscada contra movilidad impuesta por el devenir histórico. Dinamismo para expresar una sociedad cambiante, heteróclita. Cristalización para crear una realidad literaria, significativa y distinta.

OBRAS ESTUDIADAS

- PÉREZ GALDÓS, B., *La Desheredada*, 1881. Ed. utilizada, *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, tomo IV, 1949.
- PÉREZ GALDÓS, B. *Fortunata y Jacinta*, 1886-1887. Ed. utilizada, *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, tomo IV, 1949; ed. Fco. Caudet, Cátedra, Madrid, 1992.
- VALLE INCLÁN, R. *Corte de amor*, 1903. Ed. utilizada, *Historias de amor*, Garnier, París, 1909; *Corte de amor*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1949; *Obras Completas*, Plenitud, Madrid, tomo II, 1952.
- VALLE INCLÁN, R. *Jardín Umbrío*, 1903. Ed utilizada, *Jardín novelesco*, Maucci, Barcelona, 1908; *Jardín Umbrío*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1946; *Obras Completas*, Plenitud, Madrid, tomo I, 1952.
- VALLE INCLÁN, R. 1902, *Sonata de Otoño*. Ed. utilizada, *Opera Omnia*, Plenitud, Madrid, vol. VII, 1918; *Obras Completas*, Plenitud, Madrid, tomo I, 1952.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, F., *Espacio urbano y novela: Madrid en "Fortunata y Jacinta"*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1985.
- BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, París, 1957.
- BLY, P.A., «Fortunata and nº 11, Cava de San Miguel», en *Hispanófila*, 59, 1977.
- CASALDUERO, J., *Vida y obra de Galdós*, Losada, Buenos Aires, 1943.
- FERRERES, R., *Los límites del modernismo*, Taurus, Madrid, 1981.
- GRUENTER, R., *Vom Elend des Schönen. Studien zur Literatur und Kunst*, Carl Hansen Verlag, Munchen, 1988.
- GULLÓN, R., *Espacio y novela*, Bosch, Barcelona, 1980.
- IGLESIAS FEIJÓO, L., «Valle Inclán y Galdós», en *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 6, 1981.
- JALLAT, J., «Lieux balzáciens», en *Poétique* 64, 1985.
- LAVAUD-FAGE, E., *La singladura narrativa de Valle Inclán*, Fundación "Pedro Barrie de la Maza, conde de Fenosa", La Coruña, 1991.
- LITVAK, L., *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Taurus, Madrid, 1980.
- LOZANO MARCO, M. A., «Un topos simbolista: la ciudad muerta», en *Siglo XIX*, nº 1, 1995.
- MAINER, J. C., *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1983.
- ORTIZ ARMENGOL, P., «Relaciones humanas y literarias: Galdós y Valle Inclán», en *Revista de Occidente* 10-11, 1976.
- PHILLIPS, A. W., «Galdós y Valle Inclán: A propósito de un texto olvidado», en *Anales Galdosianos*, Año XIV, 1979.
- POLO GARCÍA, V., *El modernismo. I. La pasión por vivir el arte*, Montesinos, Barcelona, 1987.