

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

Tomo IV



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID, 1969

S U M A R I O

	Páginas
EL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS	
Patronato y Junta Directiva	9
Actividades del Instituto durante el año 1968, por <i>Francisco Arquero Soria</i>	11
ESTUDIOS	
Relojes y relojeros del Ayuntamiento de Madrid en el siglo xvii, por <i>Eloy Benito Ruano</i>	17
Las Justas Poéticas en honor de San Isidro y su relación con Lope de Vega, por <i>Joaquín de Entrambasaguas</i>	27
La descripción de Madrid de Diego Cuebbis, por <i>Antonio Domínguez Ortiz</i>	135
La mayordomía mayor y los festejos palaciegos del siglo xvii, por <i>J. E. Varey</i> ...	145
Datos para las biografías de escritores de los siglos xvi y xvii, por <i>Mercedes Agulló y Cobo</i>	169
Trigueros y su proyecto de una «Gaceta literaria de Madrid», por <i>Francisco Aguilar Piñal</i>	233
Las duquesas de Alba y de Benavente y la «Caramba», por <i>Antonina Rodrigo</i>	241
Notas geográfico-históricas de los pueblos de la actual provincia de Madrid en el siglo xviii (Continuación), por <i>Fernando Jiménez de Gregorio</i>	247
Remembranza de don Leandro Alvarez, por <i>Enrique Pardo Canalis</i>	267
El abastecimiento de Madrid durante el sexenio absolutista (1814-1820). Datos para su estudio, por <i>Manuel Espadas Burgos</i>	283
El Colegio de San Mateo (1821-1825), por <i>María del Carmen Simón Palmer</i>	309
Una arpista madrileñizada: Teresa Roaldes, por <i>José Subirá</i>	365
Los primeros estrenos madrileños de Tamayo y Baus, por <i>Ramón Esquer Torres</i> ...	373
Madrid y el uso del espacio en la literatura española de la posguerra, por <i>Leonardo Romero Tobar</i>	381
La escolarización de enseñanza primaria en Madrid, por <i>Antonio Aparisi</i>	391

MEMORIAS Y RECUERDO

Autobiografía de Madrid, por <i>Federico Carlos Sainz de Robles</i>	403
--	-----

SEMINARIO DE TOPONIMIA URBANA

Algunos topónimos urbanos actuales de ascendencia medieval y ochocentista, por <i>Agustín Gómez Iglesias</i>	433
Nomenclátor literario de las vías públicas de Madrid (Primera contribución, 2. ^a parte), por <i>José Simón Díaz</i>	443

TEXTOS

Fervorosas alabanzas, y elogios a este Santísimo Iubileo, del qual no ha auido otro exemplar en España, en que se dà noticia, de como la deuota, y nouilissima Congregación de la Virgen Santissima de la Almudena sacò en Procession su antigua, y Sacra Imagen; Aqui se declara en la forma, y con la grandeza, Real aparato, y pompa con que salió, por <i>Francisco de Alfantea, y Cortès</i> .—Transcrito por <i>Mercedes Agulló y Cobo</i>	469
---	-----

MATERIALES DE TRABAJO

Quisquilia, por <i>Agustín Gómez Iglesias</i>	477
--	-----

MADRID Y EL USO DEL ESPACIO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DE LA POSGUERRA

Por LEONARDO ROMERO TOBAR

Idea básica en la interpretación de la cultura de la modernidad es la «creencia según la cual los florentinos han fundado el Renacimiento sobre el empleo de un sistema realista de figuración perspectivista sacado de las Matemáticas euclidianas y de la atenta observación de los vestigios de la antigüedad»¹. Una determinada geometría origina, pues, una forma singular de concebir el espacio, y esta concepción espacial inspirará en forma condicionante la producción de las artes plásticas durante el Renacimiento. Pero, curiosamente, como ha hecho ver Jean Duvignaud, la concepción dramática renacentista corresponde «trazo por trazo a los principios que rigen —en las artes plásticas— la creación de la escena cúbica de perspectiva en profundidad»².

La transcendencia de un descubrimiento técnico-artístico —la perspectiva lineal— se revela pronto como elemento fundamental en el campo de la escenografía teatral; resulta revelador a este propósito una ilustración gráfica (una decoración teatral) que se encuentra impresa en el tratado de *Tutte l'opere d'architettura* de Sabestiano Serlio (1475-1554), libro dedicado al estudio de la perspectiva³. Así pues, la espontaneidad colectiva, la técnica alegórica implícita en los escenarios múltiples del teatro medieval van a ir siendo sustituidas por la organización cerrada del *escenario italiano* en el que las tres dimensiones euclidianas estrechan un universo imaginario de fronteras muy

¹ PIERRE FRANCASTEL: *Peinture et Société*. Paris, Gallimard, 1965, 246 págs.

² JEAN DUVIGNAUD: *Sociologie du Théâtre*. Paris, P. U. F., 1965, 588 págs.

³ Giorgio Vasari, propagandista ferviente de un adánico Renacimiento desligado de toda la tradición medieval, afirma con entusiasmo la innovación escénica introducida por Peruzzi en la puesta en escena de *La Calandria* del CARDENAL BIBBIENA (1514), «ma quello che fece stupire ognuno fu la perspettiva overo scena d'una comedia, tanto bello non è possibile immaginare più...» (apud Jean Duvignaud, pág. 261).

limitadas. La coincidencia de estos esfuerzos innovadores en el terreno de la representación escénica y el nacimiento del llamado *teatro humanista* no parece, pues, una pura casualidad. En las líneas anteriores he querido recordar algo tan sabido de los historiadores del Renacimiento como es el hecho de que el teatro renacentista no exista como género independiente «hasta el momento en que se estructure la escena *para captar el esfuerzo de la proyección simbólica* y dar otra forma al rito social de la representación» (Andrés Chastel). Pues bien, la elaboración artístico-plástica (posteriormente literaria) del espacio, y que responde a una voluntad de expresión de una representación interior, constituye un elemento fundamental en la estructura de la obra literaria y logra su máxima potenciación en los textos de ambientación realista en que la referencia a un espacio determinado suscita la inmediata complicidad del espectador avisado.

Recordaba en otra ocasión ⁴ la frecuentísima localización madrileña de muchas obras literarias españolas; en esa misma ocasión se enunciaban algunas razones que pueden explicar ese abundante uso de lo madrileño como elemento literario al par que se detectaba el despuntar de un nuevo modo de tratamiento literario del tema local. En esta ocasión quisiera anotar la relación existente entre la localización geográfica —Madrid— de algunos textos literarios y el empleo que, en esas mismas obras, se hace del espacio, considerando a éste como elemento de su estructura en cuanto obra literaria.

El análisis del tratamiento de este *locus* ⁵, moderno *tópico* literario, puede prestar amplia documentación a los estudios sociológicos o urbanísticos, al conocimiento de las costumbres ciudadanas o de la peculiar psicología de un escritor por el talante expresado ante un paisaje vivido en su intimidad. La atención a estas perspectivas enriquece, sin duda, nuestro entendimiento del tema madrileño. Pero aparte de la valoración de estos datos de contenido implicados en el uso literario de un espacio geográfico determinado, el estudioso de la literatura debe aislar la función estructural que desempeña en la obra literaria el uso de esta localización espacial. Ese es mi empeño en la presente ocasión, aunque empeño de dudoso éxito por cuanto la elaboración literaria del lugar geográfico —traducida en uso del espacio— no es categoría fácilmente detectable en el terreno de las creaciones estilísticas o

⁴ L. ROMERO: *Madrid, motivo y tema literario* en «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», tomo III, págs. 289-297.

⁵ No *locus amoenus* en ocasiones; recuérdese el *día de difuntos de 1836* de LARRA o las llegadas a la capital de España de los escritores noventayochistas, evocadas por LAÍN ENTRALGO en su libro sobre el 98.

en el de las formas fundamentales de los géneros literarios. Parto de la constatación de un hecho (empleo de lo madrileño en literatura) al que llamo *elemento literario* y de la formulación de un presupuesto metodológico: que la *función de un elemento de la obra literaria es su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de la obra y con la obra tomada en su conjunto*⁶. En este sentido, el tema madrileño —presentado al lector como el espacio concreto en que se sitúa la obra literaria— funciona 1.º) como un *elemento* determinado por la visión interior del escritor⁷, 2.º) como un eje de referencias extraliterarias (arte, sociología, urbanismo, etc.), 3.º) como un elemento determinante del grado de *apertura*⁸ de la obra en sí; de estos tres niveles de funcionamiento, el anotado en tercer lugar posibilita, no necesariamente en un orden de secuencia cronológica, la complejidad y riqueza de los otros dos.

Brevisísimamente, y como confirmación de lo enunciado, circunscribo el área de mi exploración a unos cuantos textos dados a luz pública en la década 1940-1950, años inmediatamente posteriores a la guerra civil y que en la valoración de los críticos significan la frustración de una generación literaria y un considerable descenso en el orden de la calidad. De las obras producidas en estos años consideramos los géneros literarios que ofrecen mejor «caldo de cultivo» a la elaboración artística del tema local; nos enfrentaremos con el teatro y la novela.

No es, precisamente, el teatro el género más favorecido en la literatura española de posguerra. Contaba el teatro español con espléndidas figuras de la etapa anterior (Unamuno, Arniches, Valle Inclán, los más jóvenes Lorca y Casona), pero la huella de estos creadores apenas si había logrado traspasar a través de la compleja urdimbre de la «vida teatral». Por tanto, si a los gustos inerciales de un público poco exigente se une el afán de *evasión* (interior o histórica) de una realidad dura y dolorosa, tendremos como resultante un teatro apegado a los viejos usos técnicos, falto de aliento poético y deficitario en imaginación creadora.

Escasa imaginación, ahí estriba la endebles colectiva de nuestro teatro durante los años cuarenta. Esta grave limitación se hace evidente con una

⁶ Véase J. TYNIAOV, «De l'évolution littéraire» en el volumen colectivo de los formalistas rusos, preparado por TZVETAN TODOROV, *Théorie de la littérature*, París, du Seuil, 1963, 315 págs.

⁷ La visión apocalíptica de Madrid con que Dámaso Alonso inicia el primer poema de *Hijos de la ira* (1944) [«Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas...)»] podría explicar el talante del poeta y muchos elementos mítico-poéticos alumbrados en este libro.

⁸ Usamos la palabra *apertura* en el sentido que la emplea UMBERTO ECO en su obra *Opera aperta* (1962).

simple constatación de la concepción convencional del espacio escénico en la mayoría de las piezas estrenadas estos años. La escena clásica italiana en su versión burguesa —a través del teatro de *boulevard*— de las «tres paredes» de una sala de estar constituye el obligado espacio escenográfico del teatro al que vengo aludiendo. El universo imaginario contenido en las tres dimensiones de una habitación *visualiza* para el espectador el eje axiológico que sustenta la estructura de la pieza teatral: dimensión ética individual en la que se teatralizan los conflictos personales o, a lo sumo, familiares; las dimensiones sociales del ser humano no tienen cabida —coincidencia bien poco casual— en un teatro, que despliega una escenografía atendida a «interiores» estereotipados o «exteriores» fuertemente convencionalizados («una plaza», «una calle», «un jardín»...) ⁹. La mutación de esta pobre escenografía vendrá en los años cincuenta por obra del influjo de los recursos cinematográficos, de las técnicas de representación empleadas fuera de España y de la paulatina influencia de nuevas concepciones teatrales.

Una apertura hacia más ágiles concepciones escenográficas parece que va ligada a una más amplia concepción del hombre, de sus obligaciones sociales, de su destino como ser en la historia. La penetración del substrato ideológico que cimenta la estructura de los teatros existencialistas, épico y del absurdo, habrá que estudiarla de modo detenido sobre las piezas escénicas y en la «vida teatral» de los años cincuenta. Todo ello es un lento proceso que introduce, al menos, un valioso elemento de contraste en relación al teatro imaginativo de los años cuarenta.

Todo lo dicho se confirma con un ligero repaso a algunas obras cuya acción se sitúa explícitamente en el Madrid contemporáneo a la fecha del estreno. Este repaso no es sino un ligero escarceo atenido a las fechas del estreno (infieles muchas veces, hay que reconocerlo, al momento de composición) y a las referencias a la localización madrileña, referencias que son alusiones expresas bien en las acotaciones escénicas, bien en el curso de los diálogos.

Condición privativa del espíritu creador es su capacidad de superación de las circunstancias ambientales. La imaginación desbordante de Jardiel Poncela confirma este corolario de la crítica literaria. *Eloísa está debajo de*

⁹ Benavente, bajo cuyo signo hay que colocar buena parte del teatro de los años cuarenta, en una de sus obras más pretendidamente ambiciosas en los órdenes ético y político —*La ciudad alegre y confiada* estrenada en 1916— acude a la sumaria caracterización escenográfica del teatro burgués. Lo mismo ocurre en el *teatro social* del primer tercio del siglo xx (véanse los trabajos de García Pavón sobre el tema).

un almendro, obra estrenada en 1940 y situada «en Madrid, actualmente»¹⁰, sorprende por la intuición latente de más anchos escenarios. Aunque la escenografía está basada en el consabido esquema de las «tres paredes», el espectador detecta una honda inquietud innovadora en la ingeniosísima construcción de la escenografía del Prólogo —la parte posterior de la sala de proyección en un cine de barrio— y en el derroche de imaginación con que Edgardo, enclaustrado durante veintiún años en la cama de su habitación, espolea una búsqueda de múltiples escenarios con sus imaginados viajes a través de toda la Península. Todo esto no es sino intuiciones disueltas en el marco de una concepción escénica agobiante, pero por lo que tienen de adivinación y hallazgo refrescan un panorama emparedado entre las alicortas producciones de un Casas Bricios, un Torrado o un Suárez de Deza.

En 1944 Calvo Sotelo estrena *Plaza de Oriente*. Se trata de una ligera comedia de costumbres con ribetes melodramáticos cuya acción gira en torno a la tradición militar de un grupo familiar adscrito al arma de caballería. La localización madrileña se centra en el piso de la familia Ardanaz, situado en la Plaza de Oriente. En la línea de un teatro humorístico de mesocráticas ambiciones se inscriben *Con la vida del otro* (1947) de Carlos Llopi y *Alber-to* (1949) de López Rubio. La limitación de perspectivas escénicas de ambas comedias es total. Las acotaciones escénicas sitúan la acción en Madrid, los personajes responden a un patrón del costumbrismo madrileñista, ahí terminan las concreciones y también la transcendencia de ambas piezas. El uso limitado de la escena se corresponde con un liviano argumento edificado sobre el simple juego escénico cerrado de personajes.

La noche del 14 de octubre de 1949 es un momento clave del teatro español contemporáneo, corresponde a la fecha del estreno de *Historia de una escalera* de Buero Vallejo. El estreno significa la aparición pública del autor más importante de nuestro teatro actual. La obra no supone una ruptura con el ambiente teatral del país pues hay en ella mucho de Arniches y de la tradición sainetera, de la que toma «su ambiente, su lenguaje y hasta situaciones más o menos típicas e incluso rasgos característicos de personajes, si bien sometidos a severas matizaciones»¹¹. El decorado de la obra es único para los tres actos, pero la imaginación del autor ha extraído la escena del

¹⁰ Ezequiel. «A las doce en punto, en la puerta pequeña del jardín que da a la calle del General Oraá» (Prólogo).

Fermín. «Los sueldos que se dan en esta casa son únicos en Madrid y en provincias» (acto I).

Julia. «Tenemos una casa en la Prosperidad» (acto II).

¹¹ RICARDO DOMENECH, *Cinco estrenos para la historia del teatro español* en «Primer Acto», número 100-101, págs. 18-36.

opresivo «interir» individualizante para situarla en un espacio colectivo: un tramo de escalera de vecindad con dos rellanos que se distribuye en dos planos superpuestos (recuérdese la estructura de los escenarios múltiples medievales y su función simbólica). Las acotaciones y el diálogo no precisan una localización madrileña, pero si tenemos en cuenta la tendencia antinaturalista de Buero en sus «obras contemporáneas» a eludir expresiones de referencia inmediata que son aludidas con sugestivas simbolizaciones¹², y el enraizamiento del autor, en la tradición del sainete, habrá que concluir que la ciudad o lugar concreto al que se dirige la intención del autor es la capital de España. Pues bien, en *Historia de una escalera* podemos comprobar la correspondencia entre un uso colectivo del espacio escénico y una estructura *abierta* del drama, abierta hacia profundas preocupaciones y hacia una polisémica interpretación de su temática.

Idéntica correspondencia entre la utilización de un espacio —Madrid— y la estructura interior de la obra se encuentra en la novela de estos años. El perspectivismo connatural a la novela potencia una más rica planificación, en el sentido cinematográfico, del espacio, una visión más compleja y matizada de los lugares por los que se mueven los personajes. Entre las novelas aparecidas o escritas en los años cuarenta, herencia debilitada del realismo decimonónico, he seleccionado varias en las que se unen una cierta calidad a una clara localización madrileña; pues bien, en estas novelas observamos *mutatis mutandis* la misma esclerotización del espacio que hemos podido detectar en el teatro.

La primera versión de *Almudena*¹³ de Ledesma Miranda data de 1936, pero la versión definitiva se publica en 1944. El editor de la segunda edición afirmaba que *Almudena* era «la última novela que ha inspirado la musa del antiguo Madrid, en la que aparecen fundidos y quintaesenciados todos los elementos del folletín y del sainete». Del mismo modo juzgaba Sánchez Mazas. En mi criterio, coincidiendo con Eugenio de Nora, el madrileñísimo de esta novela es una presencia en tono menor. La ambientación «principios de siglo» no sirve, en realidad, más que para alejar en imagen borrosa la realidad de un Madrid objetivo. La narración de una *historia de personajes*, cuidadosísima en el aspecto estilístico, disminuye notablemente su capacidad de concreción a causa de un vagoroso idealismo filosófico presente en múltiples

¹² «En *Hoy es fiesta* nos vemos transportados a la terraza de una modesta casa de vecindad en una gran ciudad española, en la época actual» (Jean-Paul Borel); en *Las cartas boca abajo* las referencias a Madrid también son mínimas o elusivas.

¹³ RAMÓN LEDESMA MIRANDA: *Almudena o historia de viejos personajes*, con 18 ilustraciones de Eduardo Vicente; Madrid, Adrodisio Aguado, 1944; 342 págs.

digresiones poéticas o especulativo-metafísicas. De todas formas, algunos apuntes del paisaje madrileño llaman la atención por su fuerza de retrato al natural¹⁴. En cualquier caso lo madrileño de *Almudena* es un elemento estrictamente colorista y ambientador, subsidiario, por tanto, en el esqueleto de su estructura novelística.

En 1948 se publica *Calle de Echegaray*¹⁵ de Marcial Suárez. Ya el título de la novela nos enfrenta con un Madrid muy preciso que, en las alusiones de las descripciones o los diálogos, se limita a la zona comprendida entre el Jardín del Retiro, la plaza de Neptuno, la calle del Prado, Carrera de San Jerónimo y la calle que da título a la novela. Cuando Santiago Velarde, protagonista de la obra, cambia su pensión estudiantil por otra situada en la Glorieta de Bilbao (cap. XXVII) hemos llegado al final de la narración. Esta estricta localización urbana es paralela al esquema estructural de la novela; el Madrid —como galería de tipos y personajes— que desfila por sus páginas supone una selección y una visión troceada de la compleja realidad humana madrileña. Llama la atención en esta novela, al igual que en casi todas las de la época, la morbosa representación del erotismo cortesano, dibujado con trazos de una sordidez y triste alienación que satura a los personajes¹⁶.

Una novela que supone la mitificación literaria del erotismo venal y merodeante es *Lola, espejo oscuro* de Darío Fernández Floréz (terminada en

¹⁴ «Almudena y los *Candelillas* vivían en una de esas viejas casas del Puente de Segovia que tienen aspecto delicado y risueño, fisonomía casi humana con sus tejados pardos y sus persianas quemadas... Tiene la barriada del Puente de Segovia multitud de caracteres y de contrastes. Es como un brazo de Madrid que saliese del embozo de su recinto y señalase el mapa de la llanura. Su vía central, la carretera de Extremadura, aún tiene ese carácter mezcla de calle y de camino que da a los pueblos españoles su aire entre rústico y urbano, su ambiente poético y trajinante». «(Dionisio) subió a la Corredera Alta, nutrida en noche de sábado, de ruidoso mercado. Sorteó la iglesia de San Ildefonso... y bajó por la calle del Pez, confusa, ruidosa, iluminada...».

¹⁵ MARCIAL SUÁREZ: *Calle de Echegaray*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1950, 284 págs.

¹⁶ El autor, en el Prólogo, esboza un estereotipo, hoy en parte *demodé*, de la calle de Echegaray: «encontrarás al estudiante que quiere olvidarse un poco de que aún existen libros de texto en las escuelas; al empleado de banca que trata de reaccionar contra la fuerte intoxicación de números de toda una semana, de toda una vida; al comerciante que descansa de su ingrata, constante tarea de engañar honradamente al posible comprador; al escritor que quiere poner en su vida la nota de falsete de una falsa bohemia de sábado; al hombre rico que gusta de la pequeña calaverada que no le arrebatara sus prerrogativas de respetable caballero. Esto, por lo que se refiere a los hombres. En cuanto a las mujeres...». En un inteligente trabajo de CHUECA GOITIA (*La vida urbana y el erotismo*, en «Tiempo de España», III) se puede leer los siguientes: «La Gran Vía, que se abrió paso a golpes de piqueta por entre los tugurios de Jacometrezo... ha dado nacimiento a otros nuevos que se acogen al lienzo norte de esta muralla urbana, por las calles del Desengaño, Ballesta, San Roque y La Luna. Acaso se ha producido una pequeña traslación geográfica de sur a norte, pero el lugar es sensiblemente el mismo.»

1949, publicada en 1950)¹⁷. La edición de esta novela ocasionó uno de los más espectaculares éxitos de librería en los años de la posguerra; el aspecto publicitario de «relato de alcoba» que pudo sugerir la lectura de esta novela obedece al reflejo de una atmósfera social cargada de aparente represión de erotismo. El rosario de salvedades con que el autor esmalta el Prólogo de la edición de 1961 incide reduplicativamente en la denuncia del tenso clima en que la sociedad española consumía los escarceos literarios sobre el tema sexual. Desde un punto de vista formal y literario¹⁸, la novela de Fernández Flórez pretende volver a las sendas de un «verismo» nutrido de immediateces —«aunque oscuro, porque la vida es siempre oscuridad, no quería yo que mi espejo de novelista fuese ni cóncavo ni convexo» (¿despego de la estética del esperpento?)— y a la línea histórica de la tradición picaresca. La preocupación del novelista se circunscribe al esbozo de una determinada capa social en tensión por un erotismo espiritado, lo cual implica una visión parcial de los personajes desde una óptica individualista e interiorizada. Madrid, lugar de la acción de la mayor parte de la novela, presta escasa entidad al esquema narrativo, encontramos muchas referencias a calles y, singularmente, a lugares de *vida galante*, ahí termina el madrileñismo de la novela de Fernández Flórez.

La obra literaria de Juan Antonio de Zunzunegui supone uno de los más continuados esfuerzos en la narrativa española actual. Sabido es que a su fase bilbaína suceden otras novelas en que el marco de los acontecimientos se traslada a la capital de España, fase en la que Zunzunegui se convierte en el devoto cronista de la burguesía madrileña. Por esta última razón considero inmersas en la misma voluntad de descripción costumbristas sus dos novelas sucesivas *El supremo bien* y *Esta oscura desbandada*¹⁹, puestas por el autor bajo el patrocinio de Galdós la primera y de Eça de Queiroz la segunda.

La elegante prosa de Zunzunegui se limita a *describir*, entre análisis de comportamientos y de motivaciones psicológicas, sectores concretos del universo madrileño. En *El supremo bien* el lector asiste al proceso de desarrollo y descomposición de tres generaciones de comerciantes (eco sofocado de *Fortunata y Jacinta*) en cuya tipología mezcla el autor pinceladas de pesimismo moralizante. El espacio exterior de esta novela sólo presta la precisa

¹⁷ DARÍO FERNÁNDEZ FLÓREZ: *Lola, espejo oscuro*, en *Obras*, Barcelona, Vergara, 1961, 966 págs. (con ilustraciones de Gofii).

¹⁸ Véase DARÍO FERNÁNDEZ FLÓREZ: *El realismo, el erotismo y la pornografía*, en «La Estafeta Literaria», n.º 269 (6-VII-63).

¹⁹ J. A. DE ZUNZUNEGUI: *El supremo bien*, Madrid, Aguilar, 1951 (escrita en 1950), 452 páginas; *Esta oscura desbandada*, Madrid, Aguilar, 1952 (escrita en 1951).

apoyatura de las alusiones localizadores (calles, iglesias, fiestas). La trama narrativa de *Esta oscura desbandada* se teje en el *habitat* típico de la alta burguesía madrileña: el barrio de Salamanca²⁰. Volvemos, pues, a encontrar el espacio recortado de *Alberto* o *Calle de Echegaray*; ahora bien, el novelista enfoca en esta ocasión con diversas perspectivas ese lugar concretizado; la abundancia de personajes coadyuva al enriquecimiento de la visión localizadora, el lector se siente muy cercano a las pluridimensionales perspectivas de *La Colmena*²¹.

Aunque sea obra publicada fuera de la frontera cronológica que he señalado a mi exploración, la lectura de la novela de Zunzunegui nos lleva de la mano a la de Camilo José Cela. No voy a emprender en estas líneas un comentario de esta pieza clave de la novelística española contemporánea —«prodigioso mecanismo de relojería novelesca» según Nora—. Interesa aquí recordar cómo la multiplicidad de escenarios —de hecho, todos los barrios de la ciudad en 1942— se corresponde con la riquísima variedad de personajes (296 en el censo de Caballero Bonald). La temática de *La Colmena* queda más restringida y monocorde; con todo, el empuje que presta a la evolución de las técnicas formales es una aportación trascendental.

Los años cincuenta traen otros escritores y nuevas formas de creación literaria. La apertura de horizontes en todos los planos es algo que en estos años aparece con frecuencia en la literatura. Madrid seguirá prestando su espacio urbano a las ficciones teatrales y novelescas, pero la consideración de *Hoy es fiesta*, *El Jarama*, *Buenas noches*, *Argüelles*, *Tiempo de silencio*, *Los inocentes de la Moncloa*, *English spoken*, nos llevaría a otros momentos que no son los que en estas páginas se habían fijado como términos de referencia.

²⁰ «Su barrio empezaba en la plaza de la Independencia, iba por Serrano hasta su cruce con Lista, ascendía hasta la plaza de Salamanca, doblaba saliendo a Alcalá y allí volvía descendiendo hasta la puerta de Carlos III».

²¹ C. J. CELA: *La Colmena*, Buenos Aires, Emecé, 1951, 252 págs. La novena edición (Barcelona, 1967, 327 págs.) recoge algunas modificaciones.