



**Universidad**  
Zaragoza

## Trabajo Fin de Grado

Los espacios narrativos en *Juego limpio* (1959)

de María Teresa León

Narrative Spaces in *Juego limpio* (1959)

by María Teresa León

**Autor:**

Luis García Valero

**Directora:**

Dra. Ángeles Ezama Gil

Facultad de Filosofía y Letras. Grado en Filología Hispánica

Junio 2022

## Resumen

María Teresa León escribió una obra literaria muy diversa a la que, sin embargo, no se le ha prestado suficiente atención, si bien asistimos a una gradual recuperación de su figura. El presente trabajo se dedica al estudio de los diferentes espacios narrativos con los que María Teresa León teje la trama de su novela *Juego limpio* (1959). A través del análisis espacial podremos comprender de una mejor manera el desarrollo psicológico de los personajes y su evolución a lo largo de la obra, así como las relaciones que esta tiene con el resto de su producción y la memoria como eje vertebrador de su escritura.

**Palabras clave:** María Teresa León, *Juego limpio*, Memoria, Espacios narrativos, Quinta Columna, Guerra Civil, Palacio Heredia Spínola, Guerrillas del Teatro.

## Abstract

María Teresa León wrote a very diverse literary work to which, however, not enough attention has been paid. Nevertheless, during the past few years, we have been witnessing a gradual recovery of her figure. The present project is focused on the study of the different narrative spaces with which María Teresa León constructs the plot of her novel *Juego limpio* (1959). Through spatial analysis we will be able to better understand the characters' psychological development and their evolution throughout the novel, as well as the relationships the book has with the rest of her production, with memory as the backbone of her writing.

**Key words:** María Teresa León, *Juego limpio*, Memory, Narrative Spaces, Fifth Column, Spanish Civil War, Heredia Spinola Palace, Guerrillas del Teatro.

## Índice

1. Introducción	3
2. Estado de la cuestión	7
3. Los espacios narrativos en <i>Juego Limpio</i>	20
3.1. Protagonistas para una guerra: Los bandos enfrentados	20
3.2. Espacios en los que discurre la novela	28
3.2.1. El palacio Heredia Spínola, Zabálburu	29
3.2.2. Las ciudades	35
3.2.3. Otros espacios exteriores	41
3.3. Más allá del espacio político: El simbolismo. Lo fantástico	45
3.4. Voces narrativas y memoria	50
4. Conclusiones	56
5. Bibliografía	58

## 1. Introducción

La obra literaria de María Teresa León es muy diversa, en ella se incluyen libros de todo tipo de géneros. La Guerra Civil y sus consecuencias, especialmente las sufridas por los exiliados, es uno de los puntos clave en ella. La motivación que da lugar a este Trabajo Fin de Grado no es otra que el interés por la contienda que enfrentó a los españoles, clave en la producción de León, en gran parte desconocida para mí hasta ahora y en la que he querido introducirme por primera vez.

El presente escrito pretende analizar los espacios de la narración en la novela *Juego limpio* (1959), de María Teresa León, en la que asistimos a una historia dentro de la Guerra Civil donde los espacios resultan especialmente interesantes por cómo están ligados a los personajes. Este aspecto da pie al análisis que hasta ahora no ha sido trabajado en relación con esta novela en particular, ni con la autora en general, más allá de lo relacionado con el exilio. Partiendo de la, en principio, esperable representación en bloques según el bando de la contienda, se estudiarán las asociaciones espacio-temporales que realiza la autora.

El libro que nos ocupa, *Juego limpio*, fue publicado en el año 1959 en Buenos Aires, por la editorial Goyanarte, donde destaca la portada en la que vemos una ilustración de una representación teatral, muy ligada a la historia que nos traslada la novela, pues no deja esta de ser la narración de lo que vivió la autora en su experiencia con las Guerrillas del Teatro. Contó con una reedición, ya en España, en la editorial Seix Barral del año 1987. Posteriormente, se realizó otra a cargo de la editorial Visor en colaboración con la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, dentro de la colección Letras Madrileñas Contemporáneas. Publicada en el año 2000, es precedida por un prólogo de Luis García Montero.

*Juego limpio* (1959) es una novela, ante todo, de la memoria. Pese a que María Teresa León no aparece en ella explícitamente más que en un par de ocasiones, con el objetivo de relatar la historia de Hortensia, el perro Niebla, o lo acontecido en Ibiza —narraciones estas últimas incluidas también en *Memoria de la melancolía* (1970)—, es también un testimonio de su experiencia en la Guerra Civil completado con la polifonía que compone la narración. Es importante remarcar que, si bien cuenta su experiencia en la contienda, no es una obra sobre la guerra.

Por otro lado, cabe destacar que *Juego limpio* no puede entenderse sin las demás novelas de María Teresa León, pues es sucesora de *Contra viento y marea* (1941) y anticipa su autobiografía *Memoria de la melancolía* (1970), como señala Torres Nebrera (1996: 151). La narrativa de León configura así un microcosmos que hunde sus raíces en los recuerdos de la autora, sus experiencias vitales, traumas y alegrías y, por supuesto, la guerra y el exilio posterior. Creado así ese mundo propio a partir de la experiencia, María Teresa León lo vuelca todo en su libro de memorias.

Hay que señalar que estamos ante una novela *en la guerra*, centrada en los aspectos más humanos y que contiene numerosas reflexiones sobre la realidad que vivieron, los hechos que llevaron a España a tal destino e, incluso, la moralidad de los actos de ambas partes. María Teresa León reflexiona a través de la voz de sus personajes sobre los errores cometidos por unos y otros y termina por igualar a los enemigos, mostrando que nadie del pueblo, cualquiera que fuera su bando, ganó con ella. Esto lo vemos en figuras como la del coronel Salvador Pancorbo, que comienza alabando el golpe de estado y termina por aborrecer lo que han hecho con España y el futuro que les espera; o en la doble muerte de Angelines y Juanito Monge en un ataque sorpresa. Esta visión de la contienda está íntimamente ligada al momento de escritura y publicación, puesto que es, al mismo tiempo, una novela en el exilio, trazada a través de la memoria y en la distancia, tanto temporal como física. Es importante

también especificar que se trata de una novela escrita y publicada en el exilio, puesto que esta condición afecta de principio a fin a su contenido y lo que en ella se cuenta, de una manera amarga. No en vano, el propio Camilo se encuentra en un exilio —en su caso interior— que, podemos suponer, representa el que sufrió la autora, del que llegará a decir en *Memoria de la melancolía* (1970):

Habréis de perdonarme, en los capítulos que hablo de la guerra y del destierro de los españoles, la reiteración de las palabras tristes... Es mi pequeño ángulo visual de las cosas. Somos los que quedamos gentes devoradas por la pasión de la verdad. Sé que en el mundo apenas se nos oye. Siempre habrá quedado el eco, pues el único camino que no hemos hecho los desterrados de España es el de la resignación. (León, 1970: 69)

Esta distancia espacio-temporal verá su reflejo en la novela en el personaje de Camilo, que nos narra su experiencia en la Guerra Civil cuando ya lleva uno o dos años recluido en un convento, volviendo a su ocupación anterior a la guerra. El fraile agustino cuenta lo que, para él, fueron unas «vacaciones» con las Guerrillas del Teatro, su relación con Angelines y la difícil situación con la Quinta Columna acechándolo. Junto a él, se nos presentan otros personajes como Claudio, que aporta una narración más pragmática y reflexiva en cuanto a las causas de la guerra, o Angelines, en una posición infantil cercana al deleite dentro del horror.

En este trabajo se va a analizar la novela a través de los diferentes espacios que la recorren, en muchos casos descritos de una manera exhaustiva por sus personajes. Tomando como centro nuclear el Palacio Zabálburu, los personajes se sitúan en otros muchos escenarios en los que se desarrollará la acción; otros son evocados por ellos. Se mostrará la relación establecida entre ambos bandos y la evolución de la contienda a través de la unión espacio-tiempo realizada por la autora, con especial atención a la memoria como fuente de la narración.

La metodología que voy a utilizar para el análisis es la siguiente: en primer lugar, un análisis documentado de la novela, apoyado en la bibliografía más relevante sobre la autora —destaca con diferencia el nombre de Gregorio Torres Nebrera—; por otro lado, el uso de conceptos que resultan útiles para el análisis del espacio, como los introducidos por autores como Gaston Bachelard o Natalia Álvarez, con influencia de los cronotopos establecidos por el filósofo ruso Mijaíl Batjín.

## 2. Estado de la cuestión

La obra de María Teresa León ha sido estudiada por la crítica, sobre todo en los últimos años. Se trata de una producción claramente diferenciada en diferentes etapas que se desarrollan desde los años de la Segunda República, pasando por la Guerra Civil, hasta la narrativa que nace durante sus años de exilio. En su escritura podemos encontrar cuentos, novelas, obras de teatro, artículos de prensa, guiones cinematográficos, biografías, ensayos, su autobiografía, traducciones y conferencias, siempre con una perspectiva comprometida y una mirada hacia el interior. De esto da cuenta su obra autobiográfica *Memoria de la melancolía* (1970), donde desarrolla su propia historia, íntimamente ligada a los sucesos más importantes, no solo de la España de la época, sino también del continente europeo —Francia, Italia o Rusia—, Latinoamérica o China.

El autobiografismo está muy presente en toda la obra de María Teresa León. Esta cuestión alcanzará su culmen en su autobiografía, donde se hacen presentes muchos de los asuntos que trató en novelas anteriores. En ella asistimos a muchos de los hechos que en *Juego limpio* (1959) se narran, dándonos un marco explicativo de la novela. Al igual que en el caso de Camilo, es un testimonio de lo ocurrido durante los años de la contienda.

La figura de María Teresa León ha tenido que ser recuperada a lo largo de los años, si bien todavía queda por hacer un esfuerzo de reedición y crítica de sus obras. Autores como Gregorio Torres Nebrera, Estébanez Gil o José Luis Ferris han realizado minuciosos estudios de su producción, centrándose en los aspectos más importantes de sus obras. También contamos a día de hoy con ediciones críticas, como de su autobiografía *Memoria de la melancolía*, por Torres Nebrera (1999, Castalia); *La memoria dispersa* (2013), una antología de textos —algunos inéditos— con un prólogo de su hija, Aitana Alberti; o la antología de

crónicas periodísticas editada por Ángeles Ezama, *El viaje a Rusia en 1934* (Renacimiento, 2019).

La recuperación de María Teresa León se inicia tímidamente en los años 80 y 90 del siglo XX, tenemos *La obra literaria de María Teresa León: (autobiografía, biografía, novelas)* de Torres Nebrera (Universidad de Extremadura, 1987), primer monográfico sobre la autora en el que Torres Nebrera realiza un recorrido por toda su obra; *Ma. Teresa León: estudio de su obra literaria* de Juan Carlos Estébanez Gil (La Olmeda, 1995), un estudio minucioso de toda su producción literaria —autobiografía, cuentística, biografías, novelas, reportajes literarios y teatro—; y *Los espacios de la memoria: (La obra literaria de María Teresa León)* de Torres Nebrera (Ediciones de la Torre, 1996), donde el crítico continúa el trabajo que empieza en la primera obra mencionada, pero con atención especial a las relaciones que se tejen entre todos los textos de María Teresa León, con un importante estudio de la intertextualidad y el autobiografismo.

Por otro lado, contamos ya con un *corpus* de conferencias y homenajes en honor a León, inaugurados por *Homenaje a María Teresa León: Cursos de Verano en El Escorial (1989)*, unas conferencias que fueron publicadas en 1990, celebradas un año después de su muerte y las primeras en las que se estudió a fondo a la autora; *María Teresa León (1905-1988) [Homenaje]*, publicado también en 1990 por la Concejalía de Cultura de Madrid; *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, editadas por Gonzalo Santonja, que contiene las actas de las Jornadas celebradas del 8 al 11 de abril de 2003 en Burgos y Logroño (Sociedad Estatal de Conmemoraciones culturales, 2003); *María Teresa León compromiso y melancolía: actas del Seminario de Literatura celebrado en la Diputación de Córdoba del 25 al 26 de abril de 2003* (2004), también celebrado en el centenario de su nacimiento; o *María Teresa León: memoria de un compromiso*, jornadas celebradas en

Madrid y Burgos en los años 2003-2004 (Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2004).

Vemos, por tanto, que despegó con mayor fuerza en los años 2000. Ferris también ha publicado una biografía de la autora en estos últimos años: *Palabras contra el olvido. Vida y obra de María Teresa León (1903-1988)* (2017), donde destaca la lucha social de la autora y su labor como voz de toda una generación de exiliados.

Ha existido también un esfuerzo por recuperar su obra, si bien contamos con pocas reediciones críticas de su obra, apenas de sus cuentos y novelas. La editorial Atrapasueños ha publicado *Cervantes, el soldado que nos enseñó a hablar* (2016) y *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer (Una vida pobre y apasionada)* (2016). En la editorial Renacimiento tenemos una edición facsímil de *Crónica General de la Guerra Civil* (2007), antología de crónicas periodísticas originalmente publicada en 1937 bajo la dirección de María Teresa León, así como una edición crítica de *Memoria de la melancolía* con prólogo de Benjamín Prado (2021). *Rosa-Fría, patinadora de la Luna*, de 1935, fue reeditada por Ediciones de la Torre en 1990; también *La bella del mal amor* (1930), en la editorial Bercimuel en el año 2012; así como *Cuentos para soñar* (1935) en la editorial EDAF en el año 2000. Su primera novela, *Contra viento y marea* (1941) fue recuperada en el año 2010 por la Universidad de Extremadura. También se ha reeditado su obra *Las peregrinaciones de Teresa* (1950), con introducción y notas de María Teresa González de Garay (Instituto de Estudios Riojanos, 2009).

Otros textos desconocidos o que habían sido olvidados se han publicado con posterioridad: Espasa y Calpe publica en 1979 *Una estrella roja*, colección de cuentos recopilada por Joaquín Marco, con tres colecciones de cuentos de la autora (*Cuentos de la España actual* [1935], *Morirás lejos* [1942] y *Fábulas del tiempo amargo* [1962]); *Fábulas*

*del tiempo amargo* será, a su vez, también editado por Torres Nebrera (Cátedra, 2003), donde se incluyen los relatos originales y otros tomados de diversos libros. Otros textos inéditos han sido publicados, como *La historia de mi corazón*, ed. Gabriele Morelli, Diputación Provincial de Málaga (CEDMA), 2007; *Trabajos de una desterrada*, ed. Gabriel Cacho, Sial Pigmalión, 2016; o la antología *El viaje a Rusia de 1934*, ed. Ángeles Ezama, Renacimiento, 2019, en este caso textos periodísticos publicados en prensa. También contamos con *Escritos sobre teatro*, editado por Torres Nebrera (Madrid, ADE, 2003).

Explica María Teresa León el nacimiento de la obra a través de la anécdota contada en *Memoria de la melancolía* (1970) sobre su reencuentro con la actriz Juanita Cáceres, que le reavivó la memoria y le llevó a escribirla::

¿Dónde está Juanita? Era la única verdadera actriz de nuestro grupo, vivía peligrosamente, era agresiva, fuerte. A ella le debo haber escrito *Juego limpio*, después que apareció en Buenos Aires, a pocos años de concluida nuestra guerra, reavivándome la memoria. (León, 1970: 115)

Estamos, por tanto, ante una recurrencia continua en la obra de León, imposible de entender sin hacer referencia a la palabra *memoria*. El prólogo de García Montero, «La pasión de la memoria» [2000: 7-18]), se establece con un claro objetivo de homenaje y resumen de los diferentes impulsos que rodean a la obra de María Teresa León, que el autor cifra en la «pasión por la verdad». Se trata de un discurso en el que se resaltan los aspectos más políticos de la autora y su novela:

Aunque su perspectiva personal se identifica con el Partido Comunista, María Teresa León, a través del protagonista de *Juego limpio* y de otras voces de la novela, quiere dejar claro que el levantamiento de Franco supuso una agresión mucho más amplia, una conspiración militar contra un régimen político que no podía identificarse con el comunismo: «Fueron los fascistas los que hicieron cuestión de clase nuestra guerra y de casta militar. [...] Nosotros defendíamos una forma de gobierno liberal democrático que no era precisamente el comunismo. [...] Y al principio del ataque de Franco había miles de burgueses indignados por el desplante de los rebeldes y la

felonía del ejército. Sólo después burgués vino a ser sinónimo de franquista y militar, de traidor». (2000: 17)

Se trata de una novela ambientada en la Guerra Civil, pero alejada de las grandes batallas y gestas de uno u otro bando, puesto que se centra en la vida de las Guerrillas del Teatro, ambiente perfectamente conocido por la autora como impulsora del grupo y secretaria de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, perfil con el que ella misma se presenta en la novela. Aparece tratada en el libro de Torres Nebrera *Los espacios de la memoria (la obra literaria de María Teresa León)* (1996), donde se realiza un análisis de diversos aspectos de la novela.

Hay muchos aspectos de la obra de María Teresa León aún pendientes de investigar, uno de ellos es sin duda el espacio, muy relevante en sus novelas y cuentos. El tema es tratado a grandes rasgos por Torres Nebrera al estudiar la obra en los volúmenes mencionados arriba.

Torres Nebrera explica que la novela de 1959 se erige como antesala de uno de los mayores proyectos de León, como es su autobiografía, la ya mencionada *Memoria de la melancolía* (1970):

Podría concluirse, pues, que *Juego limpio* es un claro adelanto del libro de María Teresa en el que vienen a resumirse todos los anteriores, *Memoria de la melancolía*, de modo que son muy numerosos los pasajes de la novela que tienen su correlato en el texto de 1970; o bien se presentan como «hechos de la ficción» lo que en el libro de memorias se refiere como testimonio verídico. (Torres Nebrera, 1996: 148)

De hecho, señala que hay pasajes que ya se encuentran dentro de *Juego limpio* (1959) y luego podremos encontrar en sus memorias. Igualmente ve una semejanza entre la autora y el líder de las Guerrillas, Claudio. También vincula las imágenes que dibuja Xavier Mora en la novela y los recuerdos de Burgos que atesora la autora, ya que en esta ciudad vivió durante

largos años debido, en un inicio, al trabajo de su padre, con el que siempre tuvo una relación complicada:

A través de este muchacho que procura poner a salvo su vida en la ciudad castellana, María Teresa León incorpora a la novela los ecos de un espacio provinciano que también representó para ella una etapa difícil de su biografía, superada precisamente en Madrid, con la nueva pareja y el compromiso ideológico. (Torres Nebrera, 1996: 158)

Esa etapa tan complicada la pudo superar, como se señala, con su llegada a Madrid, ciudad que es central en la novela, pero de una manera irreconocible.

Estébanez Gil en el estudio de la novela presta especial atención al asunto temporal, explica que «*Juego limpio* presenta una mayor complejidad en el tratamiento de lo temporal y, en general, del uso de las técnicas narrativas modernas» (Estébanez, 1995: 235). Señala, además, el alejamiento de la novela del orden lógico de los acontecimientos, con un «intencionado desorden cronológico» (Estébanez, 1995: 237). Cabe destacar la opinión del crítico sobre la visión de la contienda que se traslada con la novela, al igual que sucede con *Contra viento y marea* (1941):

Al igual que *Contra viento y marea*, su segunda novela *Juego limpio* tiene una clara referencia a la realidad histórica que vivió la autora. El referente de ambas no es otro que la sociedad española de la guerra civil. María Teresa León no intenta presentar una visión global de los acontecimientos. Elige unos sectores concretos, con sus problemas peculiares y con unos personajes típicos. La localización de los hechos y los temas que se plantean no responden a la pura invención sino que son una recreación o traslación de lo que la autora vivió. (Estébanez, 2003: 222)

Coincide aquí Torres Nebrera en señalar la relación con *Contra viento y marea* (1941):

Pero también *Juego limpio* vuelve sobre situaciones, detalles, referencias, episodios que ya habían sido presentados por María Teresa en la segunda parte de *Contra viento y marea*, empezando por el hecho coincidente de que en ambas novelas sale a relucir la requisita del palacete de los Heredia Spínola, para servir de sede de la Alianza. (Torres Nebrera, 1996: 150-151)

Además, Estébanez añade unas pequeñas pinceladas sobre el espacio en la novela:

María Teresa asienta su narración sobre un espacio que reproduce, de alguna manera, el entorno y los problemas que rodean a los posibles lectores más inmediatos. [...] Madrid es el centro de acción de muchas novelas. María Teresa elige esta ciudad como símbolo de la lucha y de la resistencia republicana. (Estébanez, 2003: 224)

Aunque en relación con *Juego limpio* no existe ningún estudio específico sobre el espacio, podemos apoyarnos para su análisis en los ensayos sobre el tema relativos a otros autores.

En primer lugar, debemos mencionar a Gaston Bachelard y su obra *La poética del espacio* (1957), donde realiza un estudio fenomenológico de los diferentes escenarios literarios que pueden aparecer en una obra. En primer lugar, desarrolla la importancia de la casa como rincón central del mundo de cada persona:

Porque la casa es nuestro rincón central del mundo. Es —se ha dicho con frecuencia— nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término. Vista íntimamente, la vivienda más humilde ¿no es la más bella? Los escritores de la “habitación humilde” evocan a menudo ese elemento de la poética del espacio. Pero dicha evocación peca de sucinta. Como tienen poco que describir en la humilde vivienda, no permanecen mucho en ella. Caracterizan la habitación humilde en su actualidad, sin vivir realmente su calidad primitiva, calidad que pertenece a todos, ricos o pobres, si aceptan soñar. (Bachelard, 1957: 28)

Añade, igualmente, su reflexión sobre el espacio vertical de la casa y la doble polaridad entre «sótano y guardilla»:

Nos haremos sensibles a esta doble polaridad vertical de la casa, si nos hacemos sensibles a la función de habitar, hasta el punto de convertirla en réplica imaginaria de la función de construir. Los pisos altos, el desván, son «edificados» por el soñador, él los reedifica bien edificados. Con los sueños en la clara altura estamos, repitámoslo, en la zona racional de los proyectos intelectualizados. Pero en cuanto al sótano, el habitante apasionado lo cava, lo cava más, hace activa su profundidad. (Bachelard, 1957: 38)

A esta simbología, se añade la del concepto del nido, que amplía su significado y se asocia a la casa sencilla:

La casa-nido no es nunca joven. Podría decirse con cierta pedantería que es el lugar natural de la función de habitar. Se *vuelve* a ella, se sueña en volver como el pájaro vuelve al nido, como el cordero vuelve al redil. Este signo del *retorno* señala infinitos ensueños, porque los retornos humanos se realizan sobre el gran ritmo de la vida humana, ritmo que franquea años, que lucha por el sueño contra todas las ausencias. Sobre las imágenes relacionadas con el nido y la casa, resuena un íntimo componente de fidelidad. (Bachelard, 1957: 99)

Destacamos en esta obra, por último, el concepto de concha:

Todo es dialéctica en el ser que surge de una concha. Y como no surge todo entero, lo que sale contradice a lo que queda encerrado. Lo posterior del ser queda encarcelado en formas geométricas sólidas. Pero a la salida, la vida tiene tanta prisa que no toma siempre una forma designada, como la del lebrato y el camello. (Bachelard, 1957: 107)

Tendremos, v.gr., un nido claro en la novela, que es el palacio Heredia Spínola, establecido como guarida de Camilo, quien dejará la puerta entornada al final de la obra, ese es el «signo del retorno», pues, a través de sus experiencias, construye sus lazos en el palacio y a este le debe esa «fidelidad».

Por otro lado, tenemos el estudio de Batjín *Teoría y estética de la novela* (Madrid, Taurus, 1989). Dentro de este se incluye «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela» (237-409), donde el filósofo ruso desarrolla su concepto del cronotopo. Lo define de la siguiente manera:

Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Este término se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad (Einstein). [...] Lo vamos a trasladar aquí, a la teoría de la literatura, casi como una metáfora (casi, pero no del todo); es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). (Batjín, 1989: 237)

Así pues, tenemos el concepto creado por Batjín como central en la novela, el tiempo se establece como cuarta dimensión del espacio, por lo que lo completa y considera a ambos indisolubles:

El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección en las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico. (Batjín, 1989: 238)

Configura así un nuevo concepto que ha sido de gran utilidad para el estudio literario, influenciando a la crítica posterior.

Natalia Álvarez Méndez desarrolla también el concepto de los espacios narrativos en *Espacios Narrativos* (2002), donde se explican los significados de diferentes escenarios como son la ciudad, la casa o el camino. Explica su propia visión del cronotopo (Álvarez 2002: 163) como eje articulador de la novela, aunque Álvarez se posiciona a favor de una ligera desvinculación de tiempo y espacio en la narrativa, defendiendo así la autonomía del segundo como eje independiente:

Lo que realmente interesa es el completo conocimiento del vínculo existente entre el espacio y el tiempo, para lo cual se puede partir de una perspectiva más antropológica que literaria, pero que más tarde se plasmará, sin ninguna duda, en esta última. Cada persona tiene un espacio concreto en el que puede moverse en todas las direcciones y al que siempre puede regresar, aunque en el tiempo en el que vive no habrá esa posibilidad de dar marcha atrás [...] Todo se definirá en relación a su continuidad o discontinuidad, a su cercanía o lejanía, etc. (Álvarez, 2002: 164)

Más adelante añade:

Por estos motivos, al hablar de espacio literario de la ficción no se debe olvidar que este soporte narrativo no es estrictamente autónomo sino que necesita de determinadas coordenadas temporales para completarse. El espacio en estado puro no existe, precisa del tiempo para desarrollarse en el seno de la ficción y conformar un espacio realmente vivido en el mundo posible de la novela. Será la temporalidad la que le dote de la verosimilitud necesaria para representar esa vivencia, esa humanización. (Álvarez, 2002: 165-166)

El espacio y el tiempo son, así pues, los dos elementos esenciales en la novela. Los autores juegan con esa relación para crear sus mundos literarios y transmitir al lector las sensaciones que correspondan. No existe, por tanto, una espacialidad sin una temporalidad; y

no podría, por consiguiente, desarrollarse nuestra novela en los espacios en que está delimitada sin la temporalidad que le confiere el contexto de la Guerra Civil.

En el nº 24 de *Anales de Literatura Española* de la Universidad de Alicante, publicado en 2012 y editado por Mª de los Ángeles Ayala, también tenemos una serie de estudios sobre el espacio. Destacamos, aquí el artículo de Fernando Romera Galán dedicado al espacio relacionado con la autobiografía: «Las ciudades escriben su autobiografía. Espacio urbano y escritura autobiográfica» (2012: 307-318). Con respecto a *Juego limpio*, resulta interesante debido al aspecto autobiográfico que María Teresa León otorga a gran parte de su producción. En este artículo, Romera comienza explicando:

Por comenzar por algún ejemplo, diremos que, en muchas ocasiones, la narración autobiográfica recoge las necesidades, las esperanzas o los deseos en forma de búsqueda de un espacio. Así, los viajes a lugares idealizados son habituales en este tipo de textos. Suele coincidir con memorias de juventud que responden a la necesidad de exploración personal, asociados a lecturas o a viajes literarios. (Romero, 2012: 308)

Es clara la relación de la autobiografía con los espacios de las ciudades habitadas, que condicionan la experiencia del autor y los hechos que desarrollará en su obra. Al entender *Juego limpio* como una novela en parte autobiográfica, podemos acceder a esa dimensión subjetiva de los espacios, que no se construyen de una manera completamente literaria, sino que nacen, en gran medida, de la experiencia. Siendo, además, el testimonio de Camilo respecto a sus años con las Guerrillas del Teatro, tenemos esa autobiografía ficcional que expone una serie de hechos en un espacio concreto, en consonancia con lo que explica Romero:

Por lo tanto, podemos evidenciar que el autor de autobiografías tiende, en muchas ocasiones a uno u otro espacio vital. Bien sea la ciudad, bien el campo, los pueblos pequeños, las grandes urbes... el lugar se presenta, muchas veces en los textos autobiográficos como una tendencia personal que refleja las necesidades y los gustos personales del autor. Es decir, existe una identificación íntima entre espacio y protagonista, una vinculación metonímica. (Romero, 2012: 310).

Sobre el espacio madrileño en su dimensión literaria se han publicado varios ensayos. En primer lugar, es interesante prestar atención a *Materiales para escribir Madrid: Literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós* de Edward Baker (Siglo Veintiuno de España Editores, 1991). En esta obra, Baker desarrolla la representación de Madrid a través de la literatura desde finales del siglo XVIII, comenzando con *La comedia nueva* (1792) de Moratín, llegando hasta el Madrid de Galdós con *La Fontana de Oro* (1889). La importancia de los cafés en la cultura de la época, como centros de reunión para escritores y demás intelectuales, es primordial, extendiéndose hasta el siglo XX. Presenta Baker la ciudad como negación del campo, asunto que también se da en la novela de María Teresa León, teniendo en cuenta la oposición que se realiza entre la ciudad de Madrid y el ambiente rural levantino.

Señala Baker:

La ciudad es su negación. No se conoce en España, hasta el siglo XIX, ninguna idealización global de la ciudad como hábitat. De algunos de sus habitantes sí, porque durante el último tercio del setecientos hay una literatura y una pintura casticistas que ensalzan a majos, manolas, chisperos y otros tipos populares y que, lejos de ser un acercamiento al pueblo, señalan importantes cambios de las relaciones de poder dentro de un régimen señorial cuyo fin se acerca. Pero no existe hasta muy entrado el siglo XIX aquel costumbrismo degradado que transforma a Madrid en una superstición zarzuelera y supuestamente entrañable. (Baker, 1991: 36)

La escritura de las ciudades en esta obra se posiciona como una actividad sencilla, al tratarse, mayormente, de un ejercicio de descripción:

Para cierto tipo de lector, escribir la ciudad es una tarea fácil porque, al menos en apariencia, las palabras y las cosas están ahí, a su alcance. El Londres de Dickens, el París de Balzac y el Madrid de Galdós gozan, a ojos de este lector, de una naturalidad que está fuera de la historia, de las prácticas discursivas, del laborioso hacer de las existencias individuales y colectivas. (Baker, 1991: 54)

Cabe destacar la importancia que otorga Baker a las «guías» de Madrid:

Las guías de Madrid escritas durante el antiguo régimen, efectivamente, se agotan en la más estricta instrumentalidad, es decir, que su finalidad es esencialmente la de orientar al forastero que viene a Madrid a despachar un asunto. (Baker, 1991: 56-57)

Se enfrentan estas guías del *Ancien Régime* a las que surgen con la llegada de la modernidad:

Las guías modernas, en cambio, parten del supuesto de que la ciudad es, además de un centro de poder burocrático, un objeto de conocimiento a la vez que de delectación. De ahí que tengan no solo usuarios, sino lectores, sean estos forasteros o naturales de la ciudad. El entramado urbano tiende a convertirse para ellos en un monumento, y la guía, por su parte, se asimila a los libros de viajes. (Baker, 1991: 57)

Podemos mencionar como ejemplo de estas guías de Madrid que van apareciendo *Madrid por fuera* de Antonio de Trueba (Madrid, Agustín Jubera, 1878). Esta obra parte de un viaje del autor, natural de Vizcaya, a Madrid. En ella, Trueba se centra en describir los paisajes de las afueras de la capital:

Había para mí dos grandes felicidades durante los tres primeros años de ausencia del hogar paterno y los campos nativos: la primera era la noche, en que tenía libertad para llorar y pensar en aquel hogar y aquellos campos, y la segunda era la tarde de los días festivos, en que la tenía para recorrer los campos de alrededor de Madrid, y recordar y sentir recorriéndolos. Esta última libertad estaba muy lejos de ser ilimitada, porque no me permitían ir por donde yo quería, sino por donde quería otra voluntad para la que los campos no tenían atractivo alguno más que en el concepto de cazaderos, que por cierto es pobrísimo tratándose de los de Madrid; pero aun así, era para mí muy dulce, a pesar de la aridez y la monotonía de la campiña que rodea a la capital de España. (Trueba, 1878: 7)

Entra aquí en consonancia con lo que expone Baker, ya citado, acerca de la oposición que se realiza entre el campo y la ciudad, como espacios enfrentados, siendo uno de felicidad y el otro proclive a provocar el llanto.

Madrid será, por tanto, la ciudad por excelencia de las novelas, ejemplo de esto es *La Fontana de Oro* de Galdós, frente a ciudades de provincias como las que describen Clarín, Pereda, Palacio Valdés y otros.

Por otro lado, tenemos *El espacio urbano en la narrativa del Madrid de la Edad de Plata: (1900-1938)* de Cristian Ricci (CSIC, 2009). En esta obra se hace un recorrido por la

arquitectura madrileña a través de los períodos artísticos y literarios —impresionismo, modernismo, bohemia y vanguardias—, así como por el Madrid proletario y el bombardeado. Con respecto a la novela que vamos a analizar, los más interesantes son, por supuesto, los dos últimos capítulos. En el penúltimo, «El Madrid proletario y revolucionario: *Uno, Siete domingos rojos* y *Un hombre de treinta años*» (187-227) se desarrolla el tema de la novela social en una época prerrevolucionaria. Destaca aquí la precisión que hace sobre el cambio de protagonistas respecto a épocas anteriores:

En la novela de la República el personaje-artista es reemplazado por el personaje-periodista “comprometido” [...], cuando no cronista de guerra o simplemente un obrero instruido con curiosidades literarias e intelectuales que versa sobre la lucha de clases (Ricci, 2009: 187).

A través del análisis de las obras que se mencionan en el título del capítulo, Ricci realiza un análisis de los cambios producidos en el ámbito novelístico, donde está ya plenamente presente la lucha entre las diferentes clases propiciada por las actitudes —en muchas ocasiones negligentes— de la República. En el último capítulo del libro, «Madrid bajo las bombas: *Contraataque, Valor y miedo* y *Madrid: de corte a checa*», el autor se centra en el análisis de estas obras y la representación que hacen del Madrid bombardeado. Cabe destacar en este caso la importancia de los reportajes y crónicas de la Guerra Civil, que en muchos casos verán la luz después en forma de libro, como sucede también en *Crónica de la Guerra Civil* (1937), dirigida por María Teresa León.

Podemos pasar tras este contexto al estudio de los espacios en *Juego limpio* de María Teresa León.

### 3. Los espacios narrativos en *Juego limpio*

*Juego limpio* es una novela que gira en torno a los espacios, tanto reales como imaginarios, en ellos es donde se desarrolla la trama, habitan sus personajes y se describen las situaciones por las que pasan. Sublevados y republicanos, Quinta Columna y guerrilleros, todos tienen sus espacios delimitados, cargados de significado y simbolismo. Veremos, de igual manera, que en la novela se nos presentan una serie de elementos fantásticos que ayudarán a conformar la visión que tienen los protagonistas de los ecosistemas que habitan.

#### 3.1. Protagonistas para una guerra: Los bandos enfrentados.

Para comenzar a hablar de *Juego limpio*, tenemos que tener en cuenta cuáles son los personajes que conforman la novela. Desde el inicio se deja clara la división tajante que hay entre ambos bandos, remarcada esta con el empleo de la palabra *enfrente*:

-¡Eh, Camilo, estáte atento! Esta noche nos pasamos.  
-¿Nos pasamos? ¿Adónde?  
-Hazte el lila. Enfrente. (León, 1959: 32)

Y de nuevo, en la página siguiente, se cita una carta atribuida a Xavier Mora<sup>1</sup>:

*Estamos muy cerca. Es cuestión de saber arrastrarse bien por la tierra de nadie. Esta noche al ir a la aguada puedes acompañarme. Nos protegerán los de enfrente. Cuanto más tiros, mejor. No te asistes, monjita.* (León, 1959: 33)

Vemos en estos dos fragmentos la clara línea que se marca en la obra con respecto a los bandos. Se nos presentan dos amigos, Xavier Mora y Camilo, que se encuentran en suelo republicano, pese a que ese, *a priori*, no es su mundo: Mora por sus propias ideas y Camilo por su ocupación, pues es fraile agustino. Así, planean «pasarse enfrente», donde los sublevados les protegerán.

---

<sup>1</sup> Las secuencias correspondientes a la voz de Xavier Mora se escriben todas en cursiva en la novela, por lo que se transcribirán respetando el formato original.

La huida de Xavier Mora es exitosa, consigue pasarse al otro lado, pero Camilo queda atrás, es recogido por los republicanos y trasladado a un hospital de Madrid, momento en el que conoce a Angelines. Cuando el agustino llegue al Palacio Heredia-Spínola conoceremos a los integrantes de las Guerrillas del Teatro, personajes centrales de la novela y que, junto a las Brigadas Internacionales y la Alianza de Intelectuales, serán la representación del bando republicano.

Las Guerrillas del Teatro, cuyo nombre completo era «Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro», se crearon en diciembre de 1937 (Gómez, 2006: 53), al amparo de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y a propuesta de María Teresa León. La publicación oficial de su creación se produce el 23 de diciembre de 1937 en la *Gaceta de la República*:

Ilmo, Sr.: El Ministerio de Instrucción Pública, a propuesta de la Dirección General de Bellas Artes y de acuerdo con el Consejo Central del Teatro, atento a poner a las masas populares en contacto con las realidades del momento expresadas con brevedad en formas dramáticas, ha acordado la creación de las “guerrillas del Teatro” que actuarán allí donde quiera que haya o pueda congregarse un auditorio. Con tal propósito el Consejo General del Teatro abre un concurso permanente para las obras que hayan de componer el repertorio de estas “Guerrillas”, con el cual puede suscitarse la aparición de valores nuevos.

Para hacer posible la formación de un repertorio de pequeñas obras teatrales orientado a servir los intereses de la guerra, queda abierto un concurso con carácter permanente con sujeción a las siguientes bases [...] Barcelona, 14 de Diciembre de 1937. (*Gaceta de la República*, n.º 357, 23 de diciembre de 1937: 1.387)

Con respecto a la Alianza de Intelectuales Antifascistas, el grupo publica un manifiesto el 30 de julio de 1936 en el diario *La voz*, en el que deja clara su postura activa de lucha:

Contra este monstruoso estallido del fascismo, que tan espantosa evidencia ha logrado ahora en España, nosotros, escritores, artistas, investigadores científicos, hombres de actividad intelectual, en suma, agrupados para defender la cultura en todos sus valores nacionales y universales de tradición y creación constante, declaramos nuestra unión total, nuestra identificación plena y activa con el pueblo, que ahora lucha gloriosamente al lado del Gobierno del Frente Popular, defendiendo los verdaderos valores de la inteligencia al defender nuestra

libertad y dignidad humana, como siempre hizo; [...] (Alianza de Intelectuales Antifascistas, 1936: 3)

Gago Marín, en su artículo «La Alianza de intelectuales antifascistas: defensa de la cultura y derechos humanos en la guerra civil española» (2021) dice lo siguiente sobre la fundación de esta organización:

Esta institución, creada en el fervor del mes de julio de 1936, inmediatamente después del golpe de Estado del general Francisco Franco, responde a la tendencia inaugurada en Europa desde la década de los años 30 de la agrupación de los intelectuales en colectivos movilizados relacionados con la defensa de una ideología antifascista ligada al comunismo. Es, por tanto, una expresión más del carácter asociativo que adquiere el mundo cultural en un siglo XX protagonizado por el auge de las ideologías, organizándose en torno a estructuras que operan desde el espacio cultural. (Gago, 2021: 122)

Hay, por tanto, antecedentes internacionales en la fundación de esta institución, se trata de un llamamiento global que en España tiene su punto de inflexión con el estallido de la Guerra Civil. Se conforma, por tanto, como una suerte de sindicato de intelectuales del lado republicano. El perfilamiento ideológico definitivo llegará, no sin discusiones, con el Congreso de Valencia de 1937:

La identificación de la defensa de los principios ideológicos que promulgan con la protección del valor superior de la libertad de conciencia y libertad de pensamiento que venimos enunciando, va a estar muy presente durante el Segundo Congreso Internacional de Escritores de 1937, gran evento convocado por la Alianza y que sucede al Primer Congreso de Escritores realizado en París dos años antes. (Gago, 2021: 127)

Así las cosas, la Alianza de Intelectuales Antifascistas propondrá la creación de las Guerrillas del Teatro en 1937, con la consiguiente publicación del decreto arriba citado. Como explica Gago, «La forma que encuentran los miembros de la Alianza de luchar por la igualdad en la que creen es dotar al pueblo junto al que combaten de conocimiento» (Gago, 2021: 133). Señala María Teresa León en *Memoria de la melancolía* (1970):

El pequeño grupo que se llamó “Guerrillas del Teatro” obedecía a las circunstancias de la guerra. Fue nuestra guerra pequeña. Muchas veces he contado el arrebatado entusiasmo de

aquellos días, altos y serenos, de conciencia limpia. La guerra nos había obligado a cerrar el gran teatro de la Zarzuela y también la guerra había convertido a los actores en soldados. Este llamamiento a las armas nos hizo tomar una resolución y la tomamos. ¿Por qué no ir hasta la línea de fuego con nuestro teatro? Así lo hicimos. (León, 1970: 112)

Se establecerá el palacio de la calle Marqués del Duero como sede de la compañía teatral, cuyo objetivo será, principalmente, el de trasladarse al frente para llevar a cabo el recreo, pero también la educación de los combatientes. María Teresa León habla también de su experiencia con las Guerrillas en el palacio en que tenían su sede en *Memoria de la melancolía* (1970):

Aquellos salones solemnes y oscuros, pesados de muebles que seguían conservando su negrura a pesar de nuestra risa, fueron durante tres años nuestro escenario. La alegría de nuestra juventud no la empañaba ni el tener que bajar al sótano para refugiarnos durante los bombardeos, ni aquel timbre que jamás conseguimos descubrir quién lo hacía sonar y que me sirvió para apoyar mi novela *Juego limpio*. Los trajes, conservados en los armarios y baúles, que aprovechamos en el Teatro de la Zarzuela, servían para aumentar nuestra capacidad de juego alegre mientras nos acechaba la muerte. ¿Qué venían diputados o senadores de países extranjeros? Pues terminábamos la comida con la entrada de los caballeros calatravos envueltos en capas blancas y cubiertos de penachos y plumas. (León, 1970: 282-283)

Las representaciones teatrales de las Guerrillas eran, principalmente, piezas clásicas —destacaba en gran medida el teatro de los Siglos de Oro— y algunas piezas de «teatro de urgencia». El teatro áureo no fue solo representado, sino que también sirvió de modelo para las obras escritas en tiempos de la contienda, como es la adaptación de la cervantina *Numancia* (1937) realizada por Rafael Alberti. Sin embargo, ese uso del teatro de los Siglos de Oro se extenderá por toda la geografía española, pues existirán grupos similares en los territorios controlados por el bando sublevado. Como señala Elena Cueto, «La herencia áurea, en este sentido, será un mecanismo utilizado por ambas facciones para apoyar sus discursos literarios e ideológicos». (Cueto, 2008: 10).

Veremos que en la novela se nos presentan algunas escenas de los ensayos que llevan a cabo los guerrilleros, incluso alguna representación. Es el caso de *El enfermo imaginario* (1673):

Y con dos palmadas se organizó la escena.

-Ahora, hija mía, voy a darte una noticia, que tal vez tú no esperes. Te han pedido en matrimonio. ¿Qué te sucede? ¿Ríes? Puede que sea gracioso dar una palabra de matrimonio. Nada hay más divertido para las muchachas. ¡Oh, naturaleza, naturaleza! Por lo que veo, hija mía, sólo he de preguntarte si te quieres casar.

-Mi deber, padre mío, es hacer cuanto ordenéis.

-Me satisface tener una hija obediente. El asunto está concluido y ya estás prometida.

-Sólo vuestra voluntad he de seguir, padre, ciegamente. (León, 1959: 50)

O la *Cantata de los héroes y de la fraternidad de los pueblos* (1938), escrita por Rafael Alberti:

*Sobre mi verde traje de trigo y sol han puesto  
largo crespón injusto de horrores y sangre.  
Aquí tenéis en dos mi cuerpo dividido:  
un lado preso; el otro, libre al honor y al aire.* (León, 1959: 193)

Serán las Guerrillas del Teatro las que lleven a cabo este «juego limpio» que da nombre a la novela, explicado por Claudio: «Somos el preludio de algo espantoso, porque la guerra ya no tiene nada de caballeresco ni es cortesía, ni siquiera juego limpio y bárbaro, la guerra es únicamente la pelea de dos perros rabiosos» (León, 1959: 95). Vemos en esta cita cómo se define la lucha armada que se estaba llevando a cabo. Frente a esto, la labor de las Guerrillas en el frente sería el «juego limpio», el de educar y divertir a los combatientes.

Como contrapunto a los republicanos y sus Guerrillas del Teatro, tenemos en la novela las figuras del bando sublevado: el ya mencionado Xavier Mora y, por otro lado, los personajes de la Quinta Columna madrileña.

Los quintacolumnistas fueron una realidad durante toda la Guerra Civil, hecho conocido por la República, que trató de luchar contra ellos de todas las maneras que le fue posible<sup>2</sup>. En primer lugar, hay que señalar que la Quinta Columna no fue una realidad uniforme, hecho expuesto por Cervera Gil (1997: 97), no al menos por completo. Había una sección autónoma conformada por voluntarios que, en principio, no poseían carnet político. Por otro lado, existía una organización completamente estructurada dependiente de la Falange. Con el inicio de la Guerra Civil, los que antes habían sido adversarios, en ese momento se habían convertido en enemigos, las personas que se hallaron en territorio del bando enemigo, por tanto, se prepararon para realizar actos hostiles y sabotajes que hundieran a los que se situaban «enfrente». Al respecto explica Cervera Gil:

Esa resistencia a la República se reflejó en diversas actitudes, todas ellas novedosas con respecto a la situación anterior prebélica. Por un lado había desafectos, derrotistas y los que se refugiaron en embajadas o pisos bajo protección diplomática; y por otro, aquellos que adoptaron una postura más activa e indudablemente de mayor hostilidad y peligro para la República, es decir, los espías y los integrantes de la llamada Quinta Columna. (Cervera Gil, 1997: 94)

En la novela podemos ver todas estas realidades: Salvador Pancorbo, pese a ser militar, es sobre todo monárquico y defensor del «orden»; Xavier Mora se sitúa en una ideología cercana al falangismo, pese a que lo acabará criticando; Juanito Monge o el fallecido Pepe Castaño serán espías dentro de las Guerrillas; y, por último, veremos pasajes en los que tendremos ejemplos de esos contactos sublevados con la zona republicana.

El quintacolumnismo de la Guerra Civil destacó por ser la primera vez en la historia en la que se involucraron elementos de la sociedad civil en la lucha, aunque esta no fuera armada. Si bien hay dudas del origen del término, lo cierto es que ha podido ser exportado de una situación histórica concreta para adoptarse de manera general en el lenguaje militar

---

<sup>2</sup> Cabe destacar, como explica Cervera Gil, que la República también trató de ocupar ese espacio quintacolumnista dentro del territorio enemigo, pero con una influencia mínima: «Así, la Quinta Columna fue muy importante en la retaguardia del bando republicano, y tuvo escasa importancia en el otro lado». (Gil Cervera, 1997: 94)

internacional. Señala Alía Miranda (2015) que uno de los principales objetivos de la Quinta Columna fue la guerra de carácter psicológico:

Además de todas estas realidades, y de muchas más, que se dieron en la contienda española, hubo otra guerra en la que ganó ampliamente el Ejército de Franco: la guerra psicológica y de los servicios de inteligencia, ejecutada en gran parte por las organizaciones clandestinas de la Quinta Columna. (Alía Miranda, 2015: 185)

La Quinta Columna fue, a la postre, un enemigo interior que realizó numerosas acciones. Si bien estas son reconocidas y tuvieron su influencia, siguen siendo muchas las voces enfrentadas respecto a la capacidad real de estas personas que luchaban en la retaguardia de influir en el final de la guerra. Su momento álgido fue el año 1938, tras el cual, con el segundo gobierno de Negrín, se hicieron todos los esfuerzos posibles por parte del poder republicano por deshacerse de ese enemigo invisible. Como una de esas tareas fundamentales de los que participaban en la contienda en retaguardia, podemos mencionar el «paso al otro lado»:

Una de las acciones más habituales de los quintacolumnistas madrileños fue el facilitar el paso de gente al otro lado. Aquí la diferencia entre las organizaciones clandestinas de Falange y las que funcionaban de forma autónoma estaba en el origen de la acción. Los falangistas normalmente actuaban tras una petición del Cuartel General nacional y rara vez porque alguien acudiera a ellos para pedírselo.

En el caso de la Quinta Columna autónoma, como no contaba con canal de comunicación con Burgos, la iniciativa era siempre de alguien que quería pasarse a la otra zona y acudía a pedir ayuda, o bien de varias personas que deseaban pasarse y ellas mismas se organizaban para hacerlo. Pero, en cualquier caso, la iniciativa tenía que partir del interior de Madrid. (Cervera Gil, 1997: 103)

Con estos dos párrafos podemos explicar, por tanto, el inicio de la novela, momento ya mencionado en el que Camilo y Mora han de pasarse «enfrente». En este caso, podemos suponer que estamos ante un acción de la Quinta Columna falangista, puesto que, a su llegada a Burgos, Mora tiene que dar explicaciones sobre la desaparición de Camilo:

-*¿Xavier Mora?*

-Presente.

*¿Cómo no cumplió usted su misión?*

-Mi teniente, se negó a seguirme.

-No soy teniente, soy jefe.

*¡Vaya chaparrón sin paraguas que aguanté! ¡Cuánta tecla para un curita roñoso!* (León, 1959: 36)

Salvador Pancorbo será el quintacolumnista que habita las buhardillas del edificio anexo al palacio. Este personaje representa en la novela a todos esos militares que, sin pertenecer a un partido u otro<sup>3</sup>, ponen sus fuerzas al servicio del bando sublevado porque consideraron que la República les había maltratado y abandonado, pero con un trasfondo de desilusión que viene de antaño:

Sí, pero todo andaba mal de mucho antes, desde que perdimos las colonias americanas, desde Cuba, donde yo combatí de ayudante de Weyler [...]. El rey era un querubín sin experiencia y la dignísima doña Cristina [...] se moría por quitarse de encima la molestia de ver a Sagasta, a Silvela, a Montero Ríos. (León, 1959: 108)

Más adelante, en relación con los desplantes de la República, dirá:

Pero, ¿qué es un país sin ejército? Un bajel sin remos. Así nos ha ido sin garantías, sin término medio, sin estabilidad. Me retiré y vi llegar a la antipatria, los que quieren arreglarlo todo con afeites de fuera y nos pintan un poco, pero quedamos debajo y nadie nos moverá, porque aquí nada tienen que hacer las debilidades, ni las tolerancias, ni las transacciones. Ese señor, que no recuerdo cómo se llama, tocó al ejército sagrado, y ahí está el ejército llamando a cañonazos a las puertas de Madrid. Si aguardamos un poco, Cayetano amigo, no nos dejan una unidad completa, ni una ametralladora. Con decirte que han hecho escuelas con el dinero que ahorraban en Guerra, está dicho todo. (León, 1959: 160)

Estos dos fragmentos dan clara cuenta de la sensación que se tenía en los sectores más conservadores del Ejército del momento con respecto a las decisiones de la República, resaltando especialmente la frase: «Con decirte que han hecho escuelas con el dinero que ahorraban en Guerra, está dicho todo». En ella se cifra a la perfección el pensamiento de muchos militares que, tras años de guerras en las colonias que todavía quedaban en América

<sup>3</sup> Bien es cierto que Pancorbo termina por unirse a la Falange, pese a pertenecer a familia de requetés, siendo su mayor empeño el de la vuelta de la monarquía. Pese a que ambas facciones pertenecían al bando sublevado, lo cierto es que había numerosas diferencias entre ambas ideologías.

y en África, con la Dictadura de Primo de Rivera de por medio, habían visto reducido su poder y su influencia.

Contamos también con el testimonio de León sobre los ataques realizados por la Quinta Columna:

La quinta columna abría despacito los balcones cuando venteaban los aviones franquistas; luego, los cerraba hasta el próximo bombardeo. En algunos barrios tirotearon. Sentimos que la Alianza estaba vigilada. Nos tirotearon una noche al entrar. Parecían gatos dispuestos a saltarnos sobre los hombros desde los canales de la lluvia. Nos pusimos serios. Una mañana, al salir de la Alianza de Intelectuales con André Malraux, vi de nuevo al hombrecito que fingía esperar a la novia. No pude contenerme: ¿Qué haces aquí? Balbuceó y salió atacándome: Estoy viendo que por esa puerta entran muchos fascistas. Yo me enfurecí. Si eso fuera verdad, deberías haber entrado tú. (León, 1970: 288-289)

Para finalizar con este trazado ideológico de los personajes que conforman la novela, tenemos un episodio concreto que vive Camilo, donde religión y socialismo se unen y muestran cierta proximidad. Camilo se sitúa como personaje que, *a priori*, pertenece al bando nacional, pero llega al Palacio Heredia-Spínola. En él, veremos cómo se plantea su propio pensamiento, hecho explicitado por él mismo:

La misteriosa casa encantada<sup>4</sup> me daba angustia. Miraba aquello y no podía dejar de recordar los retratos de los dueños, huidos antes que la ira popular los consiguiese ver. ¡Cuánto trabajo del hombre empleado en servirles! ¿Me estaré volviendo socialista?, me pregunté, pero al punto se rehizo mi conciencia: no, estás y sigues siendo un cristiano. ¿Cómo un cristiano es capaz sin náusea de amontonar todo esto? (León, 1959: 88)

### **3.2. Los espacios en los que discurre la novela**

En la novela se nos presentan una serie de espacios en los que se desarrolla la trama. Podemos dividir estos entre los interiores y los exteriores. Los espacios interiores son, esencialmente, el palacio Heredia-Spínola y los lugares secretos quintacolumnistas. En

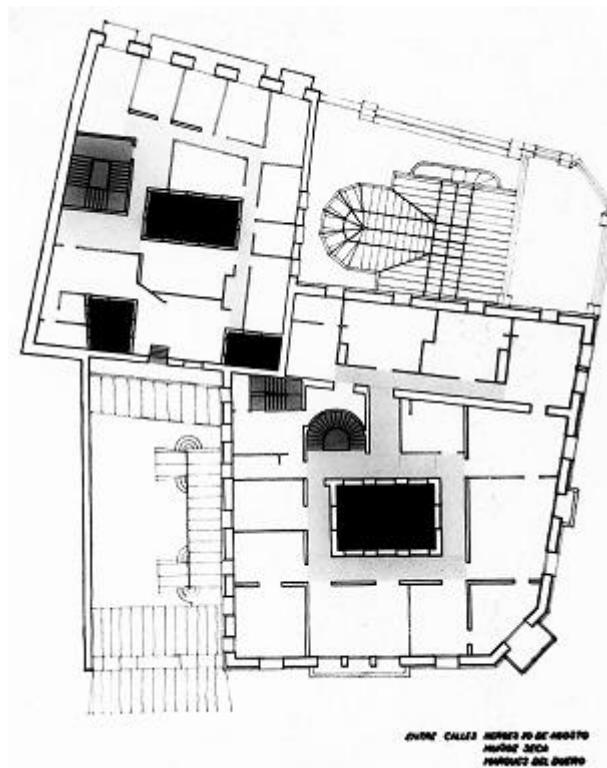
---

<sup>4</sup> Vemos que se refiere Camilo al palacio como «casa encantada». Este motivo está relacionado con el folclore y la literatura popular, con una tradición literaria amplia que se aprecia en Charles Dickens o Virginia Woolf, que tiene que ver con los episodios fantásticos que se desarrollarán más adelante.

cuanto a espacios exteriores, tenemos Madrid y Burgos, como capitales de cada uno de los bandos, junto a los caminos de España, los pueblos y el Levante. Los personajes que conforman la novela se sitúan siempre en un espacio u otro, no hay intercambios entre ellos, a excepción, por supuesto, de Juanito Monge, que como espía, vive en el palacio e informa a quienes viven en los lugares secretos de la Quinta Columna con el objetivo de transmitir esa información a Burgos.

### 3.2.1. El palacio Heredia Spínola, Zabálburu

Es importante destacar el papel del palacio Zabálburu<sup>5</sup> en la novela como sede de las Guerrillas del Teatro. El edificio ha sido catalogado y estudiado por la crítica, tanto su proceso de construcción, como sus usos posteriores están perfectamente documentados en obras como *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX* (Navascués, 1973), poniéndolo en relación con otros palacetes madrileños de la época. La mansión que sirve de



centro de los actores de la novela sigue existiendo actualmente y en él podemos encontrar un archivo especializado y la sede de una institución pública.

Este será el primer espacio privilegiado que encontraremos en la novela, un palacio incautado a los condes de Heredia Spínola que aparece como un lugar seguro y aislado de cualquier amenaza exterior, definido por Camilo como «el mundo de su risa y su fortaleza» (León 1959: 46).

<sup>5</sup> La denominación del palacio varía entre Zabálburu y Heredia Spínola, puesto que el primero hace referencia a su primer propietario, Francisco de Zabálburu; el segundo nombre se debe al matrimonio de su hija con el conde de Heredia Spínola.

La mansión —cuyo plano podemos ver en la imagen adjunta— en la que se sitúa la sede de la Alianza de Escritores es descrita por Pedro Navascués Palacios en *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX* (1973: 204-210). Se trata de un palacete decimonónico construido en 1872, situado en la calle Marqués del Duero nº 7. Con Juan Segundo de Lema (1823-1891) como arquitecto, sigue una estética racionalista neogótica en la que predomina la piedra blanca, el ladrillo rojo, el uso de madera y las estructuras de hierro y cristal, inspirado en el extinto Palacio del conde de la Unión de Cuba, cuyo emplazamiento fue la calle Hortaleza 91. Siguiendo las líneas estructuralistas, cuenta con fachadas caracterizadas por ser lisas y ausentes de decoración. El arquitecto Sáinz de Lastra realizó un añadido en 1878. Por el palacete de la calle Marqués del Duero pasaron durante los años de la Guerra Civil personajes como Rafael Alberti, León Felipe, Pablo Neruda, Antonio Buero Vallejo o Vicente Huidobro.

Con su entrada al palacio, con un sentimiento de fascinación, Camilo deja atrás la batalla, recorriendo un laberinto de pasajes y sótanos con un aspecto mucho más maravilloso del que tendrán conforme el protagonista se establezca en el palacio: «El palacio misterioso estaba lleno de vueltas y revueltas, de pasillos interminables» (León 1959: 47). Conforme va familiarizándose con él, el misterio desaparece.

Pese a tratarse de un espacio claramente privilegiado y seguro para los personajes, vemos cómo se hace hincapié en que la mansión, por su configuración, ha de ser estudiada:

-Ya hemos llegado. La ascensión a esta cota es difícilísima, pero con un buen plano y varias noches de estudio esta casa es tan confortable como otra cualquiera. (León, 1959: 59)

Estamos, por tanto, ante lo que ellos mismos denominan «guardia circunstancial» (León 1959: 60). Camilo conformará en ella su nido y establecerá conexiones con sus moradores, en cambio Juanito Monge no podrá unir su destino al del palacio y acabará

pereciendo sin el resguardo del hogar. Lo mismo sucede con Angelines, pese a que teje una red de relaciones con el resto de las Guerrillas, no encuentra su espacio.

A la descripción del palacio se le dedican varias páginas, hecho importante porque se describe de manera exhaustiva cuál es el lugar donde se va a desarrollar la trama:

La verdad es que la casa donde han dado asilo a las Guerrillas del Teatro, la Alianza de Intelectuales, es un lugar extraño. En los sótanos laberínticos duermen las chicas para que no nos despierten con sus miedos nocturnos. Todo se vuelve corredores interminables, cuartos revocados de cal dando a patios techados por anchas losas de vidrio. [...] Como hay muchos cuartos, hay muchas puertas de madera oscura, lo que da aire de prisión. Luego viene una línea de cocinas, antecocinas, recámaras y despensas. [...] Todo es desmedido y todo es rojo dorado [...]. ¡Cuánta gente debían alimentar aquellos hornos y cuánta hambre! (León 1959: 57)

Esta descripción es hecha por Claudio y se expone justo después de la llegada de Camilo a la sede de las Guerrillas, dando las primeras pinceladas de cuál es la visión de los guerrilleros al respecto del edificio. Las Guerrillas han hecho suyo —o al menos lo intentan— ese espacio, llenándolo de sus tesoros teatrales. No se considera que hayan revuelto las pertenencias de los anteriores dueños, sino que les han dado uso:

Decir que lo hemos revuelto todo sería mentira; lo hemos utilizado. La historia de la casa es ya familiar porque nos la han contado el administrador y el portero y las criadas. Los descubrimientos fueron muchos y variados. El más importante lo hice al abrir un cajón, donde nadie había fisgado aún y eso que ya ha pasado bastante tiempo desde el principio de la guerra. Fueron unas fotos metidas en un sobre. Una de ellas era de un banquete. Asombraba ver en el fondo un retrato de Mussolini [...] Detrás, estaba escrito: *Comida al enviado de Mussolini, 1934*. Verdaderamente que la República había sido blanda y confiada. (León 1959: 58)

Es en este momento en el que se cuenta la historia anterior del edificio, con la foto de Mussolini incluida en el panorama. Se da, por tanto, la descripción de la provisional guardada que será escenario de la novela, asociando la historia del palacio con la de la propia República. El espacio se liga a su tiempo, creando así un cronotopo explicado a través del recuerdo de Claudio, que relaciona cada una de las etapas con el momento temporal en el que

se vive, siendo perfectamente lógica la relación —o, al menos, los contactos— de los anteriores propietarios con el fascismo italiano.

El Palacio Zabálburu se adjudica como sede a las Guerrillas del Teatro, pero ellos no pertenecen a ese mundo. En numerosas ocasiones se hace explícita esta difícil relación, desde la primera noche de Camilo en la cámara de la marquesa, pasando por las descripciones de salones y comidas, hasta esa imagen de las reuniones de los antiguos propietarios con una fotografía de Mussolini detrás, mostrando la evolución obligada del edificio.

Los sótanos son espacios comunes con múltiples usos: como refugio antiaéreo, lugar de ensayo de las Guerrillas del Teatro o dormitorio para las mujeres. Son, por tanto, el *nido* de la novela, según la terminología de Bachelard (1957: 99). Se trata de espacios felices, en un sótano es recibido Camilo por parte de los cómicos, en un sótano se produce su primer encuentro consciente con Angelines y en un sótano llevan a cabo sus ensayos teatrales. Es el lugar en el que más tiempo pasan los actores durante la novela, pues parece el más seguro:

-No me parece este refugio tan seguro como creí -comenté algo desconcertado.

-Tienes razón. Por el pasadizo está verdaderamente protegido, pero estos muros ya quedan al ras de la acera.

Sacudióse la casa con otra bomba. Todos se detuvieron. Hasta los caballitos, ya sin penachos, encontraron más prudente volver. Nadie reía ya. (León, 1959: 54)

Apreciamos que, pese a ser el sitio más protegido, sigue teniendo sus peligros. Sin embargo, veremos que el palacio brinda la protección necesaria a los cómicos.

Ese espacio de protección que enmarcan los sótanos del palacio Heredia-Spínola se ve a menudo violado por la quinta columna, materializada en el repetitivo timbre que provoca batidas por toda la casa para encontrar al supuesto duende que lleva a cabo el boicot:

-¿No han vuelto ustedes a volver a oír el timbre?

No, la verdad es que lo hemos olvidado.

-Como vinieron ustedes a registrar la casa de arriba a abajo...

-Si le molestamos, olvídelo.

-¡Pero si yo no lo oí nunca! Ustedes vinieron con el cuento de que si un timbre, de que si lo hacían sonar los fascistas, de que si iban a demoler el palacio. (León, 1959: 78)

Pese a las molestias que esto provoca, vemos cómo la quinta columna no es capaz de violar ese espacio seguro. Este personaje colectivo se encuentra en la casa de enfrente y en el edificio de al lado, en las plantas superiores, o en el mercado, es una amenaza continua que recuerda los peligros a los que se enfrentan las Guerrillas cuando abandonan la seguridad interior. Camilo, en un inicio, no forma parte de esta *casa*, sino que tiene que ser aceptado, frente a la situación de Juanito Monge, que siempre es un extraño en ese mundo.

El otro espacio interior principal en la novela son los espacios secretos que habitan los quintacolumnistas, en especial Salvador Pancorbo. El lugar en el que se sitúan son, esencialmente, las buhardillas. María Teresa León en su obra de teatro *La libertad en el tejado* (obra inédita hasta 1989) sitúa la acción en un tejado para dar una visión diferente de la realidad. En este texto, sin embargo, León ubica en las alturas a los vencidos, mientras que en nuestra novela están ahí los que terminarán ganando la contienda. Se da, por tanto, un intercambio entre ambos espacios y sus habitantes. Señala Aznar Soler en la introducción a *La libertad en el tejado* que «El tejado es el espacio de la Resistencia, el espacio “de los que no se rinden” [p. 81]» (Aznar Soler, 2003: 35). Podemos encontrar, en este caso, cierta similitud con la Quinta Columna, que en ese momento es el enemigo en la retaguardia.

Los tejados que habitan, sin embargo, no se presentan como lugar de libertad, sino como un espacio estático al que llegan las noticias de la guerra por la radio, prácticamente incomunicado, a excepción del espía Cayetano:

Dime, ¿cómo estoy? El día que subí a este lugar cumplía setenta años. Han pasado varios meses. ¿Cuántos? ¿Treinta? Me he entumecido en este lugar donde ni para tumbarme tengo, y si tardas... ¡Ah, no tardes nunca, Cayetano, porque me erizo, me baño en sudor, me descompongo, doy cuerda al reloj como un tonto porque su cantito, su tic tic me acompaña! Pues, hijo, si te pescan como únicamente tú sabes el secreto, adiós, coronel. (León, 1959: 159)

Más allá del uso metafórico de los espacios en altura como resguardo de la Quinta Columna, cabe remarcar que buhardillas y tejados surgieron como refugios perfectos para esta desde el inicio de la guerra, lo cual está documentado, como explica Cervera Gil:

En el 4º derecha del número 53 de la calle de Leganitos fueron descubiertos, en abril de 1938, Pedro Muela Fernández, Vicente Ramos Rodríguez y Mariano y José de la Fuente Blázquez, que no solo se hallaban allí escondidos para eludir su incorporación a filas, sino que además se habían agrupado con otras seis personas para dar la sensación de normalidad; a Pedro, por ejemplo, se le proporcionó un uniforme de Guardia de Asalto; contaban, también, con otros uniformes de la Armada con los que los cuatro salían de la casa con impunidad; tenían mapas, falsas cartillas de racionamiento, notas tomadas de los frentes en los que esos uniformes les facilitaban pasar inadvertidos, brazaletes con los colores de Argentina para hacerse pasar por diplomáticos y entrar en los locales protegidos por esa bandera, etc. (Cervera Gil, 1997: 106)

De hecho, vemos un refuerzo en el ascenso a través de la frase con la que se inicia el primer capítulo dedicado a este personaje colectivo, que es «Suba despacio, señorito Juan» (León 1959: 107). Pese a que se sitúa en las alturas, la Quinta Columna no se ve en una situación mejor que la de los guerrilleros, sino que se ve afectada por los mismos problemas, a los que se añaden los ruidos de las Guerrillas del Teatro, que molestan a Salvador Pancorbo, cuyo único poder de influencia sobre el enemigo es el de tocar una y otra vez un timbre que se asocia a un duende o a Hortensia. Se hace en la novela una representación patética del quintacolumnismo, incluso los guerrilleros sospechan de la presencia, arriba y enfrente, del enemigo:

-¿Pero es que crees que puede haber una conspiración en el tejado?

-Creo que la defensa de Madrid los ha puesto rabiosos. ¿No ves cómo se entreabren las persianas de la casa de enfrente cuando nos bombardean? Quinta columna. ¿No sabes que en una cola tiraron una bomba y mataron a cuatro mujeres? ¿Quién era? Pues un desesperado de tejado, un falangista escondido. Vamos. (León 1959: 116-117)

Vemos aquí cómo se representa al quintacolumnismo, no solo como un enemigo a batir, escondido entre los demás habitantes, sino como un elemento que los rodea, están

arriba, enfrente, en las colas de los mercados. Al igual que el ejército sublevado sitia Madrid para intentar tomar la ciudad, los quintacolumnistas cierran su cerco sobre el enemigo.

Con este estudio, asistimos a la construcción del espacio vertical del que habla Bachelard en *La poética del espacio* (1957: 38). El palacio es un lugar físico y real, pero se establece esa diferenciación entre altos y bajos, los sótanos y las buhardillas, que dividen igualmente a los personajes de ambos bandos. En los primeros tenemos a los guerrilleros, que se introducen a fondo en ellos y los hacen suyos. En cambio, en los pisos altos está la Quinta Columna, el desván, se sitúa en un espacio racional y fuera de ensoñaciones.

### **3.2.2. Las ciudades**

Por otro lado, como espacios exteriores destacamos, en primer lugar, las ciudades. Madrid y Burgos fueron las capitales de los respectivos bandos durante la contienda, lo cual se traslada a los escenarios de la novela. Madrid es donde se desarrolla la mayor parte de la acción: aquí está el palacio Heredia Spínola y en ella se sitúa la Quinta Columna. Pero Burgos también destaca como ciudad opuesta, descrita y narrada por Xavier Mora, que vive en ella tras su huida.

En primer lugar, tenemos el ámbito político en la novela. Hay una división clara en dos bandos, republicano y sublevado, adquiriendo cada uno de ellos sus propias connotaciones. Ya hemos hablado del palacio Zabálburu como sede de las Guerrillas del Teatro, asentadas en la ciudad de Madrid. También se ha explicado ya que la Quinta Columna y el bando sublevado ocupan espacios secretos y la ciudad de Burgos. Comenzando la novela con la separación de Mora y Camilo, se establecen esos dos espacios diferenciados y enfrentados —como ya se ha mencionado antes, la palabra clave aquí es «enfrente»—, configurados en las dos ciudades capitales.

Los espacios políticos más marcados son los de los sublevados, pues en ellos se hace una asociación fundamental entre la ideología y la atmósfera. Así, destaca en este aspecto Burgos, como ciudad anclada en el tiempo, hecho que vemos con la narración de Mora.

En estas dos ciudades se dibujan ya las dos Españas, la de vencedores y la de vencidos, que darán paso a los hechos posteriores y la represión. Burgos será la primera capital de la España franquista y en ella veremos los primeros pasos de la propaganda y los honores al dictador. Frente a esta ciudad inmóvil, tendremos Madrid, que es una ciudad heroica por las circunstancias de la guerra. Son dos espacios enfrentados, los dos bandos. Camilo y Xavier Mora son los dos personajes que encontramos al principio de la trama, ambos tienen la intención de pasarse *enfrente*, pero se da una ruptura de esa unidad y cada uno acaba en un escenario diferente, funcionando como correlatos que se desarrollan en diferentes espacios, el primero Madrid y el segundo Burgos. Ambos recorren un camino durante la guerra, se encuentran en ciudades que no reconocen e, incluso, ambos han tenido una relación durante la contienda.

Establecida ya como el centro social y cultural de España, Madrid se erige en las novelas de los años treinta como epicentro de las luchas sociales, burguesía, cultura y espectáculos. Frente a esto, en *Juego limpio* (1959) vemos un Madrid que ya no lo es, sus avenidas están bombardeadas y los edificios destruidos, no es la villa magnífica y abierta que el lector se imagina, sino que es una ciudad sitiada, atemorizada y hambrienta.. Los habitantes de la ciudad se esconden en sótanos y las calles están desiertas. Los grandes museos, como el Prado, ven sus tesoros salir de la ciudad para protegerlos, de lo que da buena cuenta León. Madrid es la ciudad que alberga a gran parte de nuestros personajes, pero en la novela es irreconocible porque «el sufrimiento le ha cambiado la cara». Con la primera salida del palacio, también asistimos a una descripción de Madrid, encarnada en el cementerio de Fuencarral, allí donde se entierran los cuerpos de las Brigadas Internacionales. Se aleja

también de los recuerdos que guardan los protagonistas de la magnificencia de la todavía capital de la maltrecha Segunda República. Numerosos ejemplos de esta visión de la ciudad se acumulan en la novela: «¡Qué feo está Madrid! Parece un salón al que no han vuelto a limpiar el polvo.» (León 1959: 143).

Madrid es, por tanto, el escenario claro de una guerra abierta. Sufre los bombardeos enemigos, pero también se desarrolla una violencia interior desde los primeros meses de la contienda. A este respecto, señala Sánchez Zapatero:

«Paseos» y «sacas» se convirtieron así en fenómenos frecuentes de la realidad madrileña durante los primeros meses de la guerra —tal y como ejemplifican sucesos como los de la Cárcel Modelo o Paracuellos del Jarama—, mientras que las «checas» pasaron a ser un elemento más del paisaje urbano y los procesos de colectivización, convertidos en muchos casos en meros actos de pillaje, estuvieron a la orden del día. De este modo, se generó un clima de terror que provocó la instauración de un estado de «psicosis colectiva» en el que se desconfiaba de prácticamente toda la población y en el que eran constantes las delaciones. (Sánchez Zapatero, 2020: 17-18)

Esta situación, generada en gran parte por el fallido control del territorio que ejercía el gobierno republicano, se ve parcialmente subsanada a partir de finales de 1936:

Este panorama de violencia descontrolada [...] comenzó a remitir a finales de 1936 gracias al esfuerzo de las autoridades republicanas, que a partir de entonces se centraron «en la reconstrucción del Estado», intentando contrarrestar el poder que habían alcanzado los comités revolucionarios, lo que implicó, entre otras cosas, la creación del Ejército Popular. (Sánchez Zapatero, 2020: 18-19)

Madrid se dibuja, por tanto, como una ciudad de resistencia, un reducto republicano que se convierte en emblema del gobierno. La épica de la capital es recogida en numerosos textos, si bien en el que nos interesa podemos ver una doble vertiente. Por un lado, tenemos una imagen heroica que se cifra en los epítetos épicos como: «ciudad de heroísmo cristalizado» (León, 1959: 153). Pero también tenemos otra realidad que entronca con la guerra:

Recuerdo que salí a la calle, tomé un tranvía y creí que me había equivocado. No, aquello no podía ser Madrid. El sufrimiento le había cambiado la cara. Me miró un bobalicón de pelo revuelto porque debía tener los ojos con lágrimas. Para disimular miré las paredes y pasaron los carteles de colores en número infinito. Los había de todas las tendencias y llamaban a la unión, a la resistencia. «Compañero, ¿qué has hecho por la victoria?» o «No pasarán», o «El arte es patrimonio del Pueblo». La gente de las calles apresuraba el paso, porque comencé a distinguir entre los habituales de una ciudad un ruido remoto de oleaje. (León, 1959: 44)

Tenemos un testimonio de María Teresa León, «Mi barrio en ruinas», escrito en 1936 y recogido en *Crónica General de la Guerra Civil* (1937), en el que podemos ver las escenas de Madrid ya destruido:

Ayer. Quiero ser yo quien llore la elegía de tus casas, barrio de Argüelles en ruinas. Has entrado en la Historia por la puerta grande del dolor. Me duelen tus astillas y tus vidrios en polvo; tus hierros retorcidos, empinados, convulsos, y tus cables. Ya no eres tú, sino tu ruina. Se ha ennoblecido tu arquitectura. Los obuses han abierto ventanas a tu vientre. [...] La calle de Altamirano quemó durante cinco días. El palacio de Liria se consumió hasta los cimientos. Calle a calle se paseó la muerte. Vino por el aire ciega y, sin ver, atropelló a niños y mujeres. (León, 1937: 113)

Este asunto también se menciona en *Memoria de la melancolía* (1970):

Mi barrio se quedó lleno de hoyos enormes colmados de agua. Agua de cañerías quejándose, cicatrices en los muros, astillas, cables y hierros rotos. Los árboles tenían su cabeza al pie del tronco: en el alero, el chal de una muchacha, y un poco más arriba, sobre el techo humeante, una máquina de coser. Estrellada en la acera, una muchacha que tal vez fuese la propietaria de las tres cosas. Y no quiero hablaros de los niños. Los niños que claman porque se cierran las ventanas, los niños que no consiguen nunca olvidar el estruendo de las explosiones y se les queda dando vueltas en su cabecita sin encontrar salida... Pero todos los niños de Europa de ese momento horrible de la última guerra mundial conocen esto. ¿Cómo explicará la Historia nuestra postguerra que poco a poco vamos convirtiendo en la *preguerra* próxima? (León, 1970: 333-334)

Igualmente se representa en la novela el momento de un bombardeo en las calles de Madrid, que se relaciona a la perfección con los que sufrió el barrio de Argüelles:

¡Dios mío, brilló un instante de un soplo, y sin pronunciar una palabra ni un grito la niña, el botijo, las plantas, los balcones, el niño chico y la hermana grande, la planchadora con su plancha ardiente, el coro de chiquillas, todo, todo había desaparecido y quedaba sólo un montón

de escombros en medio de una humareda que me cegó, de un estruendo de juicio final que conmovió los cimientos de Madrid. Después salieron largas ramas de humo y yo me encontré sentado en el suelo, cubierto de polvo y de angustia. (León, 1959: 45)

Con el avance de la guerra y el bando sublevado sobre el territorio, los bombardeos sobre la ciudad continuarán hasta la derrota total:

Las explosiones se han vuelto insistentes, pareciera que nos las dedican y no podremos atravesar la calle porque marcan las dos aceras de Alcalá. Corremos como si fuera posible guarecerse. La última explosión nos proyecta contra la entrada de La Granja. Tiro de Juana. Empujo la puerta giratoria. No cede y las explosiones nos cubren de humo y olor podrido. Grita Juana, grito yo. Veo gente a través del cristal. Están en un acuario monstruoso de peces-hombres sentados. (León, 1959: 260)

La otra ciudad central de la novela es Burgos, capital del bando sublevado. Quien se encarga de describirnos el paisaje de la ciudad es Xavier Mora. Estamos ante una ciudad que parece estar en paz, sin bombas ni cañones, donde todos los habitantes se encuentran en el mismo bando y no hay ya rastro de elementos republicanos. Pese a esta situación pacífica, se dibuja como un lugar triste, aunque la arquitectura no está devastada y los habitantes pasean por sus calles sin el miedo de ataques aéreos, es en el interior donde se ven las heridas producidas por la guerra. Frente a la efervescencia de un Madrid sitiado y bombardeado, en el que cada día que pasa sus habitantes realizan un esfuerzo heroico por seguir viviendo, Burgos se erige como una ciudad anclada en el tiempo de la que todos quieren huir:

*Burgos me parece aburridísimo. Hay una falsa corteza en movimiento y debajo todo sigue inmóvil, siempre seguirá todo inmóvil y los que se mueven en la superficie lo hacen por fuerza mayor; porque en cuanto puedan emigrarán de este frío espantoso. [...] Son estúpidos, raza de mandones, niños canijos todo uniforme. Y el tío que transmite también es un borreguíviris. Me suelta todas las noches una retahila de saludos al Caudillo y luego se queja de no sé qué tácticas militares.* (León 1959: 127)

Como capital del bando sublevado, Burgos muestra en su mayor esplendor la nueva sociedad que quiere construir la posterior dictadura de Franco. Es, por tanto, un espacio adelantado, en cierta medida, a su tiempo, que sirve de escenario para lo que después será

España. Xavier Mora, pese a encontrarse en el que *a priori* es su sitio, no se halla en su espacio feliz, es plenamente consciente de la vida que le espera en el futuro y solo quiere salir de esa ciudad. Con una sintonía clara desde el inicio de la guerra hacia aquellos que conformaron el «Alzamiento Nacional», asistimos en ella a escenas contadas por Xavier Mora:

Pero es molestísimo pasear mi juventud entre la exaltación de estas matronas que cada vez que la radio dice la palabra Caudillo se levantan de su asiento y saludan. Bueno, antes si el rey, por distracción, les daba la mano no volvían a lavársela y cuentan de una señorita burgalesa que bailó con Alfonso XIII y puso el vestido y los guantes en una vitrina. Ahora veo que el saludo de levantar la mano me está pudriendo. Huelen mal esas palmas al aire mostrando las rayas del destino. Me revienta que los falangistas hayan entregado su contraseña ritual tan pronto. Dicen que un grupo de beatas avanzó con la mano en alto a comulgar y el cura se negó a darles el sacramento. (León, 1959: 127-128)

La capital burgalesa forma parte de la memoria de María Teresa León, pues en ella vivió unos años, fue el lugar donde tuvo su primer marido y también hijos. El recuerdo amargo de Burgos como una ciudad castrante de provincias está presente en la novela, más relacionado con su propia experiencia que con la de los falangistas como Xavier Mora.

Luis Castro desarrolla la visión de Burgos como capital sublevada en *Capital de la Cruzada: Burgos durante la Guerra Civil* (Editorial Crítica, 2006), obra en la que da los datos que explican cuál era la situación de la ciudad antes del estallido de la contienda:

La confianza de los militares sublevados en Burgos era plenamente compartida por los dirigentes derechistas, y la prueba es que muchos de ellos se habían desplazado desde Madrid a esta ciudad en las horas o días anteriores, como medida de seguridad y para recibir allí a Sanjurjo, quien, viniendo desde Lisboa, debía hacerse con el mando de los sublevados. (Castro, 2006: 1)

El hecho es que la ciudad de Burgos fue ya durante la Segunda República un importante bastión para la derecha política del momento, por lo que se estableció pronto como capital de la «Cruzada». Se dieron en Burgos una serie de características en lo político y lo social que ayudaron a esto:

El catolicismo social y el sindicalismo confesional van a tener en Burgos un arraigo rápido y generalizado, gracias a la fructífera colaboración del clero (especialmente la Compañía de Jesús) con miembros destacados de la oligarquía local, los cuales aportan sus donativos, colaboran desinteresadamente en tareas de docencia y copan los consejos de gobierno del Círculo Católico de Obreros, de la Caja de Ahorros y demás organismos relacionados. (Castro, 2006: 33)

Frente a la posición privilegiada del conservadurismo, el progresismo y el republicanismo no encontraron la misma fortuna en la ciudad de Burgos:

El republicanismo reformista fue muy débil y errático en la provincia de Burgos, como consecuencia de la propia inconsistencia de las clases medias: pequeños y medianos empresarios, funcionarios, intelectuales, etc. La actuación de los diputados republicanos [...] durante el «bienio reformista» no debió de ser muy destacada y su evolución política en los años 1931-1936 es claro ejemplo de esa debilidad del republicanismo burgalés, fruto a su vez del atraso material y cultural generalizado. (Castro, 2006: 36)

### **3.2.3. Otros espacios exteriores**

Los otros espacios exteriores que se describen en la novela son, fundamentalmente, los caminos, el frente y el Levante. Son transitados esencialmente por los guerrilleros, siendo los espacios de los sublevados mucho más estáticos. Esto es debido, por supuesto, a la propia naturaleza de las Guerrillas del Teatro, cuyo carácter itinerante está limitado exclusivamente por los sucesos de la Guerra Civil.

Conforme las Guerrillas se alejan del espacio nuclear del palacio, los sucesos se aceleran, pareciera por tanto que la mansión es un lugar estático en el que el tiempo está parado y la guerra no existe, mientras que fuera el mundo arde.

La primera vez que las Guerrillas salen de Madrid, para ir al mundo rural a realizar sus representaciones, se nos presentan imágenes de las afueras de Madrid<sup>6</sup>:

En las últimas casas de Cuatro Caminos, donde algunos merenderos procuraban disimular la pérdida de impulso de la ciudad, los cañones del frente resoplaron saludándonos. [...]

---

<sup>6</sup> Se establece aquí una relación con la obra de Trueba mencionada en el Estado de la cuestión, las afueras de Madrid son vistas de una manera especialmente negativa, lo que contrasta con otras que se mencionarán más adelante, esencialmente el Levante.

Claudio Ortiz volvía aquella mañana de muchas inquietudes, porque estaba dolorosamente fruncido viendo pasar Madrid que empobrece en sus extremos hasta unos límites miserables para cobrar gracia inmediatamente al salir a unas lomillas. (León, 1959: 95-96)

También Claudio, en la siguiente secuencia, describe la experiencia del camino:

Ir por una carretera de España, con las Guerrillas del Teatro, me llena de palabras e imágenes seguramente como un músico puede llenarse de notas. Pasamos por el cementerio de Fuencarral donde dan tierra a los caídos de las Brigadas Internacionales y como el único despierto de todos mis guerrilleros era Camilo hablé con él que se quedó con los ojos abiertos pasándolos, como yo hacía, sobre tantas cosas de España. (León, 1959: 97)

Los cómicos tienen una salida tranquila, dejando atrás el palacio, después las ruinas de Madrid, llegan a los montes donde el peligro desaparece:

Fue un día admirable. Todo parecía en orden y equilibrio. Concluida la guerra, el odio, la división de la familia, los disentimientos de los partidos... Triunfaba el monte. Muy en la cima de Peñalara nieve, y en los barrancos una piel oscura de árboles, y alrededor nuestros chicos felices representando viejos entremeses españoles y un público encantado de aquella vacación a sol y cielo abierto. Las cumbres de Guadarrama estaban tan limpias de mal que nadie habló del enemigo. Bueno, a mí me había dicho algo al llegar el Comisario. Apareció la noche y nos apresuramos a volver. (León, 1959: 100)

El episodio de la salida a Guadarrama también es recogido en *Memoria de la melancolía* (1970):

Con los cantos propios de la liturgia soldadesca nos recibieron. Cantaron y bailaron para los valientes, las Guerrillas. Hubo alarma aérea. Terminada la representación comenzamos el descenso, porque a la madrugada empezaba el ataque. Nos despidieron vitoreándonos. Uno de los muchachos se adelantó, corriendo hasta nuestro camión que regresaba a Madrid. ¡Los que van a morir os saludan! (León, 1970: 294)

Este mismo espejismo se da en otros lugares de la geografía española, como bien pudiera ser el Levante, cuyos habitantes parecen en algunos momentos olvidar la contienda:

Entonces me di cuenta de que llevábamos gran cantidad de cestos y bolsas y maletas vacías para llenarlas de naranjas. Mis guerrilleros, obedeciendo las instigaciones familiares, pensaban en su hambre. [...] Juana era inmutable. Valientemente aceptaba todos los cansancios, todos los caminos y hasta todas las bromas. Todas, no. En una era intransigente: su fe en el

partido, en su Partido. Pero me gustaba oírla hablar y en la luz gris, tristona y persistente, llena de augurios de melancolía las casuchas de las Ventas me parecieron más humildes aún entre la tierra plegada y arrollada como alfombras viejas. (León, 1959: 191)

También Camilo habla sobre el viaje, ya a mitad del camino:

Sirvió esto para que saliésemos de la corraliza a un patio y en el patio estuviesen las criadas de la especie de posada donde parábamos en Motilla del Palancar. Las necias se morían de risa, asomadas a los ventanucos que agujereaban la pared más sucia que encalada y se dedicaron a abrir y cerrar los postigos en medio de una lluvia de burlas. (León, 1959: 199)

Valencia fue, durante un tiempo, capital de la República, desde el 7 de noviembre de 1936 al 31 de octubre de 1937, en este último año es cuando se celebra el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Como señala Ángeles Ezama:

Coincidiendo con la celebración del Segundo Congreso internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado entre Valencia y Madrid en julio de 1937, la Alianza de Intelectuales Antifascistas tomó la iniciativa de editar tres libros representativos del momento histórico, que fueron la Crónica general de la Guerra Civil, el Romancero General de la guerra de España y Poetas en la España leal, los tres regalados a los asistentes al Congreso. (Ezama, 2019: 63)

También el Congreso es mencionado por María Teresa León en *Memoria de la melancolía* (1970), del que dice:

¿Puedo hablar de una orgullosa alegría? El espectáculo de nuestra pasión asombró a los intelectuales que llegaron en agosto de 1937 al Congreso de Escritores. Nuestra literatura de urgencia, graciosa, saltarina, oportuna, iba por plazas, trincheras y pueblos animando a los combatientes. Camiones del Altavoz del Frente, de Cultura Popular, de la Alianza de Intelectuales, ¡cuánto rodaron llevando la buena nueva de la cultura para todos! (León, 1970: 338-339)

Sirva esto como ejemplo de la esperanza y euforia que todavía sentía el bando republicano respecto a la contienda, cuando tan solo había pasado un año del inicio de esta. Pese a que los hechos en *Juego limpio* se sitúan alrededor de un año después y el Gobierno de la República ya se había trasladado a Barcelona, es justamente ese sentimiento el que llevan dentro los guerrilleros al trasladarse al Levante, un lugar que consideran seguro y repleto de

viveres para llevar en su vuelta a Madrid. Sobre lo que simboliza el Levante para los guerrilleros, un discurso de Claudio deja clara esa representación:

¡Adiós Castilla! ¡Bienvenido, Levante! Bajamos de los camiones para desentumecernos y mirar de cerca el río, breve jaculatoria de los montes, que aguas arriba rompen en Villora en una central eléctrica, pero que aquí son mansas como si el Cabriel pegara sus alas. Parece que con alegría abandona él también la meseta adusta para recrearse en la planicie que vendrá. [...] Allí pasé varios años de mi vida. El golpe salado de Levante me sacude. [...] Hay acequias que dan sangre a los frutos mansos: tomates, cebollas, alcachofas, berenjenas moriscas, ajos prietos. Todas son plantas fáciles de aplastar, bienes que no admiten el peso de los cañones y el aliento de las batallas, efímero bienestar del hombre, cotidiana amistad con la tierra. (León, 1959: 221-222)

Se trata, por tanto, de una liberación. El palacio es un lugar seguro, pero están encerrados. El Levante es un lugar especial, lleno de vida y suministros, con una descripción que se acerca al *locus amoenus*.

El viaje se plantea seguro y sin peligros relacionados con la guerra —incluso se permiten llevarse bolsas para llenarlas de naranjas—, sin embargo, es aquí donde sucede la muerte de Angelines y la de Juanito Monge. Estas dos muertes representan a la perfección el alma de la contienda, la primera es el ser puro y amado perdido, mientras que el segundo es un espía cuya desaparición de la vida es, sobre todo, una liberación para Camilo. La muerte conlleva el posterior traslado traumático del cadáver de Angelines hasta Madrid para darle sepultura.

Este traslado se plasma en una configuración especial del tiempo y el espacio, ya que todo se desarrolla dentro de un vehículo en el que parece no pasar el tiempo. Se da una ruptura de las leyes de la novela con el objetivo de crear un ambiente especialmente claustrofóbico en el que se muestra que, con la muerte de Angelines, Camilo ya da por terminada la guerra, puesto que todos sus planes tras el final de esta incluían a Angelines. Tras este episodio, vemos que el tiempo y el espacio se desdibujan en la vuelta a Madrid:

¿Cuánto tiempo se tarda en recorrer, con distinto ánimo, a la misma velocidad, el mismo camino? Angelines, cabeceando sobre mi hombro su último sueño infantil, cubierta con una manta, que la piedad del conductor sacó de debajo de su asiento. [...] Todo estaba sospechosamente inmóvil para tener piedad de nuestro caso. [...] Igual todo, pero sumergido. [...] Corrimos sin aliento por una carretera que no se acababa nunca. ¡Qué suplicio! (León 1959: 240)

En este camino de vuelta tenemos, por tanto, la creación de un cronotopo especial, en el que el tiempo se vuelve extremadamente lento y los espacios se vuelven inmóviles, el vehículo se mueve sin avanzar realmente y todo está paralizado en el tiempo por la propia percepción de Camilo.

### **3.3. Más allá del espacio político: El simbolismo. Lo fantástico**

*Juego limpio* se configura como una novela polifónica en la que las voces que la conforman se sitúan en diferentes escenarios que adquieren significados relacionados con el personaje que los expone en cada momento.

Hay, en primer lugar, una serie de elementos simbólicos que arrancan desde el inicio de la novela. La simbología en torno a la llegada de Camilo es clara:

El sótano iba a serme familiar pasando el tiempo, pero lo que el recuerdo de aquel día tiene más de gruta maravillosa que de lugar de refugio. El salitre azucaraba la bóveda de cañón y las paredes huían en arco hacia una puerta alejada más de cuarenta metros. La forma de aquel pasadizo era alucinante, huía al avanzar. (León 1959: 48)

En este momento se inserta también un elemento fantástico, como es el de la presentación del portero como un duende, una recurrencia en la novela. Pero más importante es señalar cómo, a través de la definición del espacio, la narración transmite la idea de la huida del mismo Camilo, que tras su fallido escape, emprende una huida hacia delante en la que encontrará su propio camino.

Vemos también su ascenso a los cielos en la primera noche, cuando duerme en la que antaño fuera la habitación de la marquesa:

¡Qué cuarto aquel, Señor! Tendido en un gran lecho de raso amarillo y diminutas flores estaba el soldado de la República, el cómico presunto, el frailecito. Para subir a él trepé tres graditas insolentes que lo aislaban del suelo y los cortinajes blancos me informaron que había tres balcones. El techo corría pintado de cielo azul y nubes. ¿Éste es el patrimonio de los ricos? Todo parecía hecho para la ocultación y la trampa [...]. (León 1959: 70)

Durante las horas que pasa en ese cuarto, Camilo habita un espacio hostil que no está destinado a él, en soledad, rodeado de ruidos extraños que no es capaz de descifrar. La descripción realizada por él, además, se ve reforzada por su propio espacio de narración, que es la celda de su convento, un lugar frío e impersonal que se caracteriza como todo lo contrario a lo que es el palacio, el que, como ya se ha señalado arriba, fue su nido.

Con la autorización para unirse a las Guerrillas, Camilo entra en una suerte de período vacacional, como él mismo lo describe: «¡Ay, cada vez que lo pienso! ¡Dulces vacaciones concluidas!» (León 1959: 72), «¡Dulces, dulces vacaciones perfectas! (León 1959: 131). Se trata de un espacio transicional en el tiempo entre su vocación religiosa previa y la posterior reclusión monacal. El palacio le brinda, entre las llamas de España, todas las experiencias de las que antes no pudo gozar, creando en su vida un oasis en mitad de la Guerra Civil.

El reencuentro entre Camilo y Angelines también se nos representa de manera completamente ficcionalizada y simbólica, con ella dentro de un cesto de ropa en el sótano, donde ha establecido su lugar de descanso. Este encuentro es narrado dos veces, una por Camilo y otra por Angelines, contrastando ambas por el lugar desde el que se cuenta, ya que Camilo lo hace desde su presente, recurriendo a la memoria:

Quiero escribirlo para volver a leer cien veces lo que me ocurrió.

Había andado unos pasos cuando reparé en ella. Ella era una manita muy abandonada al filo de un cesto teatral, esos cestos grandes donde cabe un mundo, como dice el maquinista Manuel. ¿Estaba cortada? ¿Era de cera? [...] Tomé la mano que pendía del cesto y encontré que formaba parte de una muchacha dormida. (León 1959: 89)

Angelina lo narra desde el presente de los hechos, aportando su propia historia de huida:

Me voy a quedar a dormir en la Alianza, con Pepa. La verdad es que después de mi *fuga* no me atrevo a volver a casa porque Don Paco me zurraría el entresuelo. [...] Estaba abierto el portón y me colé hasta las cocheras. Me pareció oír ruido y fue cuando me metí en el cesto de ropa. ¡Fastídate, Angelina, ya están ahí los perros! Pero el perro era un chico a quien jamás había visto. Como me miraba, cerré los ojos y me hice la muerta. Buen susto se va a llevar éste, pensé. Sentí que se acercaba tanto, que abrí los ojos. (León 1959: 105)

Angelina surge, por tanto, de un cesto de ropa<sup>7</sup>, elemento muy ligado al concepto de concha de Bachelard (1957: 105). Surge primero como una mano indeterminada, que Camilo ve surgir. Es más adelante cuando todo su cuerpo sale a la luz y toma la forma precisa.

Ya se han mencionado aquí los espacios fantásticos, que también encuentran su lugar en la narración. Hay dos elementos principales a este respecto: la leyenda de Hortensia y el falso duende del timbre.

El duende, es quien da la bienvenida a Camilo al palacio. Es en realidad un portero al que él caracteriza como esa criatura ligada al folclore, reforzando su visión fantasiosa al llegar a la mansión:

El duende portero fantaseaba sobre los muros con el resplandor de su linterna y, como respondiendo a su señal mágica, el pasadizo comenzó a cantarnos. Todo se volvió musical y perfecto hasta mi corazón. ¿Quién jugaba al corro en la cueva del duende? Sacó el papel, agarró con precauciones la llave, abrió la puerta y... [...] El duende gorgoriteó a mi oído algo ininteligible y nos inundamos de luz. (León, 1959: 48)

Por otro lado, tenemos el relato de Hortensia insertado en la novela, uniéndose a la historia previa que se da de la mansión, contado por la «secretaria», María Teresa León:

-¿Conocéis la historia de Hortensia? [...] Pues parece que alguien de esta casa se casó con Hortensia. Hortensia no tenía todas las virtudes requeridas por el señor del palacio, puede que

<sup>7</sup> El cesto de ropa sucia como escondite se puede encontrar como motivo folclórico en obras como *Las alegres comadres de Windsor* (Shakespeare, 1602), sin embargo, se nos presenta escondida ahí porque no tiene un cuarto en el que dormir como el resto de las mujeres en el sótano.

fuese pobre, lo más seguro era que el marido aristócrata fuese un enfermo, pues Hortensia buscó liberarse con la huida. Justo en el instante de conseguir escapar apareció el dueño de su vida [...]. Y apoyando la mano en una moldura abrió ante los pasos de su mujer el trasmuro del palacio, el pasadizo secreto. En su nerviosidad la desdichada se precipitó en él. El señor levantó su mano y la pared recobró su fisionomía. (León, 1959: 118)

Tras este relato, veremos cómo el nombre de Hortensia aparece en numerosas ocasiones a lo largo del libro, destacando especialmente en el momento en que Monge sube a Camilo a las buhardillas que ocupa Pancorbo. El hecho es que, desde el momento en que se cuenta la historia, todos los personajes parecen buscar el camino de Hortensia, incluso Claudio, pese a su incredulidad:

Pero lo evidente es que hay algo por esta casa que no nos deja sosegar. Las paredes me quemaban los dedos al recorrerlas buscando el resorte, claro que no lo dije. Hurgábamos todos los nervios del palacio, convencidos de que Hortensia estaba allí. Prefiero las ametralladoras del frente. (León, 1959: 121)

Pese a las sospechas de Claudio, por el desconocimiento del escenario en el que viven todos piensan que el timbre es accionado por Hortensia o un duende. Esta historia contada, que bien podría quedar en una anécdota, se ve —en cierta manera— confirmada por el encuentro de Camilo con Salvador Pancorbo, momento en el que tiene que acceder a las entrañas de la casa, para ascender a los tejados y pasar al edificio de al lado junto a Juanito Monge:

-¿Dónde me llevas?  
-A un lugar seguro para que hablemos tranquilos.  
-¿Por qué bajamos?  
-Para ir a la casa vecina.  
-¿Se puede pasar?  
-Estamos pasando.  
-¿Quién anda ahí arriba?  
-Los que nos esperan.  
-¿Luego no estaremos solos?  
-No, pasa.  
-Me niego, si no me dices quien.

-¿Una versión poética? Pues Hortensia. Vamos por los muros interiores del palacio. (León 1959: 185)

La historia de Hortensia y el afán por salvarla recorrerán la novela desde el inicio hasta el final:

Me quedé perplejo cuando oí que detrás de ellos algo gemía. Llamé a gritos: «¡Hortensia!» Tontamente revivió en mi trastorno la historia del palacio. Golpeé el muro y golpearon a su vez. Me dije: «¡Ah, conque estás ahí! ¿Conque no te han sacado todavía y si yo no te auxilio se te pudrirán los huesos?» Y en alto exclamé: «¡Eh, coronel!» Confusamente oí palabras, gemidos de alegría. (León, 1959: 274)

Hortensia se configura como un elemento clave en el palacio Heredia Spínola. Su presencia imaginada recorre toda la novela, la cual ya está terminando cuando ella se desvanece, puesto que la cita anterior nos presenta la realidad al fin: siempre fue Pancorbo quien tocó el timbre, encerrado en los tejados del edificio anexo, en un paralelismo con el fantasma inicial.

También al final de la novela tenemos un elemento simbólico con una gran potencia, pues no es sino cuando se produce el reencuentro entre Camilo y Xavier Mora cuando la historia se cierra, ya que vuelven a unir sus caminos en la puerta del palacio donde la historia de Camilo con los actores comienza. Se vuelve a hacer explícita aquí la importancia de la mansión, puesto que se erige como un hogar al que volver, el agustino deja la puerta entornada, nunca cerrada, con la posibilidad de una vuelta indeterminada por Camilo y la victoria de la ideología nacional celebrada por Mora:

-Hoy, chico, ¡arriba España fuerte, grande y una!, no discuto con nadie. Cierra.

-No.

-¿Por qué?

-Porque volveremos, Xavierito, volveremos. Esta puerta no debe dejarse más que entornada.

.¡Chiflado! (León 1959: 278)

La puerta separa los dos mundos, tanto desde el punto de vista del interior del palacio frente al exterior; como el ideológico, muestra la victoria del bando sublevado, todo lo que el palacio ha contenido durante la novela queda atrás.

### 3.4. Voces narrativas y memoria

La mayor diferenciación que se puede hacer en cuanto a la narración es la de las secuencias contadas por Camilo frente a las relatadas por los demás personajes. Camilo nos narra su historia desde un presente diferente, unos meses después de terminada la contienda, en la celda de su convento de frailes agustinos. Su espacio es este, en una especie de exilio interior, pero es, sobre todo, el de la memoria, pues su narración busca ser un testimonio de los hechos que vivió:

De muchas cosas he de hablaros. Quiero decirlas a tapadas en estas hojas que nadie leerá. He salvado apenas unas cenizas alegres, vivido una lección. Estoy en ese punto doloroso que es como un gemido que avergüenza y que mis maestros de moral llaman arrepentimiento. Llevo los ojos cargados de verdades, que no me pertenecen. No sé cómo hacerlas salir. (León, 1959: 21)

Habitar el convento, pese a venir de ahí, se convierte en un encierro tras la guerra y haber conocido otra vida diferente:

¡Oh!, cuando miro hoy desde mi jardín conventual aquel montón de brillantes que es Madrid al ponerse el sol sobre la llanura verde y oro, compruebo que mi memoria permanece absolutamente fiel a esos días. ¡Señor, escúchame! ¡Que no muera Madrid! ¡Déjalo en la irisada memoria universal y yo permaneceré vigilante, más allá de mi muerte, para que nadie olvide tu heroísmo! ¡Oh, Madrid! ¡Oh, pueblo de Madrid! (León, 1959: 132)

Frente a esto, los demás personajes se sitúan en el presente de la Guerra Civil y asistimos a un proceso lineal de escritura, en ocasiones volviendo sobre lo que ya ha dicho previamente Camilo. Estos personajes también recurren a la memoria, en especial Claudio, pero en este caso se utiliza para volver sobre hechos pasados, destacan los recuerdos sobre Pepe Castaño:

Pepe Castaño debía haber pensado en nosotros que éramos sus amigos en el momento de caer atravesado. Recitaban *El enfermo de Aprensión* y yo oía que me susurraban al oído: «Todo ha terminado, no seas tonto. Inglaterra nos abandona por hacer caricias al Eje. Alemania es fuerte y toda la burguesía española es germanófila». Nuestras conversaciones parecieron romperse contra el suelo la tarde que lo dijo. (León, 1959: 56)

Contamos también con alguna reflexión por su parte con respecto a los errores cometidos durante la República:

-Fueron dos años tristes.

-Sí, pagamos en ellos la desbordada confianza de la proclamación de la República, la verbena preciosa del año 31. Y es que en España todo toma aire de bulla y fiesta cuando no de ruedo de plaza de toros. Nada parece realmente trascendental, porque inmediatamente hacemos un quiebro y se oyen palmas. Un tiro puede parecer un cohete. (León, 1959: 63)

Por tanto, desde el presente recuerdan, exponen el pasado y todo aquello que llevó a España a desembocar en la situación que viven. Vemos cómo, a lo largo de la novela, la memoria juega un papel crucial para configurar la trama.

El tiempo en la novela se ve enmarcado en dos hechos fundamentales para los componentes de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y cifrados en la memoria: la muerte de Lorca al inicio de la guerra, convirtiéndose en un símbolo republicano durante la contienda, y la de Antonio Machado, ya en el exilio, cuando la batalla está por terminar:

«Antonio Machado ha muerto en Colliure» Nos hemos quedado sin habla, olvidados del frío de este febrero sin fluido en las estufas. [...] Alberti dijo: «Esto se acabó. Empezamos con la muerte de un poeta y terminamos con la de otro.» (León 1959: 257)

A través de las narraciones de los personajes se insertan algunos relatos intercalados, en un procedimiento como el de las cajas chinas: el traslado de las obras de arte supervisado por Alberti-León, la historia de Gerda Taro y la de la perra Niebla. María Teresa León es la secretaria de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y se nos presenta en la novela para relatar la historia de Niebla, asunto sobre el que Torres Nebrera dice: «luego volverá a tener su emotiva atención en *Memoria de la melancolía*» (Torres Nebrera, 1996: 148). Por tanto en

la novela se pone en juego no solo la memoria de Camilo, sino también la de María Teresa León, que presenta en voz propia algunos episodios que luego incluirá en *Memoria de la melancolía* (1970). Así, vemos de Niebla en la novela:

La secretaria murmuró: «Hay momentos en que parece inoportuno llorar y este es uno de ellos. Pero el perro era nuestro perro y pienso que al ver correr la gente habrá pensado: ¡Cómo se divierten hoy los hombres! Pues correr es la felicidad de los perros los días felices... Desde su nivel de perro no se habrá dado cuenta del desastre o habrá pensado que el desastre era que aquellas viejecitas que lo cuidaban desaparecieran, arrebatadas por un camión [...] Lo que os cuento puede parecer absurdo, porque ha sucedido una verdadera catástrofe militar para nosotros los republicanos y yo hablo de un perro. Pero era tan fiel, que muchos quisieran poder mirarse en su espejo de fidelidad. (León, 1959: 173)

El episodio es contado, también, en las memorias de 1970:

Todo lo que tú no hubieras hecho jamás, lo hacían ellos, se clavaban los dientes, se mordían la carne, la desgarraban... Fue entonces cuando sucedió aquello, que tú ya has perdonado. Te sorprendió que todas las mujeres de la casa saliesen. Pensaste: van de excursión. Me llevarán. Pero, no, te abandonan por la vida huyendo de la muerte. Llegó un camión. Se llenó de mujeres aterradas y tú corriste detrás de él con toda tu alegría, con toda tu fuerza, porque creíste que pedía que jugases... ¡Más, un poquito más, *Niebla*! Se te atragantó el aire, jadeaste. ¡Resiste! Es tan difícil correr detrás de un camión, en una carretera donde todo huye... ¡Resiste! [...] No sé, *Niebla*, en qué momento tus cuatro patitas se doblaron y te quedaste tendida en la cuneta, con la lengua de clavel fuera... ¡Cómo son los hombres!, pensarías oscuramente, y te envolviste en tu piel gris de plata, descorazonada de los hombres para siempre. (León, 1970: 102-103)

Contamos también con la historia sobre la fotógrafa del ejército de la República Gerda Taro, con quien guerrilleros e intelectuales tuvieron una estrecha relación:

¡Gerda! Nos había fotografiado mil veces a todos, tan pequeña, tan viva, tan luminosa. Es ya la madrugada y acabo de dejarla en nuestra sala de ensayos, el famoso jardín de invierno, tendida sobre una lujosísima alfombra, dentro de una caja de esas que nos recibirán a todos, cubierta por la bandera de la Alianza de Intelectuales. Ha pasado mucha gente a mirarla, pequeña heroína dormida. Traen, no sabemos de qué jardines, flores. Nuestros amigos los ferroviarios montaron guardia y después los tipógrafos y los periodistas y las mujeres y poco a poco el pueblo de Madrid fue entrando. [...] Al ver que la novia Dorotea movía los labios, queriendo rezar, la secretaria le dijo tajante: «Si crees, reza y santíguate, pero no te escondas». (León, 1959: 125)

Episodio mencionado también en *Memoria de la melancolía*:

Depositamos a Gerda en el jardín de invierno de la Alianza de Intelectuales. Veíamos a la pequeña heroína francesa como a un soldado. Los milicianos le dieron guardia de honor y fueron desfilando comisiones obreras, jefes militares, amigos, vecinas que iban enterándose... y hacían un gran esfuerzo para no santiguarse. Yo dije a la mujer de nuestro portero: Santíguate, mujer, quién sabe si le hubiese gustado a Gerda verte. (pág. 306, León: 1970)

También se incluye el relato del traslado de las obras de arte del Museo del Prado, supervisado por Rafael Alberti<sup>8</sup>, que surge de la memoria de Claudio, un episodio especialmente interesante por su valor de testimonio histórico:

No tuve más que entornar los ojos para ver de nuevo a Alberti delante del gran camión donde iban a marchar a Levante varios cuadros de escuela española, sacados del Museo del Prado. Fue en noviembre de 1936, y Madrid estaba ardiendo. Me es fácil recordar su voz. Nos dijo:

-Cuando llegué aquella tarde me hicieron pasar por una puerta por la que no me imaginé poder pasar nunca. Dos milicianos fueron tomando cuerpo en lo oscuro. Subimos otra escalera en sombra y llegamos a una rotonda, donde la lámpara minera alumbró una gruesa moldura cuyo filo lanzó chispas de oro. Al azar y como quien abre las páginas de un libro, metí la luz entre dos lienzos. Uno era *La emperatriz Isabel de Portugal* de Tiziano; el otro, no se veía. Un trallazo de frío me recorrió la espalda. Todo el museo había descendido a los sótanos para guarecerse de los trimotores alemanes. Tres mil cuadros, centenares de obras maestras estaban allí, muertos de miedo, hombro con hombro, temblando en los rincones. (León, 1959: 151)

Más adelante, se especifica cuál es el papel de María Teresa León en el traslado:

«El Ministerio de Instrucción Pública autoriza a María Teresa León a evacuar inmediatamente, de acuerdo con usted, aquellas obras cuyo estado de conservación lo permita». Sí, que salieran para que el zumbido diario de los aviones sobre Madrid no nos atormentase tanto. Se trabajó con celeridad y dos días después la primera expedición estaba dispuesta. (León, 1959: 152)

Este episodio es recordado también en *Memoria de la melancolía* (1970):

Jamás soñé entrar en el Museo del Prado bajando una escalera insospechada y, mucho menos, llevando en la mano un documento oficial autorizándome para empresa tan grande:

<sup>8</sup> A este respecto hay diversidad de opiniones. Hay investigadores que sostienen que León fue el verdadero poder fáctico sobre el traslado de las obras, asunto mencionado en *La Historia tiene la palabra* (León: 1944) y *Noche de guerra en el Museo del Prado* (Alberti: 1956). En la novela que nos ocupa, el suceso es narrado por Alberti, si bien se menciona que León fue autorizada a supervisar el traslado por la urgencia del mismo.

trasladar a Valencia los cuadros del Museo del Prado. Una linterna iluminó nuestros pasos. Rafael se puso tan serio, que sentí miedo al adivinar lo que pensaba: ¿Cómo vamos a poder cumplir lo que nos han ordenado? Entramos en un sotanillo, pasamos silenciosos entre cuadros vueltos del revés, uno sobre otros, bajados de las salas altas a un precario refugio. Arriba todo el Museo estaba en pie de guerra. Las ventanas habían sido protegidas por maderas y sacos terreros, la larga sala central era como una calle después de una batalla, la huella de los cuadros manchaba de recuerdos melancólicos las paredes desnudas, hasta la luz que bajaba de las cristalerías rotas era funeralmente triste. Seguramente habían temblado de frío y de miedo los cuadros ilustres. (León, 1970: 352-353)

En la *Crónica General* (1937), también se recoge el testimonio de Rafael Alberti sobre el traslado de las obras, «Mi última visita al Museo del Prado» (295-299):

Me hicieron entrar aquella tarde por una puerta que jamás había visto o que nunca me imaginé poder pasar por ella. Una linterna de minero me iluminó en redondo los escalones de una de esas escalerillas temerosas que bajan a los sótanos o las mazmorras más profundas:

-Es Alberti-dijo una voz.  
-Y su compañera.

Yo iba con María Teresa León. Poco a poco, dos milicianos fueron tomando cuerpo en lo oscuro. Salimos a un patio. El más viejo llevaba un pasamontañas gris con una estrella roja. Pistola a la cintura. El más joven, un casquete cuadrado; las manos en los bolsillos de un gabán ceniciento. [...]

Todo el Museo del Prado había descendido a los sótanos para guarecerse de los bárbaros e incultos trimotores alemanes. Desde el interior, las ventanas bajas habían sido cubiertas con planchas de metal y sacos terreros. Por fuera ya no tenían cristales. Más de cinco mil cuadros, centenares de obras maestras entre ellos, se veían allí como muertos de miedo, hombro con hombro, temblando en los rincones. (Alberti, 1937: 295-296)

En la novela hay, por tanto, diferentes cronotopos que articulan el argumento. La narración de Camilo es, en sí misma, una analepsis, puesto que se encuentra en una celda convencional y, sin dar demasiados detalles de la situación que vive en su presente, se centra en recordar el tiempo que pasó con las Guerrillas. El resto de los personajes que realizan la función de narrador viven en el mismo presente, el de la Guerra Civil. Podemos apreciar en ellos una relación espacio-tiempo diferente, en la que los hechos contados se sitúan en el presente de la narración, lo cual conlleva descripciones y atmósferas diferentes. Esta

polifonía de voces es la que construye el espacio a su alrededor, que se ve modificado según quién es el narrador en ese momento, pero también por el momento de la narración.

La narración de Camilo desde el espacio de la memoria está plenamente ligada a la escritura de María Teresa León, muy anclada en el acto de recordar. Ella misma reflexiona sobre ello en *Memoria de la melancolía* (1970):

La memoria puede tener los ojos indulgentes. Ya no llegan a nosotros los ruidos vivos sino los muertos. *Memoria del olvido*, escribió Emilio Prados, memoria melancólica, a medio apagar, memoria de la melancolía. No sé quién solía decir en mi casa: hay que tener recuerdos. Vivir no es tan importante como recordar. Lo espantoso era no tener nada que recordar, dejando detrás de sí una cinta sin señales. (León, 1970: 130)

En un momento de la novela, se dice en voz de Camilo: «Quiero escribirlo para volver a leer cien veces lo que me ocurrió» (León 1959: 89). Esta única frase puede dar sentido a la novela entera, puesto que hace explícito que el único motivo para su escritura es el recuerdo, mantener la memoria viva —al menos por parte de Camilo— de los que considera los días más felices para él. Se trata de un recuerdo que nace de lo más profundo de su ser y sale al exterior de una manera completamente natural y automática: «Todo, todo cuanto ocurrió sigue aquí en esta mano mía asombrosamente vivo» (León, 1959: 249).

La historia de Camilo conforma, en definitiva, una confesión escrita de manera atropellada, motivada por el final de la guerra que se llevó a Angelines.

#### 4. Conclusiones

En este estudio de los espacios en *Juego limpio* (1959) hemos podido comprobar los diferentes escenarios con los que María Teresa León teje su novela. El primero es el palacio Heredia Spínola, que es nuclear para la narración. En él se sitúan las Guerrillas del Teatro, también es donde se reencuentran Camilo y Angelines. Pero lo más importante de la mansión es la relación que se establece entre la realidad y la fantasía. León pasó mucho tiempo entre sus paredes, eso se refleja en las descripciones o en la inclusión de relatos intercalados, especialmente el dedicado a Gerda Taro. Frente a esta realidad, los elementos fantásticos lo completan, sobre todo la leyenda de Hortensia, que entraña con el tópico de las casas encantadas y le da una profundidad que aporta una visión más amplia del antiguo edificio.

El contrapeso que se realiza entre buhardillas y sótanos —con su parte de realidad— también destaca en la novela. Los guerrilleros se resguardan en los lugares más bajos del palacio y en él desarrollan sus actividades: danzas, representaciones o ensayos. En los tejados está la Quinta Columna, esencialmente Salvador Pancorbo, que se nos presenta como el mayor contrapeso a las Guerrillas del Teatro, no solo ideológicamente, sino también en el aspecto personal: un anciano hambriento y solitario que solo ve el punto de vista racional de los hechos. Sus apariciones muestran el peligro continuo al que están sometidos los personajes, pero también el patetismo de aquellos que el bando sublevado considera de los suyos, pero abandona a su suerte, como sucede con el espía Juanito Monge, asesinado por su propio bando.

Destacamos también el contraste que se muestra en la representación de las dos ciudades principales: Madrid y Burgos. María Teresa León representa a la primera a través de sus recuerdos en la Guerra Civil, disociándola de aquella que conoció antes de la contienda, mostrando en numerosas ocasiones que esa ya no era la villa y corte de cultura, riqueza y vida

que fue anteriormente. La descripción de Burgos es, en gran medida, dependiente de la experiencia previa de la autora en su ciudad natal, una ciudad de provincias de la que acabó escapando, como, según dice Xavier Mora en la novela, acabarán haciendo todos sus habitantes. Hay que destacar la situación de Valencia y el Levante, que se presenta como tierra de libertad y abundancia, pues es vista desde la lejanía.

En el aspecto de la narración, las secuencias más abundantes son las de Camilo, en torno a él gira la trama. El protagonista que crea María Teresa León es un fraile agustino encerrado en su monasterio tras la Guerra Civil, pero que no puede olvidar lo que vivió en ella. En una especie de exilio interior, su narración se centra en el acto de recordar. Y justamente, el acto de recordar, pero por parte de la autora, es el que provoca el nacimiento de la obra. Con el cierre de la novela, lo único que queda claro es que su destino ya no es el de la vida monacal, pero se ve obligado a volver a ella. El hecho de dejar la puerta del palacio entornada está cargado de simbolismo y puede relacionarse con la experiencia del exilio, siempre con la perspectiva de volver al lugar donde uno cree que pertenece.

Comenzamos la novela, por tanto, con una clara diferenciación en los bandos. La palabra *enfrente* es la que rige el inicio, la causante de la huida fallida de Camilo y su llegada a las Guerrillas del Teatro. Sin embargo, terminamos la novela asistiendo a una igualación, no de los bandos, sino de los seres humanos que participan en la contienda. Con el fin de la Guerra Civil, ya no existen espacios diferenciados, no hay *enfrente* o *arriba*, sino que los supervivientes igualan sus experiencias y buscan el nuevo inicio tras el paréntesis que supuso la guerra en sus vidas. Tenemos que destacar aquí la circunstancia de escritura en el exilio, lo cual condiciona el tono que toma María Teresa León en la novela, veinte años después del final de la contienda, se trata de un texto con un carácter enormemente reflexivo y alejado de rencores irreconciliables.

## Bibliografía

ALÍA MIRANDA, Francisco, «Negrín ante un enemigo «invisible» la Quinta Columna y su lucha contra la República durante la Guerra Civil española (1937-1939)». *Historia y Política: Ideas, Procesos y Movimientos Sociales*, n.º 33, Madrid,

2015, 183-210.

ALIANZA DE INTELECTUALES ANTIFASCISTAS, «Manifiesto de la Alianza de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura», *La Voz*, n.º 4854, Madrid, 30 de julio de 1936, 3.

ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia, *Espacios narrativos*. Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, León, 2002.

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, [1957], trad. Ernestina de Champourcín. Fondo de Cultura Económica, México, 1965.

BAKER, Edward, *Materiales para escribir Madrid: Literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós*. Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid, 1991.

BATJÍN, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela* [1975], trad. de Helena S. Kriúkoya y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989.

CASTRO, Luis, *Capital de la cruzada: Burgos durante la Guerra Civil*. Crítica, Barcelona, 2006.

CERVERA GIL, Javier, «La Quinta Columna en la retaguardia republicana en Madrid». *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, n.º 17, España, 1997, 93-110.

CUETO ASÍN, Elena, «El Siglo de Oro como referente en el teatro de la Guerra Civil española». *Hecho Teatral*, n.º 8, Bowdoin College, 2008, 9-32.

ESTÉBANEZ GIL, Juan Carlos, *M<sup>a</sup> Teresa León: Estudio de su obra literaria*. La Olmeda, Burgos, 1995.

\_\_\_\_\_, *María Teresa León: Escritura compromiso y memoria*. Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Burgos, 2003.

EZAMA GIL, Ángeles, «La crónica general de la guerra civil (1937): un repertorio periodístico. Un documento. Un manifiesto de grupo». *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 40, Málaga, 2018, 63-91.

FERRIS, José Luis, *Palabras contra el olvido. Vida y obra de María Teresa León (1903-1988)*. Planeta, España, 2017.

*Gaceta de la República*, n<sup>º</sup> 357, Barcelona, 23 de diciembre de 1937, 1373-1388.

GAGO MARTÍN, Claudia, «La Alianza de intelectuales antifascistas: defensa de la cultura y derechos humanos en la guerra civil española», *Revista Aequitas: Estudios sobre historia, derecho e instituciones*, n<sup>º</sup> 18, Valladolid, 2021, 117-144.

GÓMEZ DÍAZ, Luis Miguel, *Teatro para una guerra (1936-1939): Textos y documentos*. Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Madrid, 2006.

GONZÁLEZ DE GARAY, María Teresa, «La narrativa breve del exilio de María Teresa León». *Revista de Ciencias de la comunicación e Información*, n<sup>º</sup> 13, España, 2008, 60-79.

GRECO, Bárbara, «La historia tiene la palabra de María Teresa León: memoria, testimonio y creación». *Identity and Cultural Hybridization in the Paniberian Context*, Ed.

Veronica Orazi, EHumanista/IVITRA, n°17, Università degli Studi di Torino, 2020, 129-142.

HERRERA BARBA, Ana, «La figura de María Teresa León desde el olvido». *Sur: Revista de literatura*, n° 7, Málaga, 2015, 7 pp.

LEÓN GOYRI, María Teresa ed., *Crónica general de la guerra civil*, [1937], Renacimiento, Sevilla, 2007.

\_\_\_\_\_, *Juego limpio*, [1959], pról. de Luis García Montero, Visor, Madrid, 2000.

\_\_\_\_\_, *Memoria de la melancolía*, [1970], ed. de Gregorio Torres Nebrera, Castalia, Madrid, 1999.

\_\_\_\_\_, *Teatro: La libertad en el tejado, Sueño y verdad de Francisco de Goya*, ed. de Manuel Aznar Soler, Renacimiento, Sevilla, 2003.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1973.

*Plano del palacio Heredia Spinola*, calle Marqués del Duero, n<sup>a</sup> 7. Tomado de <[http://www.monumentamadrid.es/AM\\_Edificios4/AM\\_Edificios4\\_WEB/index.htm#ingra:inmana.18007](http://www.monumentamadrid.es/AM_Edificios4/AM_Edificios4_WEB/index.htm#ingra:inmana.18007)>. Consultado el 13/6/2022.

RAMOS, Carlos, *Construyendo la modernidad: escritura y arquitectura en el Madrid moderno (1918-1937)*. Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida, 2010.

RICCI, Cristián H., *El espacio urbano en la narrativa del Madrid de la Edad de Plata: (1900-1938)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009.

ROMERA GALÁN, Fernando, «Las ciudades escriben su autobiografía. Espacio urbano y escritura autobiográfica». *Anales de Literatura Española*, ed. M<sup>a</sup> de los Ángeles Ayala, Universidad de Alicante, nº 24, Alicante, 2012, 307-318.

SÁNCHEZ, Mariela, «Memoria apátrida e intrusión narrativa. Imágenes de España en *Memoria de la melancolía* de María Teresa León y *Yo nunca te prometí la eternidad* de Tununa Mercado». *Boletín de Literatura comparada*, n<sup>º</sup> 44, Universidad Nacional de la Plata, 2019, 51-73.

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier, *Arde Madrid, Narrativa y Guerra Civil*. Ediciones Espuela de Plata, Sevilla, 2020.

TORRES NEBRERA, Gregorio, *Los espacios de la memoria:(la obra literaria de María Teresa León)* (Vol. 12). Ediciones de la Torre, Madrid, 1996.

\_\_\_\_\_, *La obra literaria de María Teresa León: (autobiografía, biografías, novelas)*. Universidad de Extremadura, Cáceres, 1987.

TRUEBA de, Antonio, *Madrid por fuera*. Agustín Jubera, Madrid, 1878.