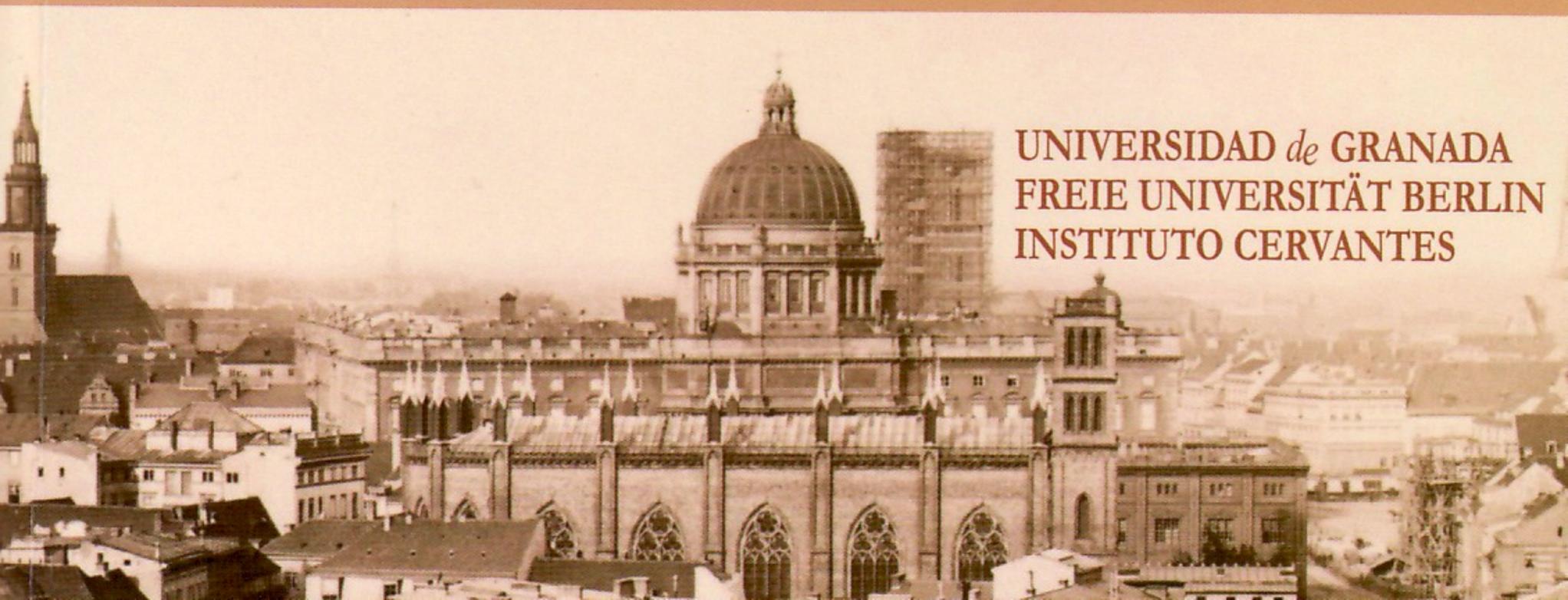


Ángel Isac Martínez de Carvajal
María Ocón Fernández (eds.)

INTERCAMBIOS
CULTURALES
ENTRE ESPAÑA
Y ALEMANIA
EN EL SIGLO XIX:

ARQUITECTURA,
FILOLOGÍA,
ESTÉTICA, CIUDAD



UNIVERSIDAD *de* GRANADA
FREIE UNIVERSITÄT BERLIN
INSTITUTO CERVANTES

Las fotografías de portada corresponden a detalles de:

José García Ayola

Panorámica del centro de la ciudad desde Torres Bermejas (1885-1890). Detalle en el que pueden verse la catedral, el monasterio de San Jerónimo, la iglesia de los Santos Justo y Pastor, y la basilica de San Juan de Dios.

Archivo y Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife.

F. Albert Schwartz

Vista desde la torre de la Iglesia Francesa (Französischer Dom) al Gensdarmen-Markt, con la torre del edificio de la Alcaldía de Berlín (Rotes Rathaus), en construcción, y de la Iglesia de San Nicolás (Nikolaikirche) al fondo. En primer plano la Iglesia Friedrich-Werder (Friedrich-Werdersche-Kirche) y la Academia de Arquitectura (Bauakademie) de Karl Friedrich Schinkel y la cúpula de la torre del Palacio de Berlín (Berliner Schloss) en el centro. (1865; 1886).

Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. Signatura: Kart. Y 44.252 -Blatt 15

“Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos –www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.”

© LOS AUTORES

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

INTERCAMBIOS CULTURALES ENTRE ESPAÑA
Y ALEMANIA EN EL SIGLO XIX: ARQUITECTURA,
FILOLOGÍA, ESTÉTICA, CIUDAD.

ISBN: 978-84-338-5030-0.

NIPO: 503-09-073-2

Depósito legal: Gr./ 3.537-2009.

Edita: Editorial Universidad de Granada.

Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Fotocomposición: TADIGRA S. L. Granada.

Diseño de cubierta: Josemaría Medina Alvea.

Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada.

ÍNDICE

PRÓLOGO <i>Ignacio Henares Cuéllar</i>	13
ENCUENTROS, COLOQUIOS, DEBATES. DOS UNIVERSIDADES Y UN CONVENIO <i>Harold Hammer-Schenk, María Ocón Fernández</i>	15
CONSTRUIR, HABITAR, PENSAR: INTERCAMBIOS CULTURALES ENTRE ESPAÑA Y ALEMANIA EN EL SIGLO XIX <i>Gaspar Cano Peral</i>	17
CONFERENCIAS	
CULTURA Y ARTE NACIONAL EN LA ESTÉTICA ROMÁNTICA EN ESPAÑA <i>Ignacio Henares Cuéllar</i>	21
STÄDTEBAUREFORMEN IM AUSGEHENDEN 19. UND FRÜHEN 20. JAHRHUNDERT: SPANIEN – DEUTSCHLAND <i>Harold Hammer-Schenk</i>	27
EL NACIMIENTO DE LA URBANÍSTICA MODERNA EN ESPAÑA Y ALEMANIA: RELACIONES ENTRE LAS TEORÍAS URBANAS DE CERDÁ, BAUMEISTER Y STÜBBEN <i>Ricardo Anguita Cantero</i>	43
DER „MODERNE ZIEGELBAU“ VON SCHINKEL BIS JAREÑO <i>Sebastian Redecke</i>	59

CIUDAD Y LITERATURA: LA REGENTA Y EFFIE BRIEST	77
<i>Juan Calatrava</i>	

NO PODRÍA PARECER MARAVILLA EL QUE LOS ARQUITECTOS ERUDITOS VOLVIESEN LA VISTA A LA ARQUITECTURA POLICRÓMATA – EL DEBATE EUROPEO SOBRE EL COLOR EN EL SIGLO XIX Y LA INTERVENCIÓN DEL ARQUITECTO	91
<i>Marina del Castillo Herrera, María Ocón Fernández</i>	

LA ARQUITECTURA ALEMANA EN LAS REVISTAS ESPAÑOLAS ESPECIALIZADAS DEL SIGLO XIX: UN VIAJE IMPRESO	115
<i>Ángel Isac</i>	

DIE PHANTASIE REIST ÜBER DIE ERSTAUNLICHSTEN PFADE – DIE STÄDTE ANDALUSIENS IM BLICK DER REISENDEN DES 19. JAHRHUNDERTS	133
<i>Henrik Karge</i>	

MESA REDONDA

ACTUALIDAD DE LAS FORMAS URBANAS DEL XIX EN LOS PROYECTOS RECIENTES DE BARCELONA	153
<i>Jesús de la Torre</i>	

LERNEN VOM 19. JAHRHUNDERT? STADTERWEITERUNG IN DEUTSCHLAND UND SPANIEN: HOBRECHT UND CERDÁ	157
<i>Dieter Hoffmann-Axthelm</i>	

CONTRA LA DISCONTINUIDAD URBANA. APRENDIENDO DE LA CIUDAD INDUSTRIAL	161
<i>María Rubert de Ventós</i>	

RESÚMENES

KULTUR UND NATIONALE KUNST IN DER ROMANTISCHEN ÄSTHETIK SPANIENS	167
<i>Ignacio Henares Cuéllar</i>	

REFORMAS URBANÍSTICAS DE FINALES DEL SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL SIGLO XX: ESPAÑA – ALEMANIA	171
<i>Harold Hammer-Schenk</i>	

DIE GEBURT DES ZEITGENÖSSISCHEN STÄDTEBAUS IN SPANIEN UND DEUTSCHLAND: DIE BEZIEHUNGEN ZWISCHEN DEN STÄDTEBAULICHEN THEORIEN VON CERDÁ, BAUMEISTER UND STÜBBEN <i>Ricardo Anguita Cantero</i>	173
LA "MODERNA CONSTRUCCIÓN EN LADRILLOS" DE SCHINKEL A JAREÑO <i>Sebastian Redecke</i>	181
STADT UND LITERATUR: LA REGENTA UND EFFI BRIEST <i>Juan Calatrava</i>	187
<i>NO PODRÍA PARECER MARAVILLA EL QUE LOS ARQUITECTOS ERUDITOS VOLVIESEN LA VISTA A LA ARQUITECTURA POLICRÓMATA – DIE EUROPÄISCHE DEBATTE UM FARBE IM 19. JAHRHUNDERT UND DER BEITRAG DES ARCHITEKTEN</i> <i>Marina del Castillo Herrera, María Ocón Fernández</i>	193
DIE DEUTSCHE ARCHITEKTUR IN DEN SPANISCHEN FACHZEITSCHRIFTEN DES 19. JAHRHUNDERTS: <i>EINE GEDRUCKTE REISE</i> <i>Ángel Isac</i>	199
<i>LA FANTASÍA VIAJA POR LOS CAMINOS MÁS ASOMBROSOS – LAS CIUDADES ANDALUZAS DESDE LA PERSPECTIVA DE LOS VIAJEROS EUROPEOS DEL SIGLO XIX</i> <i>Henrik Karge</i>	205
AUTORES	211

CONFERENCIAS

CIUDAD Y LITERATURA: LA REGENTA Y EFFIE BRIEST

JUAN CALATRAVA
Universidad de Granada

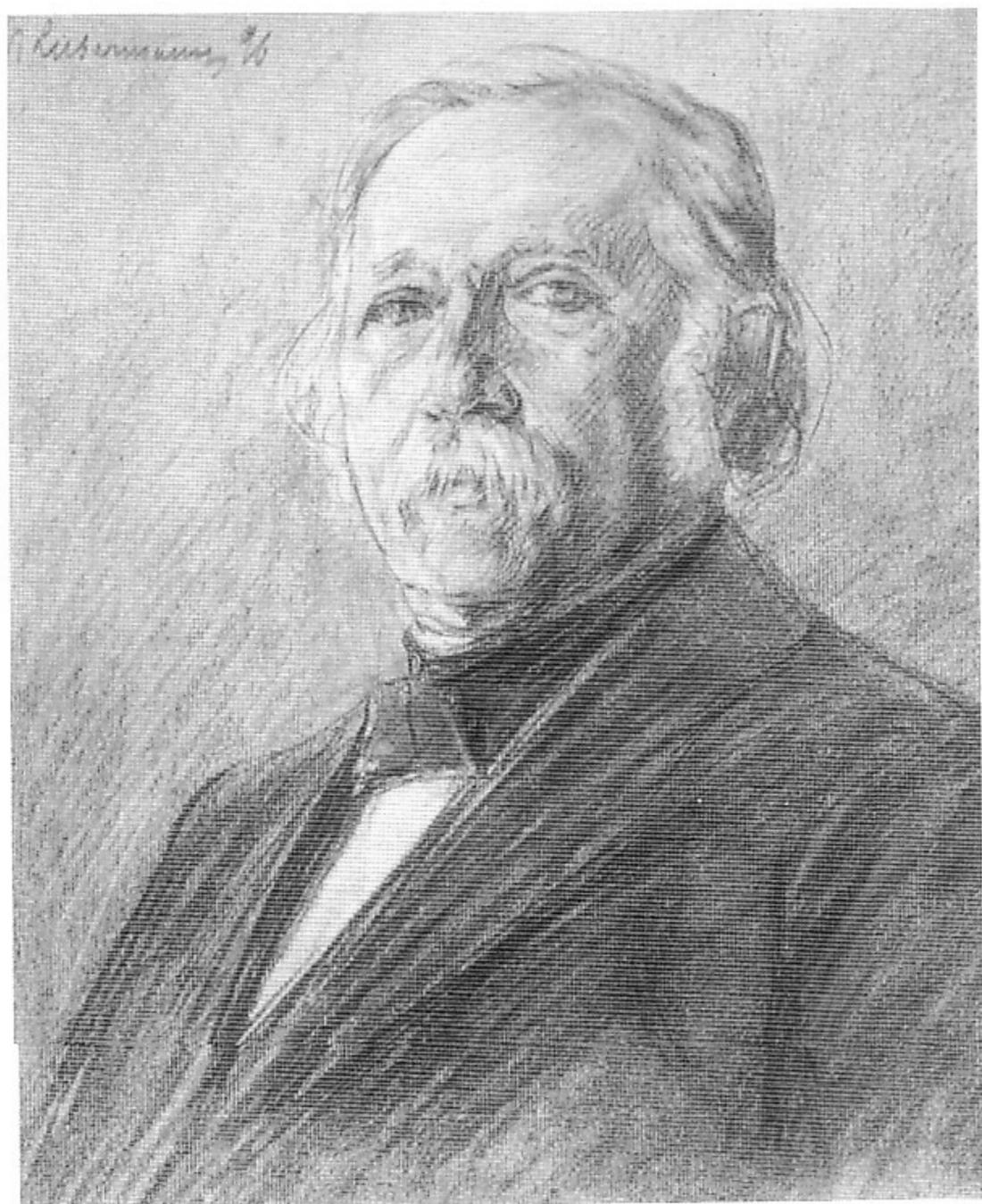
Sólo diez años separan la publicación, en España y en Alemania, de dos de las novelas más importantes del siglo XIX: *La Regenta* (1884-85)¹, del español Leopoldo Alas "Clarín" (1852-1901), y *Effie Briest* (1895)², del alemán Theodor Fontane (1849-1898).

Ambas obras presentan no pocos puntos en común, aunque también sustanciales diferencias, y un estudio comparativo entre ellas puede ser de indudable utilidad no ya sólo desde el punto de vista estrictamente

1. Las citas de *La Regenta* que aparecen en este estudio remiten a la edición utilizada, a cargo de Mariano Baquero Goyanes, Madrid, Espasa, 1999. De entre la numerosísima bibliografía clariniana me limito a señalar la trascendencia del estudio de MARESCA, M., *Hipótesis sobre Clarín. El pensamiento crítico del reformismo español*, Granada, Diputación Provincial, 1985.

2. Las notas a continuación están referidas a la traducción española de *Effie Briest*, a cargo de F. de Ocampo, Barcelona, Bruguera, 1982. Además de *Effie Briest*, se han utilizado las siguientes traducciones de otras obras de Theodor Fontane: *Errores y extravíos*, edición a cargo de Ana Pérez, Madrid, Cátedra, 1984; *El Stechlin*, Madrid, Alfaguara, 1988; *Mes années d'enfance. Roman autobiographique*, Nîmes, Editions Chambon, 1996; *Cécile*, edición a cargo de Jacques Legrand, Paris, Flammarion, 1994; *La adúltera*, Madrid, Alba, 2001; *Accross the Tweed. Notes on Travel in Scotland, 1858*, Londres, Phoenix House, 1965. De entre la amplísima bibliografía existente sobre Fontane, han resultado de especial utilidad para el presente trabajo: Catálogo Exposición *Fontane und die bildende Kunst*, Berlin, Henschen Verlag, 1998; CRAIG, G.A., *Theodor Fontane. Literature and History in the Bismarck Reich*, Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 1999; THURET, M. (ed.), *Theodor Fontane. Un promeneur dans le siècle*, Asnières, Publications de l'Institut d'Allemand, 1999.

literario (del que no nos ocuparemos en este trabajo) sino también, como en el presente caso, para un análisis específico desde los intereses de la historia urbana.

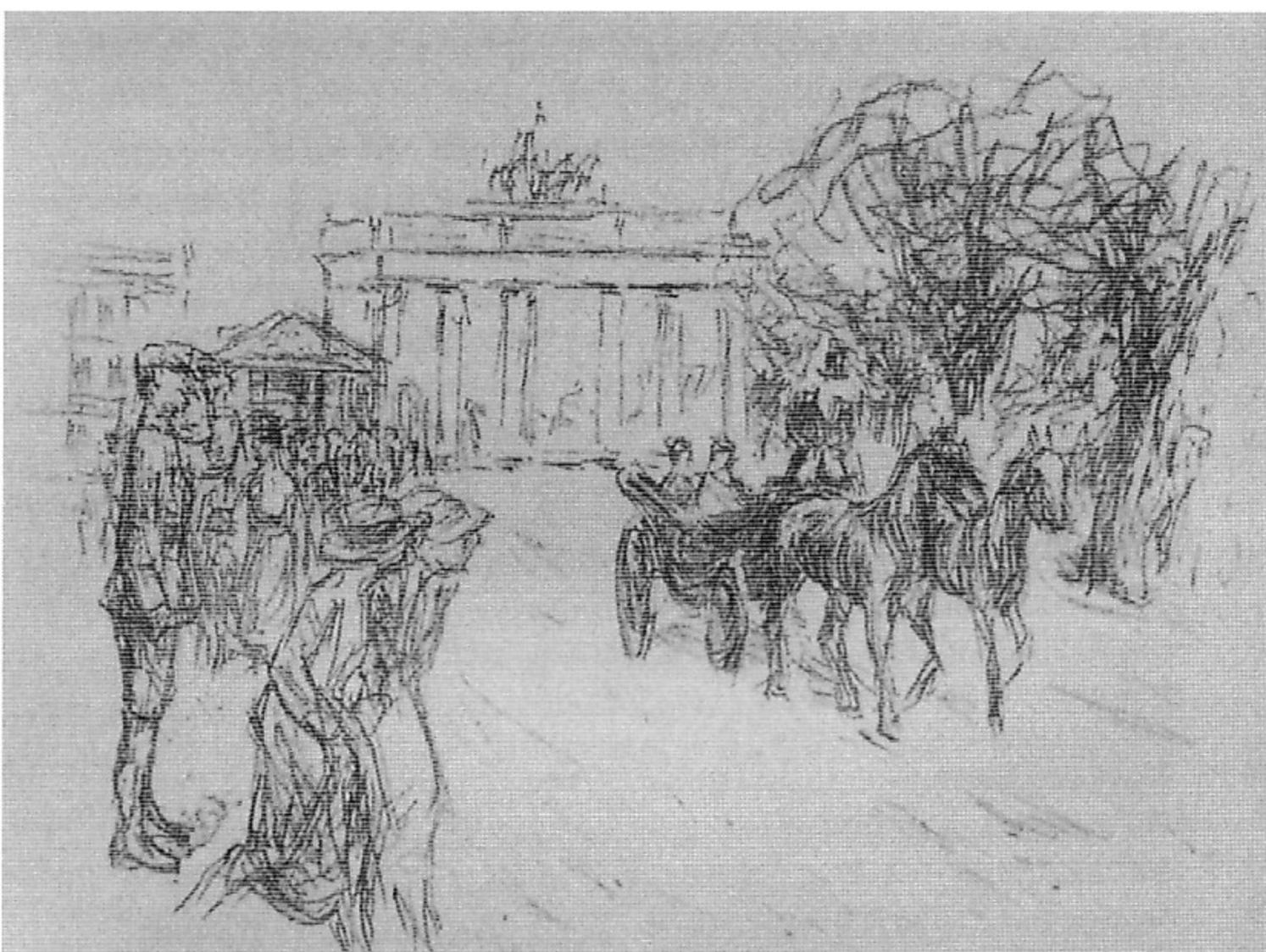


Max Liebermann, Retrato de Theodor Fontane, 1896.

En efecto, para los historiadores de la arquitectura y el urbanismo la presencia de la temática arquitectónica y urbana en otros campos de la cultura contemporánea (literatura, artes plásticas, filosofía, etc.) comienza a convertirse, por fortuna, en un tema de estudio cada vez más importante y atendido. Se reconoce ya la pertinencia y la autonomía de las reflexiones de los escritores, artistas o filósofos para el conocimiento de los hechos edilicios o urbanos, e igualmente se ha llegado comprender que tales reflexiones exteriores pueden no sólo proporcionarnos informaciones concretas de detalle (que, sin embargo, hasta hace bien poco, eran consideradas como secundarias, poco menos que adornos prescindibles, en relación con el discurso “verdadero” de arquitectos o urbanistas), sino también ofrecernos un terreno privilegiado para la observación de las relaciones entre las especificidades disciplinares y

el humus cultural más global en el que se integran y del que no se las puede amputar arbitrariamente.

En esta línea, disponemos ya de un número creciente de investigaciones (de rigor e interés ciertamente desigual) sobre el papel desempeñado por los edificios, las arquitecturas, los marcos urbanos, los entornos espaciales y las referencias topográficas en la obra de algunos de los grandes escritores decimonónicos: han sido estudiados, así, el París de Balzac, el Londres de Dickens, la relación entre ciudad histórica y modernidad en Victor Hugo, las grandes evocaciones del París de Haussmann en los poemas de Baudelaire o en el ciclo de los Rougon-Macquart de Zola, la peculiar relación con su ciudad de los escritores de la Viena fin de siglo, la mitificación de Granada en la obra de Ángel Ganivet, el Madrid de Benito Pérez Galdós, etc. Sin embargo, el campo de investigación abierto sigue siendo muy amplio y ofrece, además, la posibilidad de referencias cruzadas y comparativas como la que propongo a continuación.



Max Liebermann, *Ilustración de Effie Briest, Berlín.*

Effie Briest y *La Regenta* muestran, de partida, un importante punto en común que justifica su estudio comparativo desde la óptica de la historia urbanística: en ambas obras, el hilo argumental está constituido por un adulterio que pone en cuestión la aparente solidez del nuevo mundo de la burguesía decimonónica. Tal coincidencia no es sorprendente si se

recuerda la importancia del tema del adulterio en la literatura de finales del siglo XIX y cómo el engaño matrimonial y sus consecuencias constituyen, igualmente, el centro de obras capitales como la *Madame Bovary* de Flaubert (1857), *Ana Karenina* de Tolstoi (1877) o *El primo Basilio* de José María Eça de Queiroz (1878).

Pero, a efectos de la relación entre literatura y reflexión urbanística, hay un segundo rasgo común que nos interesa de manera especial: este cuestionamiento de la institución del matrimonio burgués tiene lugar, tanto en el relato de Clarín como en el de Fontane, en el marco asfixiante de una pequeña ciudad de provincias que se convierte en el escenario privilegiado de las tensiones entre viejos y nuevos modos de vida. En el caso español, el telón de fondo es, como se sabe, la imaginaria ciudad de Vetusta (en realidad, trasunto de Oviedo), ejemplo de ciudad provinciana somnolienta e inmóvil pero que ya en cierta medida se ha visto y se ve afectada por las nuevas dinámicas económicas y, sobre todo, sociales del nuevo panorama industrial. En el caso de Fontane, la situación es más compleja, porque, frente al escenario único de *La Regenta*, en *Effie Briest* la evolución de la trama se articula sobre no menos de tres marcos arquitectónicos y urbanos diferentes: al inicio y al final, en el origen y en el retorno a la tierra de Effie, la casa natal de Hohen-Cremmen; a continuación, la provinciana ciudad báltica de Kessin, el lugar donde estalla el conflicto aunque por el momento quede larvado; y, por último, el Berlín guillermino, en el que el frenesí del nuevo modo de vida metropolitano termina por precipitar la crisis.

El protagonismo femenino es evidente ya desde el propio título de las dos obras: en ambas novelas, éste está formado simplemente por el nombre (Effie Briest) o el apodo (La Regenta) de la mujer que terminará consumando el adulterio, haciendo estallar el conflicto, y que, sin embargo, más que nueva versión de la Eva inductora al pecado, resulta ser sobre todo víctima. Es el eslabón más débil por el que se rompe la frágil construcción de la familia burguesa. Y esta ruptura presenta una inmediata inscripción topográfica sobre una ciudad aparentemente en equilibrio pero que de inmediato revelará, ante el estallido del conflicto, la fragilidad de su trama en medio de los nuevos conflictos por el poder sobre el espacio urbano.

En efecto, al lado del de la mujer y sus conflictos, existe igualmente otro protagonismo no menor: el de las ciudades en que esos conflictos se desenvuelven (y quizás sería el momento de reflexionar sobre la secular tradición de asignar a las ciudades el género femenino). La trama del relato no es indiferente a su localización espacial. Los hechos no podrían ocurrir en cualquier lugar, sino exactamente donde ocurren, y desde el principio queda claro que los adulterios de Ana Ozores "La Regenta" y

de Effie Briest no son debidos tanto a una predisposición pecaminosa de la Mujer, en general, como a una respuesta individual, en gran medida involuntaria y marcada por el azar, a un ambiente hostil. En los dos casos, la asfixia y el hastío de la pequeña ciudad son el detonante de una situación que, sin embargo, se encuentra larvada desde el mismo momento de la realización de un matrimonio convencional, aunque sólo como posibilidad que no llegará a materializarse más que en el favorable caldo de cultivo cerrado de la pequeña ciudad de provincias.

En *La Regenta* el escenario es, como se ha dicho, prácticamente único: se limita a la ciudad de Vetusta y sus alrededores, lo que determina un espacio mucho más claustrofóbico y agobiante que en la obra de Fontane. Ello provoca, por otro lado, el resultado de que algunos ámbitos espaciales concretos ganen en protagonismo y sean objeto de elaboraciones y descripciones más ricas y detalladas que en el relato de Fontane.

Un elemento diferenciador con respecto a la situación alemana reflejada en *Effie Briest* es, por supuesto, el abrumador peso de la Iglesia sobre la vida ciudadana en la España de finales del XIX, haciendo del elemento clerical y de su influencia, como es bien sabido, un componente esencial de la trama. Pero ello tiene, por lo que respecta a nuestro interés, una directa consecuencia sobre la estructuración topográfica de la narración: el lugar central que en ella ocupa la catedral. La novela de Clarín se abre con la muy conocida imagen panóptica de la ciudad que, desde lo alto de la torre, obtiene con su catalejo el Magistral, D. Fermín de Pas, poderoso eclesiástico que controla tanto las conciencias³ como una significativa parte de la vida económica de la ciudad y para el que la visión panorámica de la ciudad (sin lugar para la mirada paisajística al campo) es toda una metáfora de sus expectativas de triunfo sobre la misma⁴. Equivalente eclesiástico del personaje de Aristide Saccard en *La Curée* de Émile Zola, el Magistral concibe explícitamente la ciudad de Vetusta como una "presa" y se ve a sí mismo como el ave rapaz devoradora que tiene que disputar esa presa, ante todo, a los miembros de su propia

3. Es muy significativo que el dominio del Magistral sobre las almas sea descrito por Clarín en términos de una verdadera "topografía" de las conciencias: "*El Magistral conocía una especie de Vetusta subterránea: era la ciudad oculta de las conciencias. Conocía el interior de todas las casas importantes y de todas las almas que podían servirle para algo [...] Relacionaba las confesiones de unos con las de otros, y poco a poco había ido haciendo el plano espiritual de Vetusta*" (op. cit., p. 321).

4. "*No se daba por enterado de cosa que no viese a vista de pájaro, abarcándola por completo y desde arriba [...] Llegar a lo más alto era un triunfo voluptuoso para De Pas [...] No miraba a los campos, no contemplaba la lontananza de montes y nubes; sus miradas no salían de la ciudad*" (op. cit., pp. 133-134).

especie, al resto de los eclesiásticos prebendados que componen, en el mundo cerrado cubierto por las bóvedas de la catedral, un verdadero microcosmos que constituye el último círculo concéntrico de Vetusta. El Magistral esgrime, así, frente al poder tradicional derivado de la pacífica sucesión de las generaciones mediante el mecanismo de la herencia, el cambio repentino y dramático en la correlación de fuerzas de la ciudad representado por la metáfora guerrera y política de la *conquista*⁵: es el dominio de la ciudad lo que está verdaderamente en juego detrás de la simple conquista amorosa de la Regenta.



Portada de la primera edición de *La Regenta*, 1885.

5. “¿Qué habían hecho los dueños de aquellos palacios viejos y arruinados de la Encimada que él tenía allí a sus pies? ¿Qué habían hecho? Heredar. ¿Y él? ¿Qué había hecho él? Conquistar” (op. cit., p. 135).

Desde su campanario, en una evidente evocación del "Paris à vol d'oiseau" que había descrito Victor Hugo en *Notre-Dame de Paris*, el Magistral planea sobre su presa, observa los viejos palacios del barrio de la Encimada, donde la aristocracia convive con la pobreza, los chalets de la Colonia, el barrio de los nuevos ricos "tirado a cordel" y también la incipiente área obrera, ese Campo del Sol hacia el que el Magistral no puede evitar dirigir miradas recelosas.

Y desde lo alto del campanario contempla también el segundo polo espacial de la trama del relato, la casa-palacio de don Víctor Quintanar, ex Regente de la Audiencia, y de su esposa Ana Ozores, "la Regenta", con su amplio jardín conocido como "el Parque" (en el cual realiza, por lo demás, experimentos de botánica el gran amigo del Regente, "Frígilis", caracterizado por Clarín como "personaje darwinista" y que tiene, como enseguida veremos, evidentes paralelismos con el personaje de Gieshübler de *Effie Briest*). El palacio de los Ozores carece, por lo demás, de dignidad arquitectónica, siendo "de fachada ostentosa, recargada, sin elegancia"⁶, en cuyo interior hay muebles vulgares y elementos como una "chimenea de campana, churrigueresca, exuberante de relieves de yeso, pintada con colores de lagarto"⁷

Junto a la catedral y la casa-palacio de la Regenta, el tercer lugar clave es, por último, el Casino. Alojado en un caserón solitario y húmedo, pese a las tentativas de mudanza de los socios más jóvenes⁸, el Casino es la sede de la mediocre e inculta⁹ sociabilidad del elemento masculino de Vetusta, en el que reina Álvaro Mesía, un sucedáneo provinciano de Don Juan que, cuando menos, ha visitado la exposición de París de 1867 y ha sacado de sus viajes a la capital francesa una especie de materialismo cínico de uso personal.

Con estos elementos Clarín construye un extraño triángulo amoroso del que está excluido el marido: son el Magistral y Álvaro Mesía quienes se disputan el amor de la Regenta en una paciente labor de seducción en la que uno utiliza las armas espirituales que le proporciona su papel de confesor y el otro las mundanas. En realidad la conquista de La Regenta puede leerse en clave de la lucha por el poder sobre la ciudad entre la Iglesia y la nueva burguesía, y conviene recordar, en este sentido, cómo en el marco cerrado de Vetusta es la figura de Alvaro Mesía

6. *Op. cit.*, p. 282.

7. *Op. cit.*, p. 302.

8. "Tres generaciones habían bostezado en aquellas salas estrechas y oscuras, y esta solemnidad del aburrimiento heredado no debía trocarse por los azares de un porvenir dudoso en la parte nueva del pueblo, en la Colonia" (*op. cit.*, p. 226).

9. "...miraban a la biblioteca como si estuviera pintada en la pared" (*op. cit.*, p. 229).

prácticamente la única que evoca contactos con ese mundo exterior que ya se ha puesto en movimiento, despertando siempre entre sus oyentes y contertulios los ecos de todo lo que en esos momentos de cambio significa "Madrid"¹⁰.

Pero la tela de araña que se va cerrando en torno a Ana Ozores está jalonada por recorridos que nunca salen al exterior del cerrado mundo de Vetusta: los interiores de las casas de la élite, el teatro¹¹, el casino, los paseos públicos andados una y otra vez (en especial el paseo del Espolón, lugar de encuentro entre la ciudad vieja y el ensanche y, precisamente por ello, muy relevante en el desarrollo de la trama) y las quintas de recreo en la periferia rural de la ciudad (como la quinta del Vivero, en la que destaca la presencia del invernadero, un elemento que también encontraremos en *Effie Briest*)¹², todo ello siempre bajo la sombra de la torre de la catedral o, cuando menos, al alcance del sonido de sus campanas. Si la novela se abría con la vista panóptica desde la torre, las calles de Vetusta son el escenario de uno de los principales episodios de la guerra entre el Magistral y Mesía: la procesión en la que la Regenta, penitente y descalza, parece escenificar ante toda la ciudad el triunfo del eclesiástico, finalmente frustrado¹³. Al final será también la catedral, aunque ahora su interior, el escenario de la última humillación de la protagonista tras el trágico desenlace del duelo.

También en *Effie Briest* la trama argumental aparece absolutamente determinada por los lugares, que resultan determinantes para los avatares de los personajes. La casa natal de Effie en Hohen-Cremmen, la ciudad de Kessin, en Pomerania, adonde se traslada tras su matrimonio con el burócrata Instetten, y Berlín son los tres polos topográficos en torno a los que se anudan los acontecimientos. Estos tres polos no son, además, etapas que se vayan dejando atrás en un avance lineal, sino puntos de referencia de múltiples desplazamientos (tanto físicos como emocionales) que no serían posibles sin el gran icono del siglo XIX: ese ferrocarril, cuya presencia es muy importante en el desarrollo de la novela de Fontane y, por el contrario, prácticamente nula en el mundo

10. Así, la "bolsa" de Don Álvaro, es decir, su palco en el teatro reúne a quienes "... habían vivido en Madrid algún tiempo y todavía imitaban costumbres, modales y gestos que habían observado allá" (*op. cit.*, p. 457).

11. "...un antiguo corral de comedias que amenazaba ruina y daba entrada gratis a todos los vientos de la rosa náutica" (*op. cit.*, p. 452).

12. "¡Si esto fuera nuestro!, pensaba a veces Quintanar contemplando la plantas exóticas de los anaqueles atestados y de los jarrones etruscos y japoneses más o menos auténticos" (*op. cit.*, p. 682).

13. *Op. cit.*, pp. 668-676.

mucho más cerrado y claustrofóbico de la Vetusta de Clarín, sin apenas contacto con el mundo exterior.

La casa señorial de Hohen-Cremmen representa la cristalización nostálgica del mundo sencillo de una sociedad agraria y paternalista en trance de desaparición. Es una casa en la que se ha producido ya el cambio, no físico pero sí conceptual, de casa patriarcal a *villa*, y es en ella donde se abre y se cierra, “de la cuna a la tumba”, el ciclo de la vida de Effie Briest. En la casa familiar el ambiente apenas tiene relación con ese mundo urbano que eclosionaba por toda Alemania: es el retiro rural apacible y civilizado de una familia acomodada y fuertemente anclada en el lugar, que vive todavía de sus rentas agrarias y que ejerce sobre su entorno inmediato una influencia moral que va mucho más allá de su mero status económico (sobre el cual, por otro lado, se ciernen ya sombras amenazadoras).



Juan Martínez Abades, retrato de Leopoldo Alas "Clarín".

La familia feliz de Hohen-Cremmen, que forma una unidad indisoluble con su casa, representa así el ideal de una nobleza agraria paternalista en trance de desaparición o adaptación –un tema éste, el del paternalismo rural de los caciques locales, que en España desarrollará de manera especial otro gran escritor contemporáneo de Clarín, el cántabro José María de Pereda, en su novela *Peñas arriba*, publicada exactamente el mismo año que *Effie Briest*, en 1895. La clase social representada por los padres de Effie se encuentra en el justo medio entre la búsqueda de una ubicación propia en el desarrollo económico y social de la nueva Alemania (no desdeña los contactos exteriores con la gran ciudad ni mucho menos la demoniza) y el mantenimiento nostálgico de los valores de esa “pequeña comunidad” sobre la que justo por esos mismos años teorizaba Ferdinand Tönnies en su célebre *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887).

La casa de Hohen-Cremmen es una villa cómoda, pero no lujosa, en la que Effie crece en medio del contacto con la naturaleza y de una sociabilidad ingenua de claros tintes rousseauianos. De hecho, será definida como un “*producto de la Naturaleza*” por su propio padre, que teme que su marido Instetten “la atormente un poco con su entusiasmo por las cosas artísticas”¹⁴. En esa casa familiar idílica, el jardín hace las veces, como no podía ser menos, de verdadero espacio doméstico, al tiempo que el interior de la casa se abre hacia fuera a través de “*una amplia sala a modo de jardín de invierno, que ocupaba casi toda la extensión del ala lateral*”¹⁵, es decir, de ese invernadero que tan alta significación simbólica adquirirá en la literatura de la segunda mitad del siglo XIX: un espacio particularmente refinado pero al mismo inquietante, en cuanto que marcado por la propia ambigüedad que le otorga su contradictoria combinación de transparencia y cierre, y así es como lo ven desde Balzac hasta Gautier o Maupassant y, más tarde, Proust o el Maeterlinck que da a una de sus principales obras poéticas justamente el título de *Serres chaudes*¹⁶.

14. *Op. cit.*, pp. 42-43.

15. *Op. cit.*, p. 17.

16. Si el invernadero de la casa de los Briest sigue siendo un espacio doméstico tranquilizador, capaz de garantizar todavía el acuerdo entre la artificiosidad de los nuevos materiales de la arquitectura y el goce rousseauiano de la naturaleza, a menudo en la literatura decimonónica aparecerá, por el contrario, como un lugar particularmente refinado pero, por ello mismo, inquietante, debido sobre todo a la ambigüedad que produce su combinación de transparencia aparente y clausura hermética real. Vid. SAINT-GERAND, J.-P., “La Serre dans La Curée de Zola”, *L'Information Grammaticale*, 31, octubre de 1986, pp. 27-33 ; CAMPMAS, A., « Les Fleurs de serres : Entre science et littérature à la fin du dix-neuvième siècle », apud HARKNESS, N. (ed.), *Visions / Revisions : Essays*



Theodor Fontane en su despacho de la Potsdamer Straße, Berlín, 1894.

Pero, al igual que ocurre en otra de las obras principales de Fontane, *El Stechlin*, este idilio inicial no puede mantenerse en la nueva sociedad. Un matrimonio sin amor lleva a Effie (tras el intervalo de un largo y poco satisfactorio viaje a Italia que inunda la casa paterna de esa otra invención del viaje moderno que son las tarjetas postales y que será después “recapitulado” en Kessin¹⁷) al terrible punto medio entre la inocencia rural y el ritmo desenfrenado de la gran metrópolis: la gris y pequeña Kessin, cercana a Rostock, en esa Pomerania en la que había transcurrido la infancia del propio Fontane.

Aún antes del traslado, un primer conflicto en torno a la decoración de la futura casa de la pareja plantea ya, antes incluso de conocer la ciudad, el carácter cerrado y tradicional de la misma. Cuando Effie expone a su madre su deseo de poseer “...un biombo japonés con pájaros negros o dorados” y “una lámpara con un tulipán encarnado”, ésta no cuestiona la belleza o el buen gusto de tales objetos en sí mismos, sino su adecuación a Kessin¹⁸.

on Nineteenth-Century French Culture, Oxford, 2003, pp. 49-61 ; CALATRAVA, J., « Los jardines de Émile Zola », *Sileno. Variaciones de arte y pensamiento*, en prensa.

17. *Op. cit.*, p. 171.

18. “Si llegas a Kessin, un pequeño lugar en donde por las noches apenas si luce una linterna, se reirían de semejante cosa” (*op. cit.*, p. 34).

Y es que, en efecto, la sociedad de Kessin resulta ser de una mediocridad insoportable, de la que sólo se salva el personaje de Gieshübler, farmacéutico (como lo fue el propio padre de Fontane) y figura claramente emparentada con el Frigilis de *La Regenta*. Esta inmovilidad marca de manera indeleble la vida de la ciudad, y ello pese a su carácter portuario (que hace que haya en la población elementos foráneos)¹⁹ e incluso pese a la presencia estacional de los veraneantes (una incipiente intrusión de los modos de vida modernos, que, sin embargo, aún no ha tenido tiempo suficiente para introducir cambios significativos en ese cerrado mundo).

Las indiscutibles bellezas paisajísticas del lugar no bastan para disipar el sentimiento de opresión que embarga a la recién casada desde el momento mismo de su llegada. La residencia oficial del consejero provincial es "un edificio sencillo, algo anticuado, construido en el estilo del país"²⁰. Instetten no rechaza la decoración y el confort domésticos: la casa ofrece comodidades modernas de cocina, agua y electricidad y, además, el marido de Effie ha encargado su arreglo global a un decorador "muy original"²¹. La primera visita a la misma, en medio de un "derroche de luz", incluye el ofrecimiento a Effie, para su uso como espacio privativo, de una habitación que da al jardín y tiene piano y alfombra. Pero ya desde ese primer momento abundan signos premonitorios de que algo extraño ocurre en la nueva morada. La casa de Kessin es opresiva y en ella Effie se encuentra rodeada por "cosas semiextrañas y semianticuidas"²², en una amalgama inquietante que se acentúa por la presencia de habitaciones vacías y cerradas, espacios oscuros que escapan a esa transparencia absoluta que había marcado el hogar de su infancia. A todo ello se añade, además, la intromisión de un elemento de narración de misterio de raigambre romántica (la historia del chino) cuyo encaje en la narración resulta claramente chocante. En este ambiente asfixiante, el adulterio de Effie ocurre casi como consecuencia lógica del aburrimiento más que de la pasión²³.

Berlín, la gran metrópolis del anonimato, ese Berlín del que en las tertulias de Kessin se habla con admiración lejana teñida de extrañeza²⁴,

19. Uno de los vecinos de los Briest es un escocés "montador de maquinaria y dragadoras Macpherson" (*op. cit.*, p. 53).

20. *Op. cit.*, p. 56.

21. *Op. cit.*, p. 37.

22. *Op. cit.*, pp. 57-60.

23. El adulterio es un tema central también en la trama de otros relatos de Fontane, como *L'Adultera* (1882) o *Unwiederbringlich* (1892).

24. Incluyendo el tema, frecuente en la literatura urbana de la época, de la facilidad y despreocupación con que se cambia de residencia en la gran ciudad, frente a la estabilidad

será, por último, el escenario del cruel destino final de la adúltera, pero antes de eso prefigura su papel en diversos viajes breves, casi podría decirse que preparatorios, que realizan los protagonistas. Un primer viaje tiene como objetivo la adquisición del ajuar y caracteriza, por tanto, a Berlín como la metrópolis del lujo. El alojamiento en el Hotel du Nord y los recorridos por la Unter den Linden mirando escaparates para hacer las compras de cara al viaje de novios a Italia (compras en las que Effie revela de modo innato un gusto por lo más elegante y exquisito, una especie de adaptación sin esfuerzo al lujo de la metrópolis) alternan con la admiración del espectáculo urbano tal y como es contemplado desde los ventanales del café Kranzler o las visitas al Zoo y a la Galería nacional de pintura. Una segunda visita, muy breve, tiene lugar al retorno del viaje de novios a Italia; las dos horas de que disponen antes de tomar el tren a Stettin les permiten visitar "*el Panorama St. Privat*"²⁵.

El ascenso y traslado a Berlín de Instetten nos introduce, finalmente, de un modo definitivo en la vida metropolitana. Berlín, esa ciudad nueva en la que ya no hay lugar para los terrores irracionales que agobiaban a Effie en Kessin²⁶, aparece desde el principio marcada por el movimiento incesante, plasmado en esa omnipresencia de los tranvías que ya era anticipada desde Kessin por la criada Roswita²⁷, y por esa multitud que aturde a Effie ya desde su misma llegada a la estación de Friedrichstrasse.

En Berlín, la nueva vivienda del matrimonio Instetten está situada en la Keithstrasse, junto al Zoo, en "*un edificio nuevo, algo húmedo y todavía inacabado*", representativo del crecimiento frenético del Berlín guillermino. La instalación en esta casa sin historia, casi aún por nacer, hace que Berlín equivalga para Effie a un verdadero re-nacimiento, a un corte que permite emprender una nueva vida: Effie asomada al balcón de su nueva casa y contemplando el panorama del Berlín en construcción

de la casa tradicional habitada a lo largo de generaciones de una misma familia: "*Cuando iban a vernos a Hohen.Cremmen amigos o parientes les he oído contar a menudo que en Berlín las familias se mudan de casa para evitar la simple molestia del ruido de un piano*" (op. cit., p. 92).

25. Op. cit., p. 49. Se refiere al panorama pintado por E. Hünten e instalado en Berlín en 1881, que representaba la batalla de St. Privat, uno de los hechos de armas relevantes de la por entonces muy reciente guerra franco-prusiana. Sobre los panoramas y su papel en las ciudades del siglo XIX, vid. BORDINI, S., *Storia del panorama*, Roma, Officina, 1984; COMMENT, B., *The Panorama*, Londres, Reaktion Books, 2002.

26. "*Berlín ofrece la ventaja de no tener casas con fantasmas. ¿De dónde podrían salir?*" (op. cit., p. 217).

27. "*Ah señora, Kessin está bien pero no es Berlin...Allí los tranvías tirados por caballos, tocando el timbre, y sin saber si hay que apartarse a derecha o izquierda...*" (op. cit., p. 223).

constituye un remedo doméstico y femenino del Vautrin de *Le Père Goriot* de Balzac y su célebre "À nous deux!"²⁸.

Pero es justamente en Berlín donde el pasado reaparece para revelar la fragilidad de ese re-nacimiento: el descubrimiento por azar de las cartas cruzadas entre Effie y su antiguo amante de Kessin, el comandante Crampas, precipita el desenlace. Instetten mata en duelo a Crampas (y sus reflexiones sobre la inevitabilidad de ese duelo llenan algunas de las mejores páginas de la obra²⁹). En cuanto a Effie, repudiada por su marido y por sus padres y privada de su hija, seguirá viviendo en el Berlín del anonimato ("*Lo mejor será que sigas viviendo en Berlin (en una gran ciudad es donde más llevaderas se hacen estas tribulaciones). Allí serás una de tantas que tienen su derecho a la vida, su puesto al sol y al aire libre*") en un modesto (pero "extraordinariamente lindo") piso de la Königgratzstrasse, entre la Askanischer Platz y la Hallesches Tor y desde cuyas ventanas puede seguir contemplando el nuevo paisaje moderno del Berlín en movimiento incesante³⁰. Tras un encuentro fortuito con su hija que tiene lugar –no podía ser de otro modo– en un tranvía, Effie terminará, tras el perdón paterno, por regresar a la vieja casa de Hohen-Cremmen para morir, cerrándose así el ciclo marcado por los tres lugares básicos de la Alemania fin de siglo: los restos del viejo mundo rural, la *kleine Stadt* y la *Gross Stadt*.

La Regenta y *Effie Briest* son, en suma, no sólo dos grandes obras literarias sino también dos profundas reflexiones sobre el modo en que acontecimientos representativos de las contradicciones de un momento histórico se articulan sobre espacios urbanos cuya importancia va mucho más allá de la un mero decorado y cuya definición literaria no puede prescindir de los debates arquitectónicos y urbanísticos contemporáneos, al igual que para el conocimiento de estos últimos resulta imprescindible la aportación de la imagen literaria y visual de la ciudad.

28. "*Al asomarse a la amplia balconada de mampostería, contempló ante ella, al otro lado del puente tendido sobre el canal, el gran parque denominado Tiergarten [...] Ahora, con la ayuda de Dios, a emprender una vida nueva*" (op. cit., pp. 240-241).

29. Op. cit., pp. 276-282. Sobre la problemática del duelo en el conflicto entre tradición y modernidad, vid. MACALEER, K., *Duelling: The Cult of Honor in Fin de Siècle Germany*, Princeton Un. Press, 1994.

30. Tal y como se lo hace notar el Dr. Rummschüttel, la única persona que la visita en su nueva vida de apestada social: "...vea usted los distintos viaductos del ferrocarril, tres..., no cuatro, y vea usted cómo se deslizan los trenes, cómo desaparece de allá tras el grupo de árboles. Realmente magnífico. ¡Y cómo luce el sol a través de las blancas nubecillas de vapor! Si no se viese a lo lejos el cementerio de San Mateo sería ideal" (op. cit., p. 310).

ISBN: 978-84-338-5030-0

NIPO: 503-09-073-2

INSTITUTO CERVANTES



**Instituto
Cervantes**

B e r l i n

Directora: Carmen Caffarel Serra

Secretaria General: Carmen Pérez Fragero Rodríguez de Tembleque

Director de Gabinete: Manuel Rico Delgado

Director de Cultura: Rufino Sánchez García

INSTITUTO CERVANTES BERLÍN

Director: Gaspar Cano Peral

Jefe de Actividades Culturales: Gonzalo del Puerto y Gil

www.cervantes.es

www.cervantes.de



Freie Universität Berlin

Fachbereich für Geschichts- und Kulturwissenschaften

M **MONOGRÁFICA** BIBLIOTECA
DE HUMANIDADES/
ARTE Y ARQUEOLOGÍA

Directores:

Ignacio Henares Cuéllar

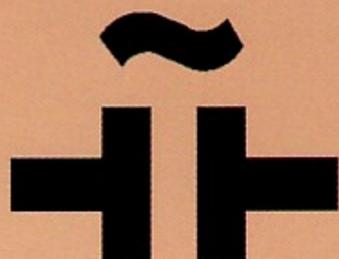
Fernando Molina González



Editorial Universidad de Granada



FREIE UNIVERSITÄT BERLIN



**Instituto
Cervantes**

ISBN 978-84-338-5030-0



9 788433 850300