



“MUDAR DE CASA”: LA RETÓRICA DEL ESPACIO EN LOS “ARTÍCULOS” DE LARRA

Irene GÓMEZ-CASTELLANO
Dept. of Spanish, Italian and Portuguese
Universidad de Virginia
Charlottesville. EE. UU.
ig3v@virginia.edu

Pero yo luché, y al cabo de poco tiempo de ese empeño en cerrar mi corazón a las aficiones que pudieran llegar a dominarle, agregado esto a la necesidad de variar y cambiar de objetos [...] lograron hacer de mí el ser más veleidoso que ha nacido.

(Larra: “Las casas nuevas”, 109)

LA MISMA AFICIÓN POR MUDARSE DE PISO que experimenta el amigo de Fígaro en “Las casas nuevas” muestra Larra en la aplicación retórica de la arquitectura en sus artículos. Esta confesada “necesidad de variar y cambiar de objetos” se manifiesta no sólo en la variedad de espacios que aparecen en sus artículos sino en el distinto aprovechamiento estilístico que se hace de ellos. Si bien estos espacios han sido analizados con respecto a artículos concretos –“La nochebuena de 1836”, “Jardines públicos”– carecemos de un análisis que aborde en su conjunto la variedad de espacios y su uso veleidoso a lo largo del extenso corpus de artículos de Larra.

Es una tarea delicada intentar sistematizar lo que en Larra no aparece sistematizado, sin tener como guía el contexto concreto de un artículo particular o un período de publicación concreta. Por lo tanto, nuestro análisis expondrá la variedad e intentará encontrar algunas pautas –a veces diacrónicas, a veces retóricas– dentro de ella, quizá sin encontrar ninguna solución satisfactoria para el conjunto. Las conclusiones que se deriven de este estudio quizá no funcionarán con respecto a artículos concretos, pero como mínimo servirán para probar una vez más “the eternal timeliness –and timelessness– of thought, feeling and expression to be found in the best work of Fígaro” (Ullman 38).

En su *Poética del espacio*, Gaston Bachelard intenta atrapar a través de las palabras los juegos de la imaginación localizados en el espacio por medio de un acercamiento que parte de la idea de que “la imagen poética es esencial-

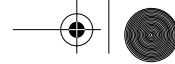


mente variable” (10). De este estudio fundamental del espacio queremos retener la noción de que “la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio” (8), y así, cuando hablemos de “espacios” en los *Artículos* de Larra lo haremos a falta de otra etiqueta que se adapte mejor a la imaginación espacial de Larra. El interés de analizar los espacios en los *Artículos* tiene mucho que ver con el hecho de que Larra no se conforma con metáforas simples. Al igual que Bachelard nos permite el lujo íntimo de examinar aspectos tan variados de la imagen espacial como lo grande o lo pequeño, la guardilla o el sótano, lo redondo, las miniaturas, las conchas y los nidos, los armarios y rincones, nos vamos a permitir subordinar la etiqueta de espacio, a veces demasiado geométrica, a la imaginación de Larra, y no al revés. Valga esto como justificación poética de por qué tienen cabida en nuestro análisis sillones, nichos, casas, campos, jardines o álbumes, algunos de los cuales quizá no son lo que inicialmente esperamos encontrar bajo la etiqueta de “espacio”.

Aunque estamos de acuerdo con Pierre Ullman en que el mejor modo de investigar la producción larriana es de modo cronológico (38), nuestro trabajo va a prescindir en principio de este enfoque para ver lo que en común tienen todas las etapas de Larra por medio de elementos concretos relacionados con lo espacial. De hecho, aunque parece imprescindible tener en cuenta la historia y la política, e incluso la biografía de Larra, para poder acercarse a sus artículos como investigadores, no podemos esquivar el hecho de que estas circunstancias no son las que prevalecen como criterio estético que justifique nuestra adoración por Fíguro, y de que es posible disfrutarlo plenamente ignorando por un momento las situaciones históricas a las que constantemente alude. No evitaremos, sin embargo, hacer referencias a la diacronía en los artículos. La universalidad que caracteriza al romanticismo como movimiento puede apreciarse sin el estorbo de las circunstancias por medio de una focalización en los símiles, símbolos, alegorías y demás figuras empleadas por el autor. Las propias contradicciones que encontramos en el conjunto de artículos de Larra, su necesidad de cambiar de máscaras, sus distintas opiniones, sus cambios de estado anímico, se manifiestan perfectamente en la forma, en la elección de distintos recursos retóricos con los que abordará la variada temática de sus composiciones.

La necesidad de prestar atención a la forma –como modo de llegar a un mejor entendimiento del contenido– la pone de relieve Kirkpatrick cuando afirma que

fue en el mismo proceso de escribir, buscando un modo de influir sobre su público y dirigirse a él, y al mismo tiempo, expresarse y descubrirse, donde Larra logró sus perspectivas más lúcidas de la sociedad y de sí mismo. En realidad, a nivel formal, hay, en



su obra, signos que remiten a deslizamientos en la actitud no desarrollados temáticamente hasta artículos posteriores, lo que indica que ciertos procesos profundos del pensamiento de Larra se le revelaron a través de su propia conformación del lenguaje. (13)

Un estudio detenido del uso retórico del espacio en Larra nos podrá ayudar a definir líneas sutiles que unan formalmente artículos fundamentales como “La nochebuena de 1836” o “El día de difuntos de 1836” con otros artículos aparentemente desconectados por su temática de éstos. Por ejemplo, el tantas veces comentado pasaje

El cementerio está dentro de Madrid. Madrid es el cementerio. Pero vasto cementerio donde cada casa es el nicho de una familia, cada calle el sepulcro de un acontecimiento, cada corazón la urna cineraria de una esperanza o de un deseo. (“El día de difuntos de 1836”, 582)

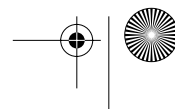
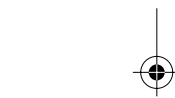
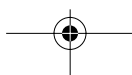
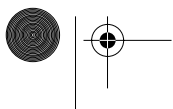
está evidentemente unido con “La nochebuena de 1836”, cuando Larra, semanas más tarde, utiliza la misma imaginería para comparar

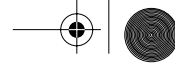
los folletos que yacen empezados y no acabados ha más de seis meses sobre mi mesa, y de que sólo existen los títulos, [con] esos nichos preparados en los cementerios que no aguardan más que el cadáver; comparación exacta, porque en cada artículo entierro una esperanza o una ilusión. (605)

Estos dos artículos con temas distintos, quedan unidos por el tono y por la alusión a la imagen del cementerio y los nichos. Si bien en “El día de difuntos...” el protagonismo de el cementerio es mayor que en “La nochebuena...”, en ambos produce una impresión semejante a pesar de servir como símil de objetos distintos, sea Madrid y sus edificios, sean sus escritos sin acabar. Ullman (43-44) propone una buena explicación del funcionamiento general de los símiles en Larra, explicando cómo

Larra will use a word or phrase to join several ideas in such a manner that this word or phrase determines the form of the essay, whereas the content is dispersed among the several ideas he brings together. [...] From a stylistic point of view, [...] the phrase in question is explicated by the accumulation of similes; nevertheless, [...] the whole process is ironic, because what results is not a clarification of the theme but a witty combination of ideas. The vehicle of each simile therefore becomes more significant than the tenor, which is the theme phrase.

Podríamos reformular la idea de Ullman sobre el funcionamiento retórico de estos símiles y aplicarla al conjunto de los artículos, cohesionados no sólo por sus temas, alusiones políticas o tono, sino por una fina red de conexiones simbólicas de tipo espacial cuyas aplicaciones retóricas varían en función e intensidad. Otro ejemplo de ello es el empleo de la imagen del nicho en



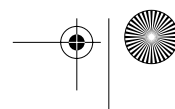
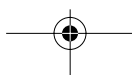
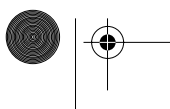


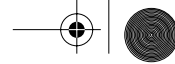
“Teatros”, del 1 de marzo de 1836 –“Cuando se estableció el Conservatorio de Música [...] se dignaron conceder hospitalidad a la declamación española en un nicho de su establecimiento” (464)– donde se utiliza la imagen del nicho para aludir simultáneamente al estado moribundo del teatro pese a las reformas y se define veladamente el conservatorio como un cementerio, donde uno de sus nichos es ofrecido al aprendizaje del arte declamatorio. Las evocaciones significativas de una sola palabra, “nicho”, son infinitas, y pueden pasar desapercibidas sin una lectura de “El día de difuntos...” donde este elemento aparece de forma mucho más consistente. La imagen del nicho también puede, al mismo tiempo, hacer referencia al carácter de “casa” simbólica del teatro español para Larra, y puede tener el mismo aire de protección imaginativa que poseen la concha o el nido para Bachelard. La ambigüedad que nace de las dos acepciones principales de “nicho” que están en juego en esta cita también nos están hablando de la movilidad significativa y de la inestabilidad inherente a las referencias espaciales en Larra. Protección y muerte son derivadas de una misma referencia, y su resonancia se extiende hacia delante y hacia detrás en los *Artículos*. Como veremos, muchas imágenes espaciales sufrirán una evolución en su función de unos artículos a otros, y de ahí surge en parte el interés de analizar este aspecto.

En “Fígaro dado al mundo”, del 10 de diciembre de 1836, Larra juega con las múltiples posibilidades de la imagen del cementerio, insertándolo en un contexto que alude al fracaso de su proyecto de ser diputado y que simultáneamente desarrolla la asociación Larra-Cristo que se define en “La nochebuena...” (ver Iarocci 44 y ss.):

Yo que me conozco, que sé mejor que nadie hasta qué punto soy capaz de vivir en un cementerio, sabía también que había de volver, como mi Divino Maestro, a juzgar a los vivos y a los muertos. Heme aquí de nuevo saliendo de entre las tumbas, impasible como un muerto; sacando la cabeza por entre las ruinas como un secretario de la Gobernación [...]. Regañón y malhumorado en mi primera vida, dábame al diablo por cualquier cosa; después de mi salida del cementerio, heme ya otro hombre [...]. En mi entender es un error decir que cierra uno el ojo cuando baja a la tumba; el cementerio ha abierto los míos. (592)

Aquí el cementerio alude a la simbólica muerte y resurrección que Larra sufre con la anagnórisis simbólicamente expresada por el “abrir los ojos” de su experiencia en el cementerio, es decir, en el mundo de la política –pero obviamente no sólo por ella. Intentar explicar todas las alusiones que se derivan de párrafos como el citado es caer en un contrasentido; los símbolos de Larra, como los de Unamuno, aluden siempre a cosas distintas e iguales al mismo tiempo. No significan, sino que evocan por medio de la influencia de





distintos contextos aplicables a nuestra lectura, sea política, autobiográfica o simplemente estilística. En este sentido, bien podríamos aplicar aquí el concepto de “pregnant vehicle” (Ullman 42 y ss.).

Otras variantes relacionadas con el uso del espacio del cementerio aparecen en “La diligencia”, de abril del 35, en la que se alude al carácter de antesala del futuro de este espacio, diciendo que “el patio de las Diligencias es a un cementerio lo que el sueño a la muerte” (353) y, más interesantemente, en “El álbum” de mayo del 35, donde la imaginería necrológica sirve para explicar a los lectores “para qué sirve [...] ese gran librote [...] tan extranjero y tan raro, [y] de qué trata” (364):

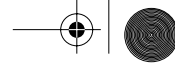
Un *álbum*, pues, viene a ser un panteón donde vienen a enterrarse en calidad de préstamos adelantados hechos a la posteridad una porción de notabilidades [...] un *álbum* viene a ser frecuentemente, más bien que un panteón, un cementerio, donde están enterrados, tabique por medio, los tontos al lado de los discretos. (365)

Este uso de un objeto, índice de lo superficial, acompañado de las referencias al panteón y al cementerio nos hace pensar en este párrafo como un ejemplo perfecto de lo que en pintura se llama *vanitas*, una variante del bodegón o de la naturaleza muerta. Sería fácil imaginar uno de esos libros pintado con todo lujo de detalles, al óleo, y con una calavera encima. Este uso de un objeto como recordatorio del paso del tiempo y tintado de una ligera moralidad quevediana vuelve a aparecer en la humilde forma del cesto de la traperera en “Modos de vivir que no dan de vivir”, de junio del 35:

se puede comparar a la traperera con la muerte; en ella vienen a nivelarse todas las jerarquías; en su cesto vienen a ser iguales, como en el sepulcro, Cervantes y Avellaneda; allí, como en un cementerio, vienen a colocarse al lado los unos de los otros. (395)

Tanto en “El álbum” como en “Modos de vivir...”, encontramos que, tras esta primera comparación con un cementerio y la posterior evocación de la *vanitas* y del poder igualador de la muerte, estas referencias se convierten nuevamente en vehículos cargados de significaciones más allá de las –ya de por sí evocadoras– alusiones iniciales. En “El álbum”, la mezcla entre este libro y la referencia al cementerio se combinan y producen un mensaje similar al “Ozymandias” de Shelley:

Las pirámides famosas, ¿qué son sino la firma de los Faraones en el gran *álbum* de Egipto? Todo monumento es el *facsimile* del pueblo que le erigió, estampado en el grande álbum del triunfo. ¿Qué es la historia sino el *álbum* donde cada pueblo viene a depositar sus obras? (365)



Y en “Modos de vivir...”, pasamos de la imagen de la parca-trapera con su gancho-guadaña y su cesta igualadora a un tema mucho más mundano. El movimiento de lo particular a lo universal de “El álbum” se invierte aquí, donde pasamos de lo universal a lo verdaderamente particular, casi de circunstancias:

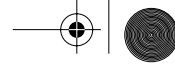
El cesto de la trapera, en fin, es la realización, única posible, de la fusión, que tales nos ha puesto. *El Boletín de Comercio y La Estrella, La Revista y La Abeja*, las metáforas de Martínez de la Rosa y las interpolaciones del conde de las Navas, todo se funde en uno dentro del cesto de la trapera. (396)

Hasta ahora, hemos visto cómo una imagen espacial concreta, la del cementerio y sus complementos (nichos, etc.), ha servido para distintos fines en distintos artículos conectados por esta alusión. Aparte de la inmensa carga semántica que porta este tipo de referencia, el problema que surge al intentar una taxonomía de lo espacial en Larra es cómo calificar de espacial —y cómo abordar críticamente— un elemento tan versátil, tan inestable, tan ubicuo como estas referencias. Y aunque no es el objetivo de nuestro estudio, es obvio que la imagen espacial del cementerio asociada con Madrid responde a una imaginación literaria que habita un Madrid real, un contexto urbanístico que sin duda inspiró este tipo de comparaciones espaciales que aparecen insistentemente en los *Artículos*:

A mediados de los años 30, Madrid daba en sus calles la impresión de ciudad desesperada, impotente para encontrar un camino, a la deriva, sin plan y sin recursos, sucia, mortífera, mal alimentada, con masas de pobres, sin capacidad para construirse a sí misma como capital ni soportar sobre sus hombros al nuevo Estado que alumbraba, sitiado e indeciso, a la muerte de Fernando VII. (Juliá 362)

Asimismo, la importancia de la imagen del cementerio y sus distintas apariciones en los *Artículos* también puede explicarse contextualmente por los desarrollos urbanísticos que estaba experimentando el trazado de la capital. En 1809, bajo el gobierno de José Bonaparte, se decretó la construcción de cementerios fuera del casco urbano de Madrid, y en este mismo año se construyó el primero de estos nuevos cementerios proyectados ya en tiempos de Carlos III, y durante toda “la primera mitad del XIX se incrementó el número de cementerios” (Palomeque 31). Aunque Larra no usó la imagen del cementerio del mismo modo que hizo con los jardines públicos de nueva planta, la importancia de esta imagen también responde a factores urbanísticos que deberían ser mejor explorados.

Como ya se ha podido apreciar en estos primeros casos, y a pesar de la presencia de preocupaciones espaciales que podrían venir derivadas de los cambios ejercidos en un contexto urbanístico determinado, los espacios que

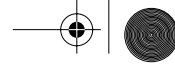


aparecen en Larra no son realistas, aunque, como en las mejores novelas decimonónicas, sirvan eficazmente para relacionar forma y contenido y aludir a la psicología de forma tan sutil como aparece en la vida misma. Tampoco, a pesar de habernos movido entre nichos, estamos ante un uso típico del espacio tal y como sería de esperar en el Romanticismo. Sin embargo, sí encontraremos conexiones, en algunos casos, con el modo romántico de entender la naturaleza como proyección de los sentimientos del yo que a menudo se trata bajo la etiqueta de “falacia patética”. Y finalmente, ¿de veras podemos hablar de “espacios” en Larra? ¿Qué consecuencias tiene para nuestra interpretación de los *Artículos* el hecho de que Larra opte por localizar muchos de ellos en el espacio? Y más importante todavía, ¿cómo podemos abordar el hecho de que, a pesar de esta localización en el espacio, los *Artículos* parecen no estar anclados en la realidad sino flotando en un limbo imaginativo, en un paisaje irreal, precisamente en un período de auge del costumbrismo?

Aunque en Larra no vemos un tratamiento simbólico tan consistente de la arquitectura como podríamos ver en una novela gótica –debido en gran parte a que no estamos tratando con novelas “estables” sino con artículos periodísticos– sí encontraremos en él una variedad de empleos del espacio que irá desde la alegoría medieval hasta la comparación expresionista y que, aunque más difícil de definir, también es mucho más evocadora.¹ Tampoco podremos apreciar el valor de arquitectura en cuanto organizador textual de estos espacios que vemos en la catedral de *La regenta* o en *The Child in the House* de Walter Pater, en la mansión de *À la recherche du temps perdu* de Proust o en Kafka.² Los espacios en Larra podrán ser tratados como objetos,³ si con ellos son asociados, o como experiencias, si definimos el término como

a cover-all term for the various modes through which a person knows and constructs a reality. These modes range from the more direct and passive senses of smell, taste, and touch, to active visual perception and the indirect mode of symbolization. (Tuan 8)

Esta cualidad experiencial del espacio en Larra, y la asociación de estos espacios con objetos concretos nos habla de una interiorización por parte de Fíguro de la falacia patética del Romanticismo, aplicada, en vez de a la naturaleza como tal, al espacio en general, y desarrollada mediante su asociación con objetos de la vida diaria que devendrán símbolos por medio de su asociación con el espacio. Pero éste no es siempre un patrón fijo, y la habilidad de Larra reside en combinar lo sublime con lo circunstancial para elevar lo cotidiano a la categoría sublime y para rebajar lo elevado, dirigiendo su sátira al *status quo*. De este modo Larra evita caer en lo prosaico, en lo circunstancial o en lo vulgar y al mismo tiempo, evita la grandilocuencia. La combinación



entre lo alto y lo bajo se da por medio de asociaciones múltiples –en este caso nos ocupamos de las relacionadas con la definición del espacio–, de las que es un buen ejemplo el cementerio.

Un mismo espacio en Larra –por ejemplo, la calle– puede tener connotaciones muy distintas; en el comienzo de “El castellano viejo” Larra se nos presenta inicialmente como un *flâneur*, andando por la calle y observando detrás de su lente satírica el espectáculo de la sociedad, cuando de repente es interrumpido en su labor crítica por su amigo Braulio.⁴ Tras la celebración del infernal cumpleaños de éste, Larra escapará de nuevo a la calle, esta vez con una obvia sensación de alivio y liberación: “A Dios gracias, logro escaparme de aquel nuevo *Pandemonio*. Por fin, ya respiro el aire fresco y desembarazado de la calle [...]. ¡Santo Dios, yo te doy gracias, exclamo respirando!” (38).⁵ Esta alusión es similar a la que aparece en “Varios caracteres” cuando, también al principio, Fíguro se sitúa en la misma posición, aunque lleno de fastidio (ver 119) y huye a la calle. Esta connotación liberadora de la calle contrasta con el retrato de Madrid que aparece, en mayo del 35, en “Las antigüedades de Mérida. Primer artículo”, donde la ciudad, literalmente, ahoga a Fíguro:

¿Qué hago yo en Madrid? [...] en este Madrid tan limitado como todas nuestras cosas, en el cual no puede uno echarse ala calle un día con ánimo de andar sin encontrarse a los cuatro pasos con la puerta de Atocha o la de Alcalá [...]? ¿En este Madrid, que sólo se puede comparar en eso con nuestra libertad [...]? Todo es chico en Madrid: no quepo en el teatro; no quepo en el café; no quepo en los empleos; todo está lleno, todo obstruido, refugiado, escondido, empotrado en un rincón de la *Revista Española... J'étouffe*. (368-69)

Aparte de contrastar este abarrotamiento madrileño con el vacío –tampoco positivo– de la llanura extremeña, encontramos una evolución en el tratamiento de la calle. Desde diciembre del 32 (“El castellano viejo”) hasta aquí se observa que Larra ha abandonado su lente satírica para colgarse una lente caleidoscópica, imaginaria.⁶ La calle inicial, liberadora y espacio susceptible de ser observado desde arriba por el satírico, es ahora un sujeto activo que ahoga a Larra, que ya no observa, ni camina, ni “busca materiales para sus artículos” (29) sino que es ahogado por ella. Estilísticamente, también vemos que se cumple lo afirmado por Ullman: “As Larra grew older he became more adept to this type of simile [pregnant vehicle]” (44). Las primeras alusiones a la calle producen un efecto temático y tienen un significado concreto, aunque siempre irónico. En “Las ruinas de Mérida” la alusión personal se une con la referencia política a la falta de libertad. Finalmente, casi no hace falta repetirlo, esta tendencia culmina en el “Y arrojéme a la calle” (582)





de “El día de difuntos...”, donde sillón y calle parecen un mismo espacio de pesadilla: “¿Fuera o dentro? Un vértigo espantoso se apoderó de mí, y comencé a ver claro” (582), y donde el espacio adquiere cuerpo, se personifica –“no vi más que un gran sepulcro” (585)– hasta llegar a fundirse por completo, en una sublimación de la falacia patética, con el corazón del yo – “Quise refugiarme en mi propio corazón. [...] Mi corazón no es más que otro sepulcro” (586). La calle, antes sujeta a la lente escrutadora de Fígaro, – como las fondas o el café– no sólo le ahoga sino que le invade, anulándolo por completo.

Aunque es cierto que, según Juliá, “Madrid comenzó el siglo ahogado, sin aire, literalmente cubierto de basura y mugre, sobre las que se amontonarían los cascotes provocados por la destrucción de la guerra” (361), y que el espacio descrito por Larra nace realmente en un Madrid de “abigarrada y densa trama, sin avenidas... sin plazas, excepto la Mayor, ni paseos, excepto el del Prado, que sirvieran de desahogo” (Juliá 359), también es cierto que el Madrid que vemos retratado en los *Artículos* no es un reflejo de un Madrid real sino una ciudad proyectada de forma fantástica que, por supuesto, posee en común con el referente real la falta de organización, de espacio y de aire, pero que supera en sus funciones aquella de ser un mero retrato de una realidad urbanística agobiante.

El espacio en Larra es no sólo cambiante y versátil, sino también mental, imaginario, a pesar del realismo que inicialmente podemos notar en los artículos de costumbres. La calle, como el cementerio, aparte de su función retórica particular, devienen espacios míticos y objetos al mismo tiempo.⁷ Que un mismo espacio –la calle en este caso– puede ser transformado por la fuerza de la experiencia es una observación cotidiana. Fígaro experimenta la calle, el espacio, de forma tan íntima que acaba fundiendo su persona literaria en ella, y que acaba cuestionando los conceptos de interior y exterior, y hasta su propia individualidad –el verdadero tesoro romántico. Y esta fusión nos recuerda el consejo de Bachelard de no dejar que la geometría de la dialéctica adentro y el afuera “nos ciegu[e] cuando la aplicamos a terrenos metafóricos” (250). Y lo mismo con respecto a otras dialécticas geométricas que tan mal se adecúan a la compleja imaginación poética.

Los lugares en Larra no son permanentes, pero la permanencia es un elemento importante en la idea de lugar (Tuan 140). Por lo tanto, es fácil hablar de estos espacios como imaginarios e íntimos y asociarlos al mismo tiempo con la versatilidad de una figura retórica. También encontramos elementos que cumplen funciones espaciales que no son tradicionalmente formas analizables del espacio, pero que de algún modo pertenecen a esta categoría. Por ejemplo, el “mullido sillón, de estos que dan vueltas sobre su eje” que aparece



en escena al principio de “Yo quiero ser cómico” y que sirve para ser comparado con “muchas gentes que conozco” (54) reaparecerá poco después en “Don Timoteo, o el literato”, para describir al viejo intelectual como “mitad sillón, mitad hombre” (87) y, finalmente, hará su aparición en “El día de difuntos...” cuando Larra se dibuja a sí mismo “[revolviéndose] en un sillón de éstos que parecen camas, sepulcro de todas mis meditaciones” (581).⁸ Un objeto definidor del espacio interior, de la casa, del adentro, sirve primero como símil, por su característica o tenor giratorio, para aludir a las personas sin principios o a la situación política del momento; Don Timoteo es reificado al fundirse con su asiento, desvelándonos así su poca sensibilidad; y el sillón sepulcro anticipa imaginaria y psicológicamente el cementerio general que lo cubrirá todo –espacio y escritor– a medida que avance el artículo.

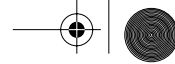
Larra parece revelarnos que el espacio es en sí una figura retórica más que algo físico y localizable, y juega irónicamente con esta idea en “Las antigüedades de Mérida. Segundo y último artículo”:

cuando en un epitafio apostrofamos a un viajero que no ha de ver a orillas del camino nuestro sepulcro, cometemos según los hablistas una belleza, llamada figura retórica, y según mi entender una tontería, que pudiera llamarse *decir una cosa por otra*. (375)⁹

Al igual que Larra se rebaja y exalta al mismo tiempo como periodista comparándose con la figura de la traperera en “Modos de vivir...” –“La traperera [...] sería una excelente periodista” (395)–, aquí hace burla de sus recursos primarios de trabajo, las figuras retóricas, jugando con la falta de significado de su labor.¹⁰ Larra relaciona de modo claro la idea de figura retórica y de construcción –como en la “parodia de piedra” (374) de “Las antigüedades...”–, y cuando habla de literatura emplea con profusión el campo semántico de la arquitectura.

En “Literatura”, de enero del 36, Fíguro anuncia sus planes esperanzados de futuro para las letras nacionales deseando que “podamos echar los cimientos de una literatura *nueva*, expresión de la sociedad *nueva* que componemos” (433). Si bien podemos pensar que este uso es muy habitual en la lengua literaria, una página más tarde, la literatura se transformará en “faro [...] del porvenir” (434). Pero estas apariciones dejan de ser casuales cuando en “Panorama matritense, I” de junio del 36, Larra revisa el género del artículo de costumbres y repasa la historia literaria española para demostrar que, en el Siglo de Oro, “nada tenía que envidiar la literatura española a las extranjeras” (539). Veamos con qué palabras explica Larra la formación de una sociedad:

Los progresos mismos y las comunicaciones [...] comenzaron a *nivelarlo* todo [...]. Entonces empezó a ser sociedad lo que entonces no había sido sino reunión, y cada



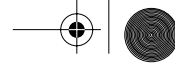
sociedad [...] tomó caracteres diferentes, según la *altura* a que se encontró en la *escala* de la gran reforma; cesó la *uniformidad* [...] que sólo la llegada al mismo punto puede volver a traer. [...] a la caída del Imperio romano [...] [los hombres] se separaron para hacer el viaje cada cual por el *camino* más en *armonía* con sus fuerzas [...], dándose cita para el día de la nueva *nivelación* [...]. A ella caminamos y a la nueva *uniformidad* que en un *escalón* más alto de la civilización humana nos ha de volver a reunir algún día... (539-40; el subrayado es nuestro)

Más tarde, al final del mismo artículo, Larra elogia la recopilación francesa de artículos de costumbres titulada *París*, a la que califica de “el *monumento* más singular, [...] la *obra* más grande que a cosas pequeñas han *levantado* los hombres” y afirma que dicha colección es “comparable a las pirámides de Egipto” (542, el subrayado es nuestro). Aunque hay muchísimos ejemplos de la asociación del campo semántico arquitectónico con la literatura, es reveladora esta cita del final de “Las palabras”, de mayo del 34: “...palmotear, hacer versos, levantar arcos, poner inscripciones. ¡Maravilloso don de la palabra!” (206).

Aparte de reconocer la importancia que, en cuanto imagería léxica tiene la arquitectura, y las connotaciones positivas que tiene la idea de construir – una sociedad, un futuro, una literatura nacional–, Larra nos demuestra que puede hacer uso de elementos espaciales para *construir* a los protagonistas de sus artículos, para describirlos. El primer ejemplo claro de este uso aparece en julio del 33, en “Don Timoteo o el literato” quien, aparte de ser –ya lo hemos dicho– “mitad sillón, mitad hombre” y tener una oficina comparada a un “oscuro santuario”, posee las siguientes características:

vista insultantemente curiosa y que oculta a su interlocutor por una rendija que le dejan libre los párpados fruncidos y casi cerrados [...]; los anteojos encaramados a la frente [...] y gran balumba de papeles revueltos y libros confundidos, que bastaran a dar una muestra de lo coordinadas que podía tener en la cabeza sus ideas [...] la ropa era adrede mal hecha... (87)

Nos es muy conocido el hábito de Larra de dibujar a los personajes negativos de sus artículos enfatizando el desorden de los espacios que los rodean, la ropa que visten y su falta de modales o de limpieza –ya sean los carlistas, el candidato a actor de “Yo quiero ser cómico”, Don Cándido Buenafé, el petulante joven Don Periquito de “En este país”, etc.–, y en esto no es Don Timoteo una excepción. Pero el hecho de que sus anteojos estén “encaramados” y que sus ojos parezcan ventanas semicerradas a través de cuyas rendijas mira el sabio, son los principios de una tendencia a convertir a algunos personajes en edificios que irá creciendo pasando por la descripción genérica del tipo del ministerial, –que “podrá no ser hombre, pero se le parece mucho,



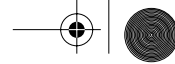
por de fuera sobre todo: la misma fachada, el exterior mismo” (232, “El ministerial”, septiembre del 34)–, y que culmina en “Las antigüedades de Mérida. Segundo y último artículo” (mayo del 35):

Mi *cicerone* era una verdadera ruina, no tan bien conservada como las romanas; sus piernas se plegaban en arco [...]; sus brazos pendían también como dos arcos laterales cuyo pie hubiesen carcomido dos ramales de un río, que hubiesen lamido por muchos siglos los costados del hombre. La cara [...] semejante a una moneda largo tiempo enterrada [...], sus facciones estaban medio borradas [...]. Su desigual cabello [...] remedaba esa hierbecilla que por entre cornisas y coronamiento de una torre antigua hace nacer la humedad; sus dientes eran almenados, y la posición inclinada del cuerpo todo, fuera al parecer del centro de gravedad, le hacía parecer una pared que comienza a cuartearse, cuyas grietas hubiesen sido la boca y los ojos, y me trajo a la memoria la célebre torre de Pisa. (372)

Al final de este mismo artículo, se emplea el procedimiento retórico contrario; se personifica a Mérida (378) y, también otros monumentos de la ciudad; el templo de Marte “se me representaba un hombre de una estatura colosal, a quien el tiempo y los achaques hubiesen encorvado y reducido a la altura de un enano” (376); las letras de bronce del interior del templo “habiendo saltado el metal, sólo ha quedado el hueco de ellas, y éste hace el mismo efecto que el cóncavo vacío de los ojos en una calavera” (376). Y finalmente, una casa nueva construida entre los huecos de las columnas de un templo empotradas en ella “presenta[n] la disforme idea de un vivo atado a un cadáver: aquella suma de dos épocas tan encontradas forma un verdadero matrimonio, en que los consortes parecen estar riñendo continuamente” (376). El *cicerone* se convierte en edificio, en ruina, fusionándose con el paisaje, y el paisaje y sus edificios adquieren tintes humanos y de marcado carácter fúnebre. Este movimiento bidireccional de personificación-reificación basa su funcionamiento en lo arquitectónico y nos confirma en nuestra anterior idea sobre el paisaje mental en los artículos –“Perdíase mi fantasía en la investigación de los tiempos” (374); “tal me pintaba mi imaginación cuanto en Mérida veía” (372). Es fácil ver en la frase final del artículo la idea de lo sublime romántico y la preocupación por la perdurabilidad del arte que vemos en Keats o Shelley:

proseguí mi viaje, lleno de aquella impresión sublime y melancólica que deja en el ánimo por largo espacio la contemplación filosófica de las grandezas humanas, y de la nada de que salieron, para volver a entrar en ella más tarde o más temprano. (378)

El yo se reconoce afectado sobremanera por el paisaje que previamente ha construido, al que no faltan “búhos y vencejos” (377) y “polvo [y] agua llovediza” (378) y en donde, sin embargo, aparecen entre “el crujido de las clámi-

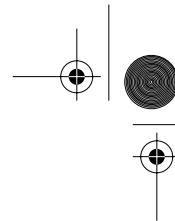


des y las togas barriendo los escalones [del circo romano]” (375) que Larra “cree [...] oír”, la actual y dolorosa realidad del cólera (ver 377), realidad propiciada por las condiciones urbanísticas de la capital.¹¹ El yo poético ha transformado al paisaje, y el paisaje, la arquitectura, han transformado al yo. Si al principio de la primera entrega de “Las antigüedades de Mérida” aparecía un Madrid claustrofóbico donde Fígaro se ahogaba, al final de este segundo artículo sobre Mérida no encontramos un paisaje alternativo, una salida. Desde la humorística descripción del cicerone hasta estas líneas finales hemos recorrido un camino espacial que sale de un Madrid que ahoga a una Mérida casi de pesadilla, donde Larra, como el Quevedo del Salmo xvii, parece “no hall[ar] cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte”.

Es claro ver cómo estos dos artículos de mayo del 35 anticipan la confusión dentro-fuera y el ambiente de pesadilla de “El día de difuntos...” donde los monumentos, finalmente, acaban siendo sepulcros. Pero mucho antes, en “Las casas nuevas” (septiembre del 33), –artículo de suma importancia para su autor, que vuelve a citarlo en dos ocasiones como mínimo, una de ellas precisamente en la primera página de “Las antigüedades de Mérida. Primer artículo”¹² y la otra en “Fígaro de vuelta”¹³ (del 5 de enero del 36)– encontramos una visión humorística del problema de la falta de espacio que aparece exacerbado en el Madrid anterior a la visita a Mérida en el 35. En este artículo, Larra comienza hablando de sí mismo (ver nuestra cita inicial en el ensayo) y haciendo que uno de sus misteriosos amigos quiera alquilar un piso en Madrid. Cuando se describe el abarrotamiento de la ciudad –abarrotamiento probado en cualquiera de los mapas o testimonios urbanísticos del Madrid de la época– la sensación de ahogo es mucho menor que en los artículos posteriores que hemos visto, el tono es claramente humorístico, y los símiles, mucho menos sombríos. Pero la idea de acumulación aparece claramente, acompañada de un “ya que no lo puede mudar todo, quiere cuando menos mudar de casa” (110):

Dirigímonos, pues, a ver las casas nuevas; esas que surgen de la noche a la mañana por todas las calles de Madrid; esas que tienen más balcones que ladrillos y más pisos que balcones; esas por medio de las cuales se agrupa la población de esta coronada villa, se apiña, se sobrepone y se aleja de Madrid, no por las puertas, sino por arriba, como se marcha el chocolate de una chocolatera olvidada sobre las brasas. La población que se va colocando sobre los límites que encerraron a nuestros abuelos me hace el efecto del helado que se eleva fuera de la copa de los sorbetes. El caso es el mismo: la copa es pequeña y el contenido mucho. (111)

Esta reflexión, sin embargo, no le conduce a una huida, sino a un intento ilustrado de proponer mejoras específicas para las viviendas y la planificación



urbana madrileñas, con un tono cívico similar a “Jardines públicos”, artículo de tipo espacial pero mucho menos interesante desde un punto de vista retórico. Además, si bien no hay personas concretas, se habla de “la población” en modo activo, a diferencia de la ausencia de humanidad en “Las antigüedades de Mérida” que, si bien comienza nuevamente hablando del carácter de Larra, no deja paso a “la población”. Larra “no cabe” en ningún sitio en Madrid, y tropieza no con personas, sino con “la puerta de Atocha o la de Alcalá, con el campo de los Moros o la Pradera de los Guardias” (368). Cuando sale de Madrid, se encuentra con “el árido mapa de[] desierto arenal [de Castilla]” (369). En “Las casas nuevas”, sin embargo, Larra dialoga, se mueve, opina, actúa y se ríe:

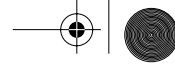
cada habitación es en el día un baúl en que están las personas empaquetadas de pie [...]. Las escaleras son cerbatanas, por donde pasa la persona como la culebra que se roza entre dos piedras para soltar su piel. Un poco más de hombre o un poco menos de escalera, y serán una sola cosa hombre y escalera. (112)

La evolución en el empleo retórico del espacio se hará patente en Larra desde entonces. Desde una función primordialmente humorística y de reforma social, donde “la población” tiene un lugar, aunque apretado, en la ciudad, – que además parece muy real–, pasamos a un espacio marcadamente imaginario, lleno por completo del yo, transformado y modificado por éste, y lleno de símiles negativos y que se convierte en enemigo del protagonista, inerte y pasivo ante este espacio exterior que apenas se diferencia de su propia mente. En uno, Fígaro domina el espacio, se sitúa fuera de él y observa a la gente apiñándose; en otro Fígaro está en ese espacio, él es el apiñado, no hay gente sino edificios con los que tropezar, y un desierto, el de Castilla, como única –y fracasada– salida.

Otros empleos de lo espacial en Larra son mucho más tradicionales aunque no menos eficaces, y se parecen en forma y función a la alegoría medieval, tan abundante en los artículos para referirse al tema del carlismo. Desde el uso elemental de España como casa en “Nadie pase sin hablar al portero” (octubre del 33), en donde, en una alegoría imperfecta, también aparece una casa que –dentro a su vez de la casa que es España– simboliza el carlismo y que “¡ya se ve!, era la intendencia” (125), pasamos a un uso más sistematizado de este procedimiento en “La junta de Castel-o-Branco” (noviembre del 33), donde aparecen unos viajeros que

llegaron a una casa que tenía una gran muestra, donde en letras muy gordas decía: JUNTA SUPREMA DE GOBIERNO DE TODAS LAS ESPAÑAS CON MÁS SUS INDIAS [...] hallóse de escalón en escalón en una sala grande como un reino, si se tiene presente que allí los reinos son como salas. Hallábase la tal sala alhajada a la espartana, porque estaba

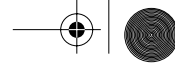




desnuda; en torno yacían los señores de la Junta sentados, pero mal sentados [...]. Luces había pocas y mortecinas. Un mal espejo les servía para dos fines; para verse muchos siendo pocos, y consolar de esta manera el ánimo afligido, y para decirse de cuando en cuando unos a otros: “Mírese Su Excelencia en ese espejo” [...]. Portero no había; verdad es que tampoco había puertas, por ser la casa de estas malas de lugar que, o no las tienen, o las tienen que no cierran. Una mala mesa en medio, y un mal secretario, eran los muebles que componían todo el ajuar. (135-36)

La alegoría es perfecta en este caso y el espacio en el que transcurre el artículo es siempre el mismo, esta casa alegórica que representa el carlismo. En “Los tres no son más que dos” vuelve a aplicarse la alegorización basada en lo arquitectónico, y en “Horas de invierno” vuelve a hablarse metonímicamente de España como casa en cuyo suelo han batallado todos los demás pueblos (ver 599). Desde muy temprano, “the figure of the building proved to be one of the most favoured ways of visualizing ideological systems, such as the system of Courtly love, or Christian doctrine, or liberal arts education” (Whitehead 3); Larra utiliza este tipo de alegoría, que en la literatura española tiene sus mejores representantes en la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro o en el *Laberinto de fortuna* de Juan de Mena, y juega paródicamente con este recurso; el carlismo sólo puede explicarse, como el amor o como la doctrina cristiana, mediante este tipo de arquitectura simbólica. Larra otorga así una cualidad “invisible”, “espiritual” y “medieval” al carlismo, que está acompañada por las referencias al vacío de la sala y la escasez de mobiliario, implicando al mismo tiempo que se trata de un movimiento difícil de definir, sin una entidad real, –factor que de algún modo u otro viene siendo uno de los argumentos principales de Larra contra el carlismo.

También de carácter tradicional aunque de una importancia significativa por el número de veces que aparece es el tópico del *theatrum mundi* asociado con lo espacial.¹⁴ En los artículos más tempranos, Larra muestra su percepción del espacio exterior ciudadano como teatro. Este rasgo nos vuelve a hablar del distanciamiento inicial con el que Fígaro es capaz de enfrentarse al paisaje urbano, el mismo que mantenía en “Las casas nuevas”, por ejemplo. Quiere mantener su papel de espectador en el drama urbano, aunque siempre es consciente de la vulnerabilidad de ese papel; no todo puede ser visto, y no se puede estar siempre del lado del público. Al final de “La fonda nueva” (agosto del 33), encontramos un comentario oscuro que alude a la imposibilidad de dominar el mundo con la lente satírica: “Paciencia –salgo diciendo–: todo no se puede observar en este mundo; algo ha de quedar oscuro en un cuadro” (104). Y Braulio, el amigo de “El castellano viejo” (diciembre del 32), rompe la ilusión de Fígaro de hallarse en posición de mero observador, pues “alborota la calle” y les pone “a entrambos en escena” (30). Como dice



Baker, “el escritor, en lugar de ver es visto” (188). Pero recordemos el final positivo de este artículo, donde Larra “respir[a] el aire fresco y desembarazado de la calle” (38). En “Varios caracteres” (octubre del 33), cuando Larra sale a la calle “en estos días en los que el fastidio se apodera de mi alma” (119), Fígaro “no salud[a] a ningún amigo ni conocido que encuentro, porque esto sería hacer yo también un papel en la comedia de que pretendo ser únicamente espectador” (38). También en este artículo se anticipa la impresión que causa la contemplación del espacio dominada por un sentimiento, en este caso el tedio: “Recibo insensible las impresiones de cuanto pasa a mi alrededor; a todas me dejo amoldar con indiferencia y abandono; en semejantes días no hay hermosas para mí, no hay feas, no hay amor, no hay odio” (38).

En “Los tres no son más que dos” Fígaro va por la calle “y se [le] antojan aún caretas las caras” (157). Madrid es comparado simultáneamente con la torre de Babel y con un teatro en “La calamidad europea” (ver 270). El espacio del patio de las Diligencias es “uno de los teatros más vastos que puede presentar la sociedad moderna al escritor de costumbres” (“La diligencia” 350) aunque, como ya hemos visto, también será comparado con un cementerio (ver 353).¹⁵ En definitiva, la comparación del espacio social de la calle con un teatro aparece obsesivamente en Larra, pero no en tanto alegoría perfecta, sino en cuanto comentario que marca un *apriori* en la percepción, especialmente en los artículos de costumbres. Si hacia el final de su carrera encontramos los espacios marcadamente imaginarios y de pesadilla, en los artículos que contienen la idea del teatro del mundo como una lente previa a la observación, nos anticipan esta visión imaginaria del paisaje recordándonos la falsedad –o lo dramático, o lo alienante– de nuestra percepción. Sin embargo, y a pesar de este filtro idealista, el tratar a la sociedad y sus distintos espacios públicos como teatro contiene una obvia sensación de poder y dominio sobre el espacio que no hayamos en los últimos artículos, donde el espectador deja de serlo para convertirse en víctima trágica de la ciudad, ya no poblado por personajes sino por edificios similares, en su inestabilidad perceptiva y carácter onírico, a los de la Calle del Ataúd en *El estudiante de Salamanca*.¹⁶

El espacio también puede definirse como tal mediante objetos simbólicos. Nótese cómo el cristal lloroso por dentro y brillante por fuera de “La nochebuena...” está anticipado en el espejo con el que Fígaro se compara en cuanto satírico en “De la sátira y los satíricos” (marzo del 36): “Esa acrimonia misma, esa mordacidad jocosa que suele hacer tan a menudo el contento de los demás, es en él la fría impasibilidad del espejo que reproduce las figuras no sólo sin gozar, sino a veces empañándose” (472).¹⁷ El énfasis en la distinción entre esencia y apariencia –fuera y dentro– continúa, y es una continua-



ción del tópico del *theatrum mundi* del que acabamos de hablar, pero gracias a estos objetos espaciales —la ventana y el espejo—, podemos ver cómo partes del espacio son convertidas por la mirada del yo en símbolos de su propio estado interno y una definición de su arduo proyecto artístico. En “Horas de invierno” (25 de diciembre de 1836), las mesas de los cafés son la audiencia que escucha al escritor: “Escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla, como en una pesadilla abrumadora y violenta. Porque no escribe uno ni siquiera para los suyos. ¿Quién oye aquí? ¿Son las academias, [...] son las mesas de los cafés...?” (602). Los objetos y los edificios sustituyen a los hombres en horrenda —y simbólica— metonimia. En el fatídico día 24, “la mañana vino [...] lentísimamente, a teñir de púrpura y rosa las cortinas de mi estancia” (“La nochebuena...” 604-5). Larra empieza a transformarse en espacio: “incliné la frente, cargada como el cielo de nubes frías” (605).

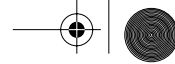
Ha quedado suficientemente probado que Larra emplea el espacio —definido de forma laxa para mejor adaptarse a su objeto de estudio— como un recurso más simbólico que ambiental, más retórico que temático. La importancia de prestar atención a estos elementos no reside sólo en la evolución que podemos descubrir entre artículos y cuestiones aparentemente desconectadas entre sí sino, más todavía, en las infinitas posibilidades que Larra —y junto a él el lector— puede extraer de un elemento. Hemos comprobado que es difícil sistematizar el uso del espacio en los artículos de Fíguro, pero hemos podido vislumbrar una complejidad en este uso que resulta mucho más interesante —y literaria— para el crítico que una simple clasificación. Aunque establecer conexiones con los problemas urbanísticos del Madrid que habitó Larra no ha sido el objetivo de nuestro estudio, reconocemos no obstante que la retórica del espacio y la imaginación larriana, en definitiva, nacen de este Madrid real y problemático, insoluble y abarrotado, aislado y sucio, en el que Larra se puso a imaginar espacios y a experimentar con ellos como escritor que juega con las palabras e imágenes de que dispone.

NOTAS

1. Warren Smith ha estudiado el uso de la arquitectura en la ficción centrándose en las novelas del XVIII inglés y su evolución en el ya antiguo pero no anticuado estudio *Architecture in English Fiction*.
2. En *Literary Architecture*, de Ellen Frank, encontramos ensayos acerca del uso literario de lo arquitectónico y su concepción de ello en Walter Pater, Gerard Manley Hopkins, Marcel Proust y Henry James.
3. Los espacios se definen como tales por medio de objetos, transformándose así de espacios a lugares (ver Tuan 136).

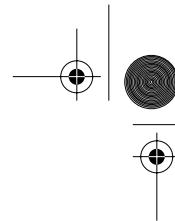


4. Para un análisis más detallado de este episodio, ver Baker 186-89.
5. “El espacio textual costumbrista en que se construye la figura nocturna del traperero desde Mercier es el mismo en que, por el día, calleja el *flâneur*, representante de la estética de la modernidad en Baudelaire. También, [...] el *flâneur*, tipo costumbrista en varios cuadros y en *Le livre des cent-et-un*, había sido identificado con el escritor en la literatura de costumbres urbanas del París de *Les français peints per eux-mêmes*” (Escobar 434). La mejor fuente de información sobre la figura del *flâneur* es Benjamin; ver también Baker 187 y 205.
6. “Spaciousness is closely associated with the sense of being free. Freedom implies space, it means having the power and enough room in which to act. Being free has several levels of meaning. Fundamental is the ability to transcend the present condition, and this transcendence is most simply manifest as the elementary power to move” (Tuan 52).
7. “Place is a type of object [...]. Three principal types [of space] –with large areas of overlap– exist, –the mythical, the pragmatic, and the abstract or theoretical” (Tuan 17).
8. Para una ejemplificación de este pasaje como “pregnant vehicle”, ver Ullman 44.
9. El contexto de esta cita es como sigue: “de allí nos dirigimos a la *vía romana* [...]. Sabida es la costumbre de los romanos de colocar los sepulcros a orillas de los caminos, por la cual ellos solían en sus epitafios dirigir la palabra a los pasajeros. Nosotros, al heredar las frases hechas y las locuciones enteras de su lenguaje, sin heredar sus costumbres, hemos tenido que hacer metafóricas sus expresiones propias; así, cuando hablamos de las cenizas de un muerto, que nosotros no quemamos, y cuando en un epitafio apostrofamos a un viajero que no ha de ver a orillas del camino nuestro sepulcro, cometemos según los hablistas una belleza, llamada figura retórica, y según mi entender una tontería, que pudiera llamarse *decir una cosa por otra*” (375).
10. El artículo de José Escobar “Un tema costumbrista: el traperero en Mercier, Janin, Baudelaire y Larra”, analiza el origen de esta figura literaria y su utilización en Larra.
11. El Madrid de comienzos de siglo se describe por Juliá como una “ciudad dominada por la nobleza y el clero [que] carecía de los más elementales servicios ... Las basuras de las viviendas se amontonaban durante toda una semana en los portales hasta que llegaban los carros a recogerla; las calles, sin pavimentar, producían grandes charcos en invierno y levantaban nubes de polvo en verano; la iluminación... muy deficiente; por supuesto, no había bastante agua para la higiene pública ni la privada. No debe sorprender, por tanto, que la quiebra de la monarquía absoluta se acompañara en Madrid y en toda España de una mortífera epidemia de peste” (361).
12. “Aquella comezón singular, aquel mi prurito de mudar de casa, que puse en conocimiento del público en uno de mis artículos, titulado ‘Las casas nuevas’, cuyo título recuerdo porque no estoy muy seguro de que se acuerde todo el mundo de mis artículos tan bien como yo, debía llegar a ser con el tiempo, según ya entonces se anunciaba, síntoma de más grave importancia” (“Las antigüedades de Mérida. Primer artículo” 368).
13. “¿Por qué me había de volver? Por la misma razón, amigo mío, que me aquí me fui, y por la misma idéntica que me forzó toda mi vida a mudar de continuo casa y domicilio; por la misma que me vio pasar en otros tiempos del *Hablador* a la *Revista*, de la *Revista* al *Observador*, de los periódicos a la escena, de las comedias a las novelas; por



esta venturosa organización que para variar me dio naturaleza y que en el número 94 de la *Revista* me hacía escribir: ‘La necesidad de viajar y de variar de objetos... logró hacer de mí el ser más veleidoso que ha nacido... Esto me hace disfrutar de inmensas ventajas, porque sólo se puede soportar a las gentes los quince primeros días que se las conoce... Si alguna cosa hay que no me canse es el vivir, y si he de decir la verdad, consiste esto en que, a fuerza de meditar, he venido a conocer que sólo viviendo podré seguir variando... Nadie, pues, más feliz que yo, porque en cuanto a las habladurías y murmuraciones del mundo precedero, así me cuido de ellas como de ir a la Meca’ (“Fígaro de vuelta” 420-21).

14. El tópico del *theatrum mundi* es una imagen recurrente en los artículos, que queda resumida perfectamente en la “Tercera carta de un liberal de acá a un liberal de allá”: “Cada español representa un triste papel en el drama general [...]. Todo es, pues, pura representación” (274). En “Un reo de muerte”, el “verdadero teatro” se halla en la “muchedumbre en continuo movimiento, [...] esa sociedad donde sin ensayo ni previo anuncio de carteles, y donde a veces hasta de balde y en balde, se representan tantos y tan distintos papeles” (331). Todos los párrafos iniciales de este artículo son necesarios para una total comprensión del alcance de este tópico en Larra (ver 331-32).
15. La asociación del patio de diligencias con el cementerio quizá pueda estar relacionada con la triste realidad geográfica madrileña, aludiendo así a la falta de comunicaciones y de agua que impedían la industrialización y comunicación que son aspectos básicos de una capital de estado y que en última instancia suponen la muerte simbólica de la capital: “Madrid carece de vías de comunicación rápidas, seguras y económicas que le permitan aspirar a convertirse en dinámico centro mercantil... Todo su tráfico debía realizarse empleando energía animal: las diligencias que, aun si experimentaron progresos... eran un medio de transporte caro y limitado... La ubicación de Madrid... es una anomalía como capital de un Antiguo Régimen” (Juliá 351).
16. Sin embargo, en “Teatros”, de marzo del 36, tenemos una posible salida a esta visión de la vida y el espacio como teatro. Nótese el énfasis en los espacios públicos y el optimismo filosófico con el que Larra piensa que podrá existir una “verdadera realidad” cuando se produzca el deseado cambio social e histórico, y la mezcla de varios temas en un mismo comentario: “Cuando los hombres, reconociendo sus derechos y ocupándose en adelantarlos, pueden discutirlos en alta voz en paseos, casas y cafés, la realidad no tarda en ocupar el lugar de la ficción; la escena verdadera del mundo real en que cada uno es llamado a ser actor, y a hacer tarde o temprano un papel, debe interesarnos mucho más que la representación en cabeza ajena de las virtudes y los vicios, cuadros entonces muy secundarios en la galería de la vida” (462).
17. “Ora volvía los ojos a los cristales de mi balcón; veíalos empañados y como llorosos por dentro: los vapores condensados se deslizaban a manera de lágrimas a lo largo del diáfano cristal; así se empaña la vida, pensaba; así el frío exterior del mundo condensa las penas en el interior del hombre, así cae gota a gota las lágrimas sobre el corazón. Los que ven de fuera los cristales los ven tersos y brillantes; los que ven sólo los rostros los ven alegres y serenos...” (“La nochebuena...” 605).



OBRAS CITADAS

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Baker, Edward. "El Madrid de Larra: del jardín público a la necrópolis". *Sociocriticism* 4-5 (1986-1987): 185-206.
- Benjamin, Walter. "The Paris of the Second Empire in Baudelaire, II. The *Flâneur*". *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London: New Left Books, 1973. 35-66.
- Escobar, José. "Un tema costumbrista: el traperero en Mercier, Janin, Baudelaire y Larra, metáfora del escritor". *Salina* 14 (2000): 121-26.
- Frank, Ellen E. *Literary Architecture: Essays Toward a Tradition*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1979.
- Iarocci, Michael P. "Between the Liturgy and the Market: Bourgeois Subjectivity and Romanticism in Larra's 'La Nochebuena de 1836'". *Revista de Estudios Hispánicos* 23 (1999): 41-61.
- Juliá, Santos. *Madrid: Historia de una capital*. Madrid: Alianza, 1995.
- Kirkpatrick, Susan. *Larra, el laberinto inextricable de un romántico liberal*. Madrid: Gredos, 1977.
- Larra, Mariano José de. *Figaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*. Ed. Alejandro Pérez Vidal. Barcelona: Crítica, 1997.
- Ruiz Palomeque, Eulalia. *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1976.
- Smith, Warren H. *Architecture in English Fiction*. New Haven: Oxford University Press, 1934.
- Ullman, Pierre L. *Mariano José de Larra and Spanish Political Rhetoric*. Madison: University of Wisconsin, 1971.
- Whitehead, Christiania. *Castles of the Mind: A Study in Medieval Architectural Allegory*. Cardiff: University of Wales Press, 2003.
- Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1977.

