



Otra España negra

Valeriano Bozal

PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Otra España negra

Valeriano Bozal

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Valeriano Bozal

© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza
(Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)
1.ª edición, Zaragoza, 2020

Colección: De Arte, n.º 17

Directora de la colección: Concepción Lomba Serrano

Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12. 50009 Zaragoza, España.

Tel.: 976 761 330. Fax: 976 761 063

puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>

La colección De Arte de Prensas de la Universidad de Zaragoza está acreditada con el sello de calidad en ediciones académicas CEA-APQ, promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas y avalado por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) y la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT).

ISBN: 978-84-1340-106-5

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

D.L.: Z 1267-2020

Nota del autor

Este libro consta de una extensa introducción y cuatro capítulos. En la introducción se expone la formación y evolución de un lenguaje literario y visual que solemos denominar costumbrista, en la hipótesis de que la pintura y la literatura fin de siglo, Baroja, Solana, Blasco, Mir, etc., no podían haberse desarrollado en la forma en que lo hicieron sin disponer de un lenguaje que previamente ofrecía los instrumentos para poder hacerlo y, paradójicamente si se quiere, para poder cambiarlo. El tema requiere mayor estudio del que permite una introducción. Considérese a esta, por tanto, como un esbozo.

Los cuatro capítulos pretenden ofrecer el marco social, económico y cultural sin el cual las obras de arte y las literarias, pinturas, dibujos, novelas, carecerían de sentido. Los lugares y épocas que abordan son Barcelona y Madrid fin de siglo, Galicia en el primer tercio del siglo xx y Madrid, aunque no solo la capital, en el período comprendido entre la Guerra Civil y los primeros años sesenta.

En el último tercio del siglo xix y primeros años del xx tuvo lugar un importante proceso de urbanización y modernización en varias ciudades españolas, entre ellas, en el mayor y más singular grado, Barcelona y Madrid, un proceso que transformó estas ciudades. En el primer tercio del siglo xx, las tensiones se agudizan en Galicia, tanto política como socialmente, y un artista las pone de manifiesto con la mayor brillantez y rigor, Castelao. Después de la Guerra Civil se produce una situación a la que no es excesivo llamar España negra. Habitualmente, ha venido llamándose España negra en referencia a las regiones, ciudades y pueblos más atrasados, algunos de los autores sobre los que aquí me extiendo corroboran este concepto, pero la hipótesis que defiendo es que la modernización y urbanización no trae consigo necesariamente la desaparición de España negra, sino la aparición de una España negra diferente, otra, no menos cruel e injusta que la tradicional.

Introducción.

«Su actividad pasmosa»¹

1

Pintura de historia, novelas históricas, historiografía. La frágil burguesía salida de la crisis fernandina se enfrentaba a una tarea inmensa: sustituir el antiguo régimen, el absolutismo, por una monarquía liberal. Debía crear instituciones políticas y culturales, instituciones sociales, educativas, mantener un juego democrático lo más verosímil posible, atender a la crisis económica producida por la pérdida de las colonias sudamericanas, entenderse con la aristocracia, ya fuese oponiéndose a ella, ya integrándose, luchar con el carlismo, etc. Los golpes de estado militares ponen de relieve la dificultad de la legitimación política. El carácter reaccionario de muchas de las fuerzas en juego, políticas y clericales, económicas y sociales, culturales también, acentúan las dificultades para el cambio. La burguesía necesitaba, además, un relato, carecía de relato. Los que habían dominado en los años anteriores, en el siglo anterior, no eran útiles para la nueva situación. Necesitaba un relato que abordase la modernización que pretendía y reclamaba, que tímidamente se producía, capaz de situar a la clase media en el seno del marco social. Necesitaba un relato histórico, historia pequeña e historia grande.

La primera, la historia pequeña empezó a escribirse con el costumbrismo de principios de siglo, Mesonero Romanos, Antonio Flores, Larra, tras la sátira política del Trienio, fueron quienes la iniciaron. Después, el folletín y la novela histórica, los episodios galdosianos, cumplieron ese papel. La pintura contribuyó de forma decisiva a crear imágenes que llenaran de contenido visual esa pequeña historia. Los retratos de Vicente López y Rafael Tegeo, primero, los de Antonio M.^a Esquivel, Federico de Madrazo, después, los de Eduardo Rosales y Raimundo de Madrazo, por último, componen una galería de damas y caballeros, de niños, cortesanos, algún político, algún artista, un músi-

1. Expresión con la que Benito Pérez Galdós caracteriza a la burguesía, que en su opinión ha de ser protagonista de la novela moderna. «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», *Revista de España*, 1870, pp. 162-172.

co, que nos permiten conocer la alta sociedad de la época. La baja está presente en las pinturas, por lo general de pequeño tamaño, de Leonardo Alenza y Eugenio Lucas, y en las de tamaño mayor de Valeriano Domínguez Bécquer. Este brilla en su representación de costumbres rurales, Lucas fue maestro en seguir los pasos del Goya más castizo y Alenza alcanzó gran maestría en la narración de acontecimientos menores, un sacamuelas, un veterano que narra sus aventuras, un ajusticiado, etc. Hay que esperar un tiempo para que el naturalismo ofrezca imágenes de la nueva sociedad: una escena de hospital, la tragedia de un accidente pescando, unas lavanderas, pequeños burgueses curioseando... Jiménez Aranda, Menéndez Pidal, Víctor Manzano, Martín Rico y el primer Sorolla fueron, entre otros, los maestros de estas anécdotas. Las fábricas, los bailes de los obreros, los retratos de los anarquistas, están reservados a los pintores catalanes.

La historia grande corría de cuenta de los historiadores. Modesto Lafuente, un escritor costumbrista, minucioso, publicó treinta tomos sobre la historia de España, Cánovas del Castillo analizó su decadencia, un tema constante en la historiografía española del siglo. Después, cuando esa decadencia hizo crisis en el marco de la Restauración y el turno de los partidos que Cánovas había alentado, tras el fracaso de la Gloriosa y de la Primera República, el número de autores que diagnosticaron la naturaleza de los males de la patria aumentó, y con esos diagnósticos también aumentaron las curas. Lucas Mallada, Macías Picavea, Joaquín Costa, Ganivet, se encargaron de mostrar los males de la patria y las formas de regenerarla, en esto precedieron a los autores de la Generación del 98, a Unamuno y a Ortega, a Maeztu, a Menéndez Pidal, al que no suele agruparse en esta generación.

También los pintores tuvieron mucho que decir. Presentaron sus cuadros de historia en las exposiciones nacionales, cuadros destinados las más de las veces a instituciones oficiales, con los que se pretendía configurar una historia nacional, la que se inicia con los romanos, incluso antes, y termina en las guerras de Marruecos. Fueron cuadros de gran aparato, minuciosamente documentados, y pintados con gran atención al heroísmo y el sacrificio en pro de los valores cívicos, a la manera davidiana, escenas ejemplares que debían mostrar a los ciudadanos tales valores. Pinturas que recuperaban las gestas patrias, la rendición de Bailén, los hechos de Trafalgar, la resistencia de Girona, la expulsión de los judíos y el testamento de Isabel la Católica o la demencia de Juana de Castilla. Casado del Alisal, Moreno Carbonero, Pradilla, Emilio Sala, Mariano Fortuny se esforzaron en pintar todas esas escenas. Sobresalió una que, sin escapar a la ejemplaridad, va más allá, *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* (1887-1888, Madrid, Museo Nacional del Prado), de Antonio Gisbert.

Existe una diferencia entre las historias de los historiadores y el diagnóstico de los intelectuales y las pinturas: estas destacan el heroísmo, en algunos casos la

tragedia, aquellas atienden a la decadencia. El título del libro de Cánovas, publicado inicialmente en 1851, con ediciones en 1868 y 1888, es bien claro: *Historia de la decadencia de España desde el advenimiento de Felipe II hasta la muerte de Carlos II*. En realidad, a pesar del título, se remonta los Reyes Católicos: no lograron la unidad y centralización de España bajo un derecho y unas instituciones comunes, se caracterizaron por el enconamiento religioso, la ruina de la agricultura con una política favorable a la Mesta y la donación de tierras a la Iglesia, etc.; política que se prolonga en los Austrias: fanatismo religioso y falta de unidad institucional, imperialismo, deterioro económico, administrativo, social y moral.

Estas causas históricas se repiten en la mayor parte de los autores del fin de siglo. Rafael Altamira, al que se considera verdadero iniciador de la historiografía moderna en y de nuestro país, se refiere a la decadencia de la agricultura y de la industria, la falta de brazos por la expulsión de los moriscos, la despoblación, especialmente de Castilla, las guerras continuas y el aumento de los tributos. El resultado fue la miseria general del país.

Añade Altamira —escribe Inman Fox— que la manera de ser de la sociedad española de entonces —sobre todo de las clases altas— podría resumirse en un exagerado punto de honor, el fanatismo religioso, el quijotismo caballeresco, el exaltado predominio de la forma sobre la esencia de las cosas, la inmoralidad y la hipocresía. Y si se unen la ignorancia y miseria del pueblo bajo y se segrega de la ligereza general la minoría entregada al cultivo de la inteligencia, se tendrá un cuadro de la orientación general de la vida española en aquella época.²

Altamira reúne aspectos relativos al eventual carácter de los españoles —quijotismo caballeresco, inmoralidad, hipocresía, exagerado punto de honor, etc.— con las causas históricas, políticas, sociales, económicas y culturales, religiosas también, que están en su origen. Estos rasgos pronto se sustancializaron convirtiéndose en aspectos naturales de la «raza». Mallada habla del carácter de los españoles en estos términos: soñadores, poco prácticos, perezosos, rutinarios, altivos, ignorantes, etc. Picavea considera que el español es un pueblo enfermo, una nación en la que se ha paralizado el progreso y que se preocupa más de la retórica que del pensamiento. El mismo Menéndez Pidal enumera el estoicismo y el senequismo, la sencillez de las costumbres, desatención a los intereses materiales, llaneza, serenidad frente a la contingencia, tradicionalismo e idealismo, abnegación, etc. Unamuno no oculta los efectos del absolutismo y el fanatismo de la Inquisición y la Contrarreforma y

2. Inman Fox, *La invención de España*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 54. Inman Fox se refiere la obra de Altamira *Historia de España y de la civilización española*, vol. III, pp. 719-724. La «manera de ser» de los españoles se convirtió en un tópico historiográfico y se mantuvo hasta tiempo reciente, si es que todavía no se mantiene. La expresión encierra dos aspectos: por una parte, la persistencia de modos de vida sociales, económicos, culturales, morales, políticos que solo traen consigo la decadencia; por otra, oculta la verdadera naturaleza de los hechos, pues tal «manera de ser» no responde a carácter innato alguno sino a concretos modos de gobernar, intereses económicos, de estamento y clase, religiosos y políticos. Los historiadores oscilaron entre la afirmación de los «caracteres» y el estudio de las causas históricas.

estima que el quijotismo ha de ser la religión popular de los españoles, identificados con Sancho y el nuevo Cristo que es don Quijote.

Al comentar la pintura de Zuloaga, Ortega da un paso más: la naturaleza de los españoles está ligada a la tierra, es la tierra misma que habitan, que es *suya*. No es un texto ocasional, Ortega ha leído a Worringer y conoce bien sus tesis sobre el hombre nórdico y el hombre griego, sobre el arte del hombre nórdico y el arte del hombre griego, sobre la abstracción del primero y el naturalismo del segundo. Con ambos, perfila la identidad de un hombre mediterráneo, español, al que caracteriza «por su antipatía hacia todo lo trascendente; es materialista extremo. Las cosas en su rudeza material, en su individualidad, en su miseria y sordidez, no quintaesenciadas y traducidas y estilizadas, no como símbolo de valores superiores...., eso ama el hombre español».³

A buen seguro Menéndez Pidal no estaría de acuerdo con esta caracterización del filósofo. Pero no es esa la cuestión que me importa ahora, no se trata de entrar en un debate sobre la eventual naturaleza de los españoles, de lo que se trata es de llamar la atención sobre el carácter sustancial que se atribuye a unos rasgos que se han formado históricamente. La sustancialización es un proceder ideológico que tiene hondas consecuencias: los caracteres, consecuencia de circunstancias históricas, se convierten en causas de tales circunstancias y con ello en causas de la decadencia. El idealismo y el heroísmo, el quijotismo, la abnegación, pero también el materialismo extremo, la individualidad, la miseria, la sordidez son las causas de la decadencia, no importa que algunos de estos rasgos sean excluyentes, constituyen su más aguda expresión.

España negra hereda los rasgos de la decadencia, y los hace suyos, los rasgos propios de la tradición. En los personajes de *Misericordia*, de *La horda*, de la trilogía *La lucha por la vida* reviven, dicen algunos críticos y algunos autores, los pícaros de la novela picaresca del Siglo de Oro. En algunos de los motivos propios de la sociedad que «alimentó» a la picaresca encontraremos aspectos de la sociedad que alimenta esta nueva picaresca. La realidad que describen Verhaeren, Regoyos, Gutiérrez Solana, la que pintan Nonell, Gutiérrez Solana (distinto en sus narraciones literarias y en sus pinturas), el primer Mir, no está lejos de aquella, es, por decirlo así, su «versión moderna». La que pinta Zuloaga está cerca de Velázquez, y el pintor sevillano es la mejor y más alta expresión del realismo de la pintura española del Siglo de Oro.

Me pregunto si esto es así. Creo que no, al menos no como se ha dicho. Por lo pronto conviene sugerir algún matiz que no es de importancia menor: las citadas novelas de Galdós, Blasco Ibáñez y Pío Baroja sitúan sus argumentos en

3. José Ortega y Gasset, *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1963, I, p. 199. En otro extremo, Eugenio d'Ors no está muy lejos de una caracterización que hace del «hombre mediterráneo» expresión de valores específicos: ahora ese hombre es Cataluña, con una concreta tarea civilizatoria, según D'Ors, que concluye en el *noucentisme*. De nuevo «hombres» y «caracteres», maneras de ser que adquieren condición esencial, identitaria.

ciudades en pleno desarrollo urbano, mientras que las descripciones de Verhaeren, Regoyos y Gutiérrez Solana lo son de ciudades de marcada identidad rural, costumbres antiguas, clericales, dominio institucional de la tradición, etc. Los pueblos y ciudades de estos miran hacia el pasado, las ciudades de aquellos miran hacia el futuro (aunque en cada novelista lo hagan de una manera y con diferente grado de intensidad, pero esta no es cuestión que pueda abordarse ahora). La cuestión de la modernización centra el debate, también el literario y cultural, no solo el económico y político, del siglo XIX. Algunas de las novelas de Galdós se sitúan en el centro mismo de esta cuestión, la hacen suya, la convierten en «protagonista». No es el menor de sus méritos, pero el novelista tiende a mantener una visión positiva, optimista cabe decir, de la modernidad que viene. Otros novelistas no la tienen tanto, o no la tienen en absoluto.

No me cabe duda de que los pícaros del Siglo de Oro enlazan con los tipos de aquellos novelistas, más con los de Galdós que con los de Blasco Ibáñez, y lo hacen en un ambiente cultural en el que se ha impuesto la fórmula según la cual el realismo es la característica propia del arte español. Pero tampoco me cabe duda de que aquellos tipos y estos son diferentes, aunque estos deban algo o mucho a aquellos, de la misma manera en la que no solo la sociedad, también la literatura, y la cultura en general, se ha transformado con el paso histórico del tiempo. Histórico, no simplemente cronológico. Y estos dos cambios, sociales y culturales, a los que es preciso añadir los políticos, económicos y morales, permiten hablar de al menos dos España negra, la que nos cuentan Verhaeren, Regoyos y Solana —este en sus escritos más que en sus pinturas del primer tercio del siglo XX— y la que nos cuentan Baroja, Blasco o el último Galdós, y nos pintan Nonell, el primer Picasso, el primer Mir, Gutiérrez Solana en el mencionado primer tercio, el primer Rusiñol, Ricardo Baroja, la España negra que surge con la modernidad, no contra ella.

La primera España negra se mueve en la senda de la tradición, la segunda no. Pero no rompe con ella, hay un nexo de unión en las mismas novelas: la emigración del campo a las ciudades, la transformación de agricultores y pequeños artesanos en jornaleros de escaso jornal y trabajo precario, de escasa vivienda, y muchas veces de costumbres y valores antiguos, en algunas ocasiones difíciles de realizar en la ciudad de costumbres y valores diferentes, nuevos, difíciles de poner en práctica pero tan inexorables como el desarrollo de la urbanización y de la tecnología. Estos son los mundos en los que se desarrolla el costumbrismo, de los que intenta dar cuenta. Para hacerlo precisa un nuevo lenguaje, distinto del habitual, aunque el habitual, tradicional, pueda proporcionar elementos en nada desdeñables para hacerlo. Un lenguaje capaz de narrar la historia con su novedad, dificultades, contradicciones. La creación-construcción de ese lenguaje constituye una historia apasionante, se extiende a lo largo del siglo XIX y no es ajena, bien al contrario, a las contradicciones del siglo.

2

El nacimiento y desarrollo del costumbrismo requiere determinadas circunstancias. Con la transformación social, conciencia de la misma, conciencia de lo que desaparece y de lo que surge, mirada al pasado y al futuro (el prólogo a *Los españoles pintados por sí mismos*, 1843-1844, es inmejorable ejemplo de esta doble conciencia). Requiere la existencia de receptores adecuados, lectores, aficionados a las estampas y a las nuevas pinturas, interesados por lo pintoresco, así como de los medios de difusión que permitan hacer llegar la nueva cultura al mayor número posible de ciudadanos: periódicos, editoriales, gabinetes de lectura, tertulias, etc. La conciencia de nuevas fisonomías y nuevos valores, en ocasiones en disputa con los antiguos, otras, de acuerdo con ellos, de los que se estima son continuación. La irrupción de la historia con lo que puede tener de relato científico, no mítico, no legendario, al modo de las historias antiguas, aunque, como ponen de manifiesto la literatura y la historia de la época, esta historia legendaria contamina a la nueva, contamina con sus tópicos tanto el relato como los nuevos valores. Requiere la presencia de una tradición literaria y pictórica —descripciones, imágenes, ideas— que permita el desarrollo del nuevo género: la tradición de la picaresca y la tradición de la literatura francesa, de las *fisiologías*, la novela realista del país vecino, la consolidación de los relatos más o menos satíricos que suelen caricaturizar a los tipos nuevos, el lechuguino, la lechuguina, haciéndolos familiares a todos, sátiras y caricaturas que ya empezaban a extenderse en el siglo XVIII, nuevos pero todavía insuficientes.

También, en este siglo y ya en los primeros años del XIX, las estampas con trajes y «gritos» de la ciudad, el aguador, la naranjera, el afilador, el mendigo, las colecciones de modas, todo ello de fuerte influencia francesa, así como el éxito teatral de los sainetes, que enlaza, a su vez, con el teatro del Siglo de Oro. No es menor la importancia de aquellos relatos que, en la búsqueda de lo exótico y diferente, contribuyen, por una parte, a perfilar la identidad del país en el imaginario colectivo y, por otra, a remarcar las diferencias con otros países próximos, más modernos: si Fernán Caballero, primero, y Alarcón, después, enaltecen las costumbres antiguas en un medio rural idealizado, Galdós prefiere contarnos las «aventuras» de la nueva clase media, en su opinión protagonista de los cambios que pueden hacer de España un país moderno.

Todos estos factores contribuyen a la creación de un «suelo» en el que el costumbrismo puede crecer, como de hecho creció en la España del siglo XIX. Trae consigo una nueva concepción del tiempo que sustituye a la antigua: las costumbres son nuevas, pueden parecer sorprendentes, se pueden censurar o alabar, cambian el aspecto de la sociedad y tienen nuevos protagonistas sociales. Surgen clases sociales nuevas, la burguesía urbana y el proletariado urba-

no, mientras que las antiguas, el proletariado rural y artesanal, la aristocracia latifundista y el pequeño propietario campesino mantienen gran parte de su fuerza. Se perciben dos tiempos.

El costumbrismo no es el mero relato, no es una crónica —aunque tenga mucho de crónica y el término se utilice con asiduidad— de lo viejo o de lo nuevo. Ese relato no es posible con el lenguaje antiguo, para hacerlo es necesario dotarse de un lenguaje que no existía, crear un género, un estilo, puntos de vista, creaciones que deciden la condición de la literatura y de la pintura. Las transformaciones sociales constituyen el marco que da sentido a esas creaciones, pero estas no se limitan a ofrecer una crónica de lo que está sucediendo. El pícaro y el pastor del Siglo de Oro pueden ser precedentes, pero ninguno de estos tipos sirve para describir la nueva sociedad, hay que crear otros. El gracioso no puede protagonizar la prensa satírica, fuertemente politizada, tampoco las caricaturas de lechuguinos y lechuguinas tienen mucho que ver con la antigua señora o con el cortesano: el elegante es un personaje diferente, lo es su indumentaria, la calle por la que pasea, el coche en el que se traslada, las formas de saludar y de seducir. Estas formas exigen un nuevo lenguaje, esa es la tarea del costumbrismo, una forma de mirar distinta que interesa al lector de manera diferente a como pudo interesar a los lectores del siglo XVII. El costumbrismo va tras la vida que surge o pretende resistirse a ella.

La hipótesis que defiendo es doble. Por una parte, los relatos costumbristas no son la mera prolongación de la literatura del Siglo de Oro, aunque sean notables sus conexiones con, por ejemplo, la novela picaresca. La supervivencia es en la mayoría de las ocasiones el objeto de las aventuras de Lázaro, Guzmán, Estebanillo o Justina, el hambre y la miseria, el marco en el que luchan por ella, el marco de sus aventuras. Todos estos aspectos permiten hablar de su influencia, para algunos autores de su prolongación. Mas, y esta es la segunda parte de mi hipótesis, el costumbrismo introduce un concepto nuevo: la temporalidad de lo viejo y lo nuevo, la existencia de un cambio que hace de lo cotidiano una realidad interesante. En otras palabras, la existencia de la historia.

Puede considerarse el costumbrismo en términos de estilo, ciertamente lo es, pero creo que es mucho más. Una forma de mirar es una forma de estar, de tomar perspectiva, de juzgar y valorar, una forma, además, lenta, en la que interfiere el pasado, las costumbres de la ortodoxia y las instituciones, la propia debilidad de las nuevas. Nada tiene de particular que se extienda a lo largo del siglo (incluso antes, si consideramos los precedentes en el siglo de las luces), en un proceso de balbuceo, de debate muchas veces ideológico, incluso religioso más que estético.

Tenemos abundantes ejemplos. Los historiadores llaman la atención sobre la falta de decisión de Mariano José de Larra, en sus artículos se reúnen perspectivas diferentes: su admiración por los ilustrados y su rechazo de la litera-

tura francesa en tanto que instrumento de regeneración, su conciencia del cambio que se estaba produciendo en los años treinta y, simultáneamente, la persistencia del pasado, la necesidad de una sociedad nueva a la vez que el reconocimiento de una base popular para esa nueva sociedad. Optimismo y angustia, escribe Cecilio Alonso citándole: «Y nosotros hemos tenido pasado? ¿Tenemos presente? ¿Qué nos importa el porvenir? ¿Qué nos importa mañana, si tratamos de existir hoy?».⁴ Mesonero Romanos no duda cuando propone un plan para Madrid, pero atiende más al adecentamiento de la ciudad existente que a su expansión, el plan no tuvo ninguna repercusión apreciable, no contempla el futuro. Menéndez Pelayo se resiste al cambio en fecha tan tardía como 1881, esta es su crítica de Galdós:

Los católicos vienen a representar en esta obra [*Gloria*] y en *León Roch*, y sobre todo en *Doña Perfecta*, el papel de los traidores de melodrama, persiguiendo y atribulando siempre a esos ingenieros sabios, héroes predilectos del autor. [...] ¿Cree de buena fe que sirve a ese espíritu religioso e independiente, de que blasonan él y sus críticos, zahiriendo sañudamente la única religión de su país, preconizando abstracciones que aquí nunca se traducen más que en utilitarismo brutal o inmoralidad grosera, y presentando, acalorado por la lectura de novelas extranjeras, conflictos religiosos tan inverosímiles en España, como en los montes de la luna?»⁵

Leemos con cierto asombro y media sonrisa: ¿los ingenieros contra la religión?, ¿inmoralidad grosera, novelas extranjeras? En el fondo no importa mucho, seguimos leyendo a Galdós, de Menéndez Pelayo se han hecho «ediciones nacionales».

Desde los primeros años del siglo ofrece el costumbrismo orientaciones diversas y desde esos años está presente en textos que, en principio, no son en sentido estricto costumbristas, pero están impregnados de costumbrismo. Algo así como la necesidad de romper un corsé que resulta estrecho pero que, a pesar de todo, es necesario. Escapar al costumbrismo conservándolo es tarea del siglo, especialmente de su último tercio. Escapar y mantener un costumbrismo que no es homogéneo. Si Fernán Caballero se esfuerza por perpetuar el orden social teocrático, Modesto Lafuente prefiere describirnos los tipos urbanos en su *Teatro social del siglo XIX* (1845-1846), mientras que Antonio Flores se interesa más por los individuos que por los tipos —y en eso se distancia del siglo XVIII—, menos en sus colaboraciones de *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844) que en *Ayer, hoy y mañana* (1835). Wenceslao Ayguals de Izco escapa al costumbrismo por el camino del folletín y escribe una de las novelas más leídas del siglo XIX: *María, la hija de un jornalero* (1845; once ediciones hasta 1885). Si por algo destaca es por lo acusado de su anticlericalismo, pero también por la descripción de las condiciones laborales de los

4. Cecilio Alonso, *Historia de la literatura española. 5. Hacia una literatura nacional 1800-1900*, Barcelona, Crítica, 2010, p. 394.

5. M. Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, VIII, cap. IV, III, Madrid, 1881.

trabajadores y de las mujeres, además de incorporar a la novela un epílogo en el que expone diversas medidas de bienestar social, mutualidades y seguros, por ejemplo, y «predicar» la fraternidad entre patronos y obreros (una prédica que también encontraremos en muchos autores catalanes de finales y principios de siglo).

3

El costumbrismo adquiere nuevo aliento en 1870 cuando Galdós publica su primera novela, *La Fontana de Oro* y un artículo importante en la *Revista de España*, «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» (1870, pp. 162-172), en el que, además de explicar la evolución, el alcance y las limitaciones de la novela decimonónica, expone con claridad cuáles son sus intenciones y cuál el lector al que la novela va dirigida, del que debe ocuparse:

La clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable. Ella es hoy la base del orden social; ella asume por su iniciativa y por su inteligencia la soberanía de las naciones, y en ella está el hombre del siglo XIX, con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable aspiración, su afán de reformas, su actividad pasmosa. La novela moderna de costumbres ha de ser expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase, de la incesante agitación que la elabora, de ese empeño que manifiesta por encontrar ciertos ideales y resolver ciertos problemas que preocupan a todos, y conocer el origen y el remedio de ciertos males que turban las familias. La grande aspiración del arte literario en nuestro tiempo es dar forma a todo esto.⁶

Cuando Larra escribió sobre la literatura de su tiempo lo hizo refiriéndose a la situación social e histórica, no solo al género o al estilo, otro tanto hace ahora Galdós. Las novelas sucesivas desarrollan estas ideas, se fundan en ellas y los *Episodios nacionales*, que empiezan a publicarse en 1873, no solo narran acontecimientos históricos, describen el proceso difícil, polémico, tenso, en el que la burguesía urbana alcanza su estatus moral y social, cultural, político, desde la guerra de la Independencia hasta la Restauración de Alfonso XII. El tema de los relatos es la clase media, cuando aparecen las clases bajas lo hacen como telón de fondo en el que destacan los personajes de aquellas, y no son pocas las veces que su protagonismo depende de ellas: criadas y criados, mozos, pequeños comerciantes y pequeños artesanos, mendigos que piden limosna a la puerta de las iglesias, etc. A partir de 1870 novelas y episodios aparecen con cadencia constante hasta llegar a sus mejores creaciones, *Doña Perfecta* (1876), *La familia de León Roch* (1878), *Tristana* (1892), *Nazarín* (1895), *Misericordia* (1897).

6. J. C. Mainer y J. C. Ara, *Prosa crítica*, Madrid, Espasa, 2004.

La novelística de Galdós suele interpretarse como un paso en el camino del realismo tentado por el naturalismo. Así lo entendió Emilia Pardo Bazán en *La cuestión palpitante* (1883), no sin criticar las opciones políticas expresadas por el novelista en los *Episodios*, el «alegato sistemático contra la España antigua» —afirma—, aunque la crítica más dura fue la ya citada de Menéndez Pelayo, que califica a Galdós de «el enemigo más implacable y frío del Catolicismo».

Los improprios de Menéndez Pelayo merecen algún comentario. El primero de todos, la observación de que Galdós, no hace sino proseguir con la explicación liberal de la decadencia —el ingeniero frente a la España antigua, la modernidad de la ciencia frente al clericalismo—, algo que para el polígrafo santanderino resultaba intolerable. Después, y esto poco tiene que ver con lo anterior, hay que señalar que acierta cuando califica la narración galdosiana de «descriptiva» y afirma textualmente que «pinta» a un personaje (un obispo tonto, un cura zafio...): ambos juicios sitúan al novelista en el campo del costumbrismo más que en el del realismo, y desde mi punto de vista constituyen el mayor éxito y la mayor debilidad de Galdós. El mayor éxito porque, en efecto, introduce a la clase media urbana en un costumbrismo del que estaba excluida (el folletín se ocupaba de ella, pero la excluía derivando sus problemas al ámbito sentimental). La mayor debilidad, porque el afán descriptivo, la pintura de tipos, lugares y situaciones introduce un tiempo lento en la narración novelesca, un rasgo que está en contra de lo que el propio novelista afirmaba sobre la clase media: «su actividad pasmosa».

Ahora bien, no toda la clase media es la misma, no es una clase homogénea. *Doña Perfecta* es una novela ejemplar a este respecto, Galdós describe a una clase media provinciana y a un personaje, el ingeniero, que pertenece a la burguesía urbana moderna. Esta última es la protagonista de su artículo en la *Revista de España*, debe ser la protagonista de la novela moderna; aquella, por el contrario, vive apegada al pasado en una sociedad tradicional que el novelista critica con dureza: clerical, hipócrita, atrasada, violenta, etc.

En cierto sentido, el mundo de *Doña Perfecta* es un anticipo de España negra. Esta es la descripción de Orbaneja, ayuntamiento, sede episcopal y juzgado, productora de ajos, de 7324 habitantes, ni muchos más ni muchos menos de los que habitan las poblaciones que Gutiérrez Solana describirá después:

[Un] apiñado y viejo caserío asentado en una loma, del cual se destacaban algunas negras torres y la ruinoso fábrica de un despedazado castillo en lo más alto. Un amasijo de paredes deformes, de casuchas de tierra pardas y polvorosas como el suelo formaba la base, con algunos fragmentos de almenadas murallas, a cuyo amparo mil chozas humildes alzaban sus miserables frontispicios de adobes, semejantes a caras anémicas y hambrientas que pedían una limosna al pasajero. Pobrísimos río ceñía, como un cinturón de hojalata, el pueblo, refrescando al pasar algunas huertas, única frondosidad que alegraba la vista. Entraba y salía la gente en caballerías o a pie, y el movimiento humano, aunque escaso, daba cierta apariencia vital a aquella gran morada, cuyo as-

pecto arquitectónico era más bien de ruina y muerte que de prosperidad y vida. Los repugnantes mendigos que se arrastraban a un lado y otro del camino, pidiendo el óbolo del pasajero, ofrecían lastimoso espectáculo. No podían verse existencias que mejor encajaran en las grietas de aquel sepulcro, donde una ciudad estaba no solo enterrada, sino también podrida.⁷

En los dos primeros capítulos de la novela, en los que se cuenta la llegada de Pepe Rey a Orbajosa con la finalidad de contraer matrimonio con su prima Rosarito, leemos todos los ingredientes de una España negra: la estación de tren es una barraca en la que no hay nada (el ferrocarril, tiene notable importancia en Regoyos y en Gutiérrez Solana, la tuvo en el desarrollo económico del país); el criado de doña Perfecta es «una oscura masa de paño pardo sobre sí misma revuelta»; el paisaje es estéril, pedregoso, víctima de las guerras antiguas entre cristianos y musulmanes; los labriegos roban el terreno corriendo los mojones, arando lo que no es suyo; hay bandoleros y ladrones a los que la guardia civil aplica la «ley de fugas»; el asesinato se percibe como un espectáculo que quiere ver un zagal; el cacique es admirado y aceptado; se habla de la posibilidad de nuevas partidas (carlistas), etc.

Tras esta presentación no cabe esperar más que tensión entre el ingeniero protagonista, que ha viajado a Europa y es persona instruida y moderna, además de sincera, y las «fuerzas vivas» de Orbaneja, en las que hay que incluir a un penitenciar, don Inocencio, representante de la institución eclesiástica, y a la propia doña Perfecta. El final es violento, se han levantado las partidas, el ingeniero muere, doña Perfecta, enferma, se acoge a la religión. En la última carta de don Cayetano Polentinos, su hermano político, a un amigo de Madrid habla «de la decadencia y acabamiento de nuestra nacionalidad».

¿De verdad ha decaído y acabado la nacionalidad, ha decaído y acabado Orbajosa? ¿Ha decaído en 1876, la fecha en la que se publicó la novela? ¿No es Galdós en exceso optimista al poner esas palabras en la carta de don Cayetano Polentinos? Los relatos posteriores de Gutiérrez Solana, Verhaeren y Regoyos nos dicen que esa «nacionalidad» no ha muerto (relatos posteriores del siglo xx confirman el diagnóstico). Pero juguemos a los esquemas: don Inocencio, el penitenciario, frente a Pepe Rey, el ingeniero, la «nacionalidad» tradicional frente a la moderna, ¿es posible pensar que Pepe Rey, el ingeniero que ha viajado a Europa, puede estar, sin embargo, en el origen de una nueva España negra, una España negra que se configure a partir de la modernización y por causa de la modernización? Creo que sí.

A finales de siglo el propio Galdós piensa en esa posibilidad y lo hace en una novela, *Misericordia* (1897), que protagonizan los más humildes de la capital de España. Para escribirla Galdós recorre los bajos fondos madrileños:

7. B. Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 82-83. Edición de Rodolfo Cardona.

En *Misericordia* me propuse descender a las capas ínfimas de la sociedad madrileña, descubriendo y presentando los tipos más humildes, la suma pobreza, la mendicidad profesional, la vagancia viciosa, la miseria dolorosa casi siempre, en algunos casos picaresca o criminal y merecedora de corrección. Para esto hube de emplear largos meses en observaciones y estudios directos del natural, visitando las guaridas de gente mísera o maleante que se alberga en los populosos barrios del Sur de Madrid. Acompañado de la policía escudriñé las casas de dormir de las calles del Mediodía grande y del Bastero, y para penetrar en las repugnantes viviendas donde celebran sus ritos nauseabundos los más rebajados prosélitos de Baco y Venus, tuve que disfrazarme de médico de la Higiene Municipal.

[...] El afán de estudiarla intensamente [a una figura de la novela] me llevó al barrio de las Injurias, polvoriento y desolado. En sus miserables casuchas, cercanas a la fábrica de gas, se alberga la pobretería más lastimosa. Desde allí me lancé a las Cambroneras, lugar de relativa amenidad a orillas del río Manzanares, donde tiene su asiento la población gitanesca [...] inmenso filón de elementos pintorescos y de riqueza de lenguaje.⁸

Misericordia se publica en 1897, el callejeo de su autor tuvo que ser ligeramente anterior, y en eso coincidió con Baroja, que recorría también los barrios madrileños en estas fechas, 1894-1900, y publicaba algunos artículos, materiales para *La lucha por la vida*: «La farsa del sepulturero» (1894), «El vago» (1897), «Golfos» (1897), «La casa de la trapería» (1897), «Patología del golfo» (1899), etc. La coincidencia cronológica de ambos autores no me parece azarosa, en el último tercio del siglo los efectos de la crisis son patentes e insostenibles. La novedad fundamental de *Misericordia* es que describe la existencia de una España negra no convencional, aunque tenga muchos rasgos convencionales: otra España negra, propia esta vez de una ciudad que se moderniza, no de pueblos que viven en la tradición. La fábrica de gas que menciona el novelista canario es un incipiente foco de industrialización de la capital, con él, la estación de ferrocarril, el asfaltado de las calles, el tendido de las líneas de tranvías, etc. Galdós recorre Madrid en los años en los que se ha producido un cambio social y económico de gran importancia, aumenta su población, el número de jornaleros sin trabajo o con trabajo precario y muchos asentamientos urbanos, las Injurias, lo son de chozas o barracas más que de casas. Visita el Sur madrileño cuando los ensanches se han convertido en otra España negra, la misma que Baroja describe en sus artículos y en su trilogía de 1904.

Galdós y Baroja escriben novelas, no son cronistas de una realidad social y económica, pero las «aventuras» de sus protagonistas carecen de sentido sin el marco social y económico, moral, cultural y político de estos años. Los mendigos galdosianos piden limosna a la puerta de una iglesia madrileña, los protagonistas, un ciego y una sirvienta de dama venida a menos, son personajes de la sociedad madrileña y sin ella carecerían de verosimilitud, de la misma manera que las opiniones de Pepe Rey sobre Orbaneja son incomprensibles.

8. Prefacio a la edición de 1913 de *Misericordia*, París, Thomas Nelson and Sons Ed.

bles sin Orbaneja, y sin Orbaneja son incomprensibles las sentencias del penitenciario. Sin las barriadas del Sur de Madrid no entenderemos los afa-nes de Manuel Alcázar y sin Cuatro Caminos difícilmente entraremos en el mundo de los traperos con el que comienza Blasco Ibáñez *La horda*. Ciertamente, los mendigos galdosianos tienen mucho de la picaresca tradicional, su ciego prolonga al ciego de Lázaro, de la misma manera que el hambre de los pupilos del Dómine Cabra es ahora el hambre de los miserables de las Injurias, pero con solo esos modelos los novelistas no hubieran podido construir sus relatos: la veracidad de los mismos guarda estrecha relación con la veracidad del marco en el que los personajes se desenvuelven.

Contra el que luchan. He aquí una diferencia fundamental entre Galdós y Baroja. La lucha del ingeniero Pepe Rey es una lucha ideológica, la lucha de los mendigos de *Misericordia* es la de una supervivencia más o menos astuta en el seno de una sociedad estática. La lucha por la vida de Manuel Alcázar es una lucha contra sí mismo y contra el medio: ambas son la misma.

4

El Sur madrileño es el espacio de Galdós, el Sur madrileño es el motor de las novelas de Baroja. Los miserables del novelista canario *están* en las Injurias, las Cambroneras, las Peñuelas, la Ronda de Toledo; los protagonistas de Baroja *luchan* contra ese mundo o a favor de él. El sur de Baroja no es ni un paisaje ni un escenario. En la novela de Galdós lugares y personajes son pintorescos e interesantes en su lenguaje —que el autor cuida con más atención que cualquier otro novelista—, en sus indumentarias, movimientos. Galdós todavía tiene la huella del costumbrismo de escenas y cuadros, no así el escritor vasco.

Un ejemplo puede aclarar lo que digo. Leemos el comienzo de *Misericordia*: un grupo de mendigos ante la puerta de una iglesia madrileña —la iglesia tiene dos puertas, una de cara a los barrios ricos, otra, a los pobres (algunos críticos consideran que ambas puertas poseen un carácter simbólico)—, esperan a los fieles para pedir limosnas. En la escena distinguimos a dos de los principales protagonistas de la novela, «Benina» (Benigna) y un ciego, «Almudena» (Mordejai). Hablan entre ellos y todos utilizan palabras propias de su condición, deformes o fuera de uso, en especial «Almudena», de origen marroquí: «paice», «fruto de la festivida», «vitimas» «haiga», etc. Hablan unos con otros y ambos protagonistas entre sí, se cuentan historias de mendigos, destacan los principales; *chismorreo* es término que puede calificar las conversaciones. Esperan la llegada de un usurero, don Carlos Moreno Trujillo (después sabremos que lleva la cuenta anotada de las limosnas que da), que le dice a «Benina» que acuda a su casa.

Aquí termina la escena. Es un cuadro pintoresco que nos entretiene con detalles que poco importan para la narración posterior, tienen valor por sí mismos. Después, otras escenas, conversaciones entre «Benina» y la señora a la que atiende, con el ciego, con familiares de la señora venida a menos, con pequeños comerciantes. El lector disfruta con los detalles pero la historia pierde el ritmo en cada uno de los cuadros. Las relaciones de «Benina» con el usurero poco tienen que ver con esos detalles y su aventura con «Almudena» es independiente en el relato.

La diferencia con la trilogía de Baroja es muy notable. En su análisis de la *Anatomía de «La lucha por la vida»*, Emilio Alarcos, tras explicar de forma somera las diferentes posiciones críticas sobre la trilogía, se distancia de ellas y desarrolla una tesis que me parece especialmente relevante.⁹ Por una parte, destaca el papel desempeñado por la «formación» del protagonista, hilo conductor de las novelas y razón de su unidad estructural, un proceso de formación que aprendemos a medida que la narración crece, en el que hay avances y retrocesos, momentos de hundimiento y de alborozo, de melancolía, de indecisión y de decisión, de tal modo que ni el protagonista ni los restantes personajes están dados de una vez por todas, son personas, no tipos.

Ese proceso de formación no se lleva a cabo en una situación abstracta; muy al contrario, las situaciones son bien concretas: el ambiente desempeña un papel fundamental en esa dinámica. «El ambiente, afirma Alarcos, abarca un complejo de espacio, tiempo y personas variadas, con los condicionamientos y directrices derivados de cada ingrediente» y, «aunque existan otros rasgos diferenciales, lo característico en *La lucha por la vida* es la determinación espacial de cada ambiente sucesivo. Parece como si el espacio condicionase las otras particularidades dimanantes de los personajes que en ellas actúan», espacios descritos con precisión, muy concretos (Injurias, Cambroneras, Ronda de Toledo, etc.), que «no son solo estampas estáticas —añade—, sino conjuntos de datos que, en estado latente, representan fuerzas posibles de actuación sobre el personaje».¹⁰

9. Emilio Alarcos Llorach, *Anatomía de «La lucha por la vida»*, Discurso de ingreso en la Real Academia Española, Madrid, 1973.

10. *Ibid.*, pp. 68 y 69. En otro momento de su *Discurso* afirma Alarcos que «los paisajes barojianos no son pinturas fidedignas y precisas de la realidad, son lo que ante ellos siente o vive el personaje (en última instancia, claro es, también lo que vive y siente el autor)», p. 74. Me gustaría matizar esta afirmación, creo que hay dos tipos de paisajes barojianos en la trilogía, unos sí son «pinturas fidedignas y precisas de la realidad», lo son las chozas de las Injurias, las corralas de la Ronda de Toledo, el asfaltado de la puerta del Sol, los merenderos del Manzanares, las cuevas y los despachos de vino de la carretera de Andalucía, lo son las figuras de las prostitutas y de los zapateros, también de los golfos y delincuentes, de los trabajos mal pagados, las casas de dormir, las calles del distrito de Chamberí. Todo esto responde a la más estricta precisión y pintura. Diferente es el caso de los paisajes que Manuel Alcázar contempla, no son muchos —Madrid tras el Manzanares con la sierra al fondo, por ejemplo—, ante los que surge un sentimiento lírico que le permite pensar la existencia de otra realidad distinta, que le proporciona algunos ánimos y la posibilidad de escapar a la condena de la miseria y la marginación.

En efecto, los lugares concretos, las barriadas del Sur madrileño, su ambiente —espacio, tiempo y personas— condicionan las acciones de los protagonistas, su existencia en relación a ellas, las posibilidades de sobrevivir que ofrecen, los trabajos que en ellas pueden encontrarse, las relaciones que es posible establecer con otras personas, marcadas también por su vida en el barrio. La lucha por la vida es la lucha en esos ambientes y, en el caso de Manuel Alcázar, contra ellos, aunque no siempre contra ellos: en el final de *La busca* llega a identificarse con las tierras negras, con la vida tosca y humilde, suburbial, en el vertedero de los escombros, en una especie de purificación negativa a la que será capaz de escapar.

La lucha con el ambiente introduce un ritmo en las novelas del que carecía el costumbrismo: el ambiente no es un cuadro pintoresco, es el mundo que no deja vivir, al que es preciso derrotar, contra el que muchas veces se parece vencido, y de vencido tiene en muchas ocasiones conciencia. El dinamismo de las novelas está condicionado por el movimiento de los personajes frente a ese ambiente y solo en la última de ellas, *Aurora roja*, las digresiones ideológicas ocupan un lugar para mi gusto excesivo, si bien son expresión del interés del autor por mostrar todas las posibles dimensiones de la lucha por la vida, no solo la dimensión individual, también las colectivas, el socialismo y el anarquismo.

Misericordia, *La lucha por la vida* y *La horda* fueron leídas muchas veces en su momento como manifestaciones de una nueva literatura picaresca. Ortega las leyó como novelas picarescas, Andrenio (Eduardo Gómez Baquero), traductor de Zola, considera que el golfo es una nueva forma del pícaro, y el mundo de los pícaros se hace presente en las obras de Ricardo León (*Casta de Hidalgos*, 1908, *Los centauros*, 1912) y Ciro Bayo (*El peregrino entretenido*, 1910, *El Lazarillo español*, 1911), incluso Azorín regala una semblanza del hidalgo en *Los pueblos* (1905), en la que no elude la ya tópica caracterización del alma española: la espada del hidalgo «es toda el alma de la raza; esta espada nos enseña la entereza, el valor, la dignidad, el desdén por lo pequeño, la audacia, el sufrimiento silencioso, altanero».¹¹ De nuevo los «caracteres españoles».

Todavía hoy pueden leerse como literatura picaresca, así lo hace Gonzalo Sobejano en el artículo que acabo de citar. Hambre y miseria, la lucha por la vida en un mundo cerrado, «camino sin meta y espejo paseado a lo largo de él», escribe Sobejano, constituyen el marco de la picaresca. En el siglo XVII y en el XIX, también en el XX, «desigualdad acentuada, empobrecimiento, ocio

11. Cita el texto de Azorín Gonzalo Sobejano, que lo comenta en estos términos: «A pesar de la belleza de la cual, guardar una espada inútil aunque reluciente, no es indicio de fortaleza; ni dejarse mantener por un niño prueba de sufrido temple y ni la sobriedad, dado que sea un carácter del español, rasgo del que convenga sentirse orgulloso, cuando solo consisten en un hábito de pobreza ociosa y no en la exclusión consciente de lo que, por innecesario, no se quiere obtener o guardar». Gonzalo Sobejano, «Sobre la novela picaresca contemporánea», *Boletín informativo de Derecho Político*, 1964, n.º 31, pp. 213-225.

forzoso de los sin empleo, corrupción», continúa para explicar lo que fue habitual tras la Guerra Civil, en la larga postguerra de los cuarenta y los cincuenta. Miedo a lo que pueden decir, denunciar, el vecino y el portero, miedo a ser calificado de rojo, a perder el trabajo precario, a la autoridad uniformada, cualesquiera sea su uniforme, al párroco que debe certificar mi buena conducta. El miedo ha existido siempre, ahora es una losa que cae sobre los ciudadanos. Está presente en las novelas de Cela, se vive y se huele en la de Carmen Laforet, *Nada* (1945), tan distinta, el miedo a los otros, padres que son jefes, patriarcas, tal como los describe Luis Goytisolo en *Las afueras* (1958). Años después, pero referidos a estos, el miedo protagonizará *Tiempo de silencio* (1961) y, en especial *Si te dicen que caí* (1973), la obra más completa y más compleja en la narración de este mundo.

«La antigua novela picaresca, escribe Sobejano, sigue ejerciendo un magisterio áspero y saludable, aunque el cambio de los tiempos impide que se filtre hasta el día de hoy algo de aquella característica que tanto ayudó a su difusión: la alegría de convertir en juego sorprendente la dura necesidad». La alegría y el juego no están en las novelas de Baroja, tampoco en las que hablan de los cuarenta y los cincuenta, el miedo introduce un manto oscuro de tensión y, en ocasiones de violencia. Sin embargo, la ironía puede hacer acto de presencia en las aventuras de *Tiempo de silencio*, y llegar a convertirse en un factor fundamental de *Si te dicen que caí*. Los juegos de los niños, las *aventis* que se cuentan, verdad, mentira y mito, y otra vez verdad, no eluden la alegría del juego, en ocasiones brutal, como quizá sea siempre el juego de los niños.

La picaresca es un recuerdo, permite excavar en el primer nivel, nos dice que hubo escritores preocupados por el hambre y la supervivencia, tender un puente, frágil, hacia ellos, y recorrerlo con cuidado de no caer. Lo hace Cela en el que quizá sea su escrito más célebre, *La familia de Pascual Duarte* (1942), la historia de un preso común condenado a muerte y ejecutado en 1937, una autobiografía de Pascual. Pero Cela se ha «protegido» eludiendo el hecho que en ese momento es determinante para la muerte, las muertes, la Guerra Civil. No lo elude en *La colmena* (1951), pero entonces es la baja clase media venida a menos la protagonista, y este colectivo poco tiene que ver con la picaresca, aunque muchas de sus derivas morales estuvieran ya en aquella sociedad, con apelativos y comportamientos diferentes. En ningún caso puede el lector regocijarse con aventura alguna, aunque el escritor haya pretendido regocijarnos con sus ejercicios de estilo. Como escribe Sobejano en un artículo sobre Cela, nos encontramos en «el punto más bajo a que pudo llegar nunca en nuestra patria la degradación humana».¹²

12. Gonzalo Sobejano, «La Colmena: olor a miseria», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 113, 1978, pp. 113-126.

5

España negra es una construcción ideológica, también es una imagen. Las narraciones literarias y las representaciones pictóricas, además de la reflexión sobre la decadencia, la llenan de contenido. La pintura desempeña en este punto un papel importante, tanto la que se hace en el siglo XIX como la propia de la tradición española. Pintura y literatura van a este respecto en paralelo, de la misma manera que la picaresca, y en general la literatura del Siglo de Oro, se ha concebido como punto de partida de la literatura nacional la pintura de Velázquez, Zurbarán, El Greco, Murillo y Ribera. Constituyen el marco adecuado para el desarrollo —y la interpretación— de cualquier pintura española posterior, nacional y realista.

Manuel Bartolomé Cossío publicó en 1885 *Historia de la pintura española*, se preocupaba, entre otras cosas, por la identidad y los caracteres de los españoles; la pintura es, cabe decirlo así, una «pintura nacional». Distingue entre la escuela española y la que no lo es —lo hace, bien es verdad, en un momento en el que la historiografía se centra en la idea de las escuelas nacionales— y consolida uno de los tópicos que tendrá mayor persistencia en la historiografía posterior y, en general, en el debate cultural: la escuela española es la de los siglos XVI y XVII, mientras que la pintura «extranjera» es la del siglo XVIII, influida directamente por la pintura francesa y el gusto rococó. Este tópico se ha mantenido en la historiografía e incluso se ha hecho popular, y ello a pesar de que fue Carlos III quien se preocupó por los motivos españoles, propios, para tapices y pinturas destinados a los lugares reales, y fueron los ilustrados, «afrancesados», los primeros que recorrieron el país y contaron sus paisajes y costumbres, diversos ambos.

En el marco de las pautas culturales de la época, Cossío se adelanta a los tópicos del 98 y afirma que la pintura española se caracteriza por su amor a la realidad, a la materialidad de las cosas. Así se pone de manifiesto en la obra de Zurbarán, en la de Ribera y en la de Murillo, también en la de Velázquez. Incluso un artista como El Greco, al que con dificultad emparejaríamos estilísticamente con Zurbarán, con Ribera o con pintores menos relevantes, es ejemplo de la identidad española, y lo es en los mejores de sus cuadros, *El expolio* (1577-1579, Toledo, Catedral), *El martirio de san Mauricio y la legión tebana* (1580-1582, El Escorial) y *El entierro del conde de Orgaz* (1586-1588, Toledo, Santo Tomás):

Un austero coro de enlutados caballeros neuróticos, entre clérigos de una parte y caballeros de otra; todos retratos fieles..., figuras arrancadas de la realidad... quebraban profundamente en el espíritu la melancólica impresión de aquellos postreros, miserables días españoles del siglo XVI..., provoca un estado de ánimo, en consonancia con lo que debieron ser entonces la raza y la esencia de la vida castellana.

La cita de Inman Fox¹³ reúne todas las notas habitualmente consideradas como propias del Siglo de Oro: caballeros y clérigos, pero los caballeros son neuróticos; retratos fieles; impresión melancólica; días miserables; raza y esencia. Leído el texto con una perspectiva actual, chocan algunos matices, los caballeros son neuróticos —¿por qué?, ¿quizá por la pérdida de privilegios, por el hundimiento del sistema feudal, por razones más espirituales?—, la melancolía domina en unos días miserables en consonancia con el estado de ánimo de la *raza*. Las virtudes de las que se habla son negativas. Más allá de esta paradoja, lo que ciertamente contemplamos es una escena que reúne a un grupo de caballeros piadosos bajo un cielo de gloria para el que todos, no solo el conde de Orgaz, están dispuestos. Los caballeros son reales, retratos fieles, escribe Cossío, pero la sociedad no lo es, falta casi toda ella: como si la sociedad fueran solo los caballeros, sin contar con ningún otro estamento social.

Es cierto que el bizantinismo y el manierismo iniciales de El Greco se reducen, los personajes pintados son más reales, pero no ha desaparecido por completo el manierismo inicial, no al menos en *El expolio*, tampoco en *El martirio de san Mauricio*, pintura esta última en la que los comentaristas encuentran una intimidad esencialmente humana, que consideran nota española, realista, aunque, creo, no pueda atribuirse en exclusiva a una eventual identidad española. En sus pinturas, retratos y temas religiosos, El Greco crea un espiritualismo que cabe relacionar con los movimientos místicos, muchas veces heterodoxos, que se produjeron en la Corona de Castilla, muchas veces en paralelo a los que hubo en Francia y en Italia.

En 1875 había tenido lugar un debate en el Ateneo madrileño de resultados del cual se concluyó que el realismo era el rasgo propio del arte y la literatura españolas. Un crítico entonces importante, Manuel de la Revilla, defendió esta posición y publicó después en la *Revista de España* (1879) «El naturalismo en el arte».¹⁴ Esta concepción se proyectó sobre la cultura tradicional, también sobre la contemporánea, y se ha convertido en tópico defendido hasta fecha reciente.

Los bufones velazqueños, *La mujer barbuda* (Magdalena Ventura y su marido) (1631, Hospital Tavera, en depósito en el Museo Nacional del Prado), de José de Ribera, los dos retratos de Eugenia Martínez Vallejo, «*La Monstrua*», *vestida* y «*La Monstrua*» *desnuda* o *Baco*, pinturas ambas que Juan Carreño de Miranda pintó h. 1661 (ambas en el Museo Nacional del Prado), se aproximan al mun-

13. Inman Fox, *La invención de España*, p. 160.

14. Recogido en *Obras de Manuel Revilla*, Madrid, Imprenta Central, 1883. En el origen del debate se encuentran las diferentes concepciones y actitudes ante el naturalismo, sometido a una muy fuerte censura ideológica por parte de críticos y autores conservadores, y tímidamente defendido, si es que puede hablarse de defensa, por críticos y autores más liberales. La interpretación de la cultura española del siglo barroco estaba mediatizada por este debate.

do de la picaresca en su recurso al realismo y la materialidad. Sin embargo, eso no impide que hoy encontremos notables diferencias entre unas obras y otras, todas con un marcado aire de familia, quizá porque nuestro punto de vista ha cambiado. Mientras que *Pablillos de Valladolid* (1633, Madrid, Museo Nacional del Prado) es una figura humanizada, hasta cierto punto irónica en su mirada y su apostura, *La «Monstrua»*, en su obesidad, es un «objeto curioso», una «persona de placer» en el mundo cortesano. En su realismo, *Magdalena Ventura* es inquietante: pintada con su marido y su hijo, al que da el pecho, parece ausente de toda relación con ellos salvo la de «estar ahí», dirige su mirada al espectador, pero esa mirada es inexpresiva, a diferencia de los personajes velazqueños, carece de emoción alguna. «Aquí no se narra nada», ha escrito Peter Mason.¹⁵ La escena es tan objetiva como pueden serlo las piedras donde figura la explicación de la pintura: «En magnu[m] naturae miraculum», ‘he aquí un gran milagro de la naturaleza’.

Bufones y milagros de la naturaleza, a los que tan aficionados son los siglos XVI y XVII —en las pinturas para los cortesanos y en las estampas para el pueblo bajo—, contribuyen a crear un imaginario que propicia el de España negra, más aún cuando Zuloaga los hace suyos al pintar, al modo velazqueño, *La enana doña Mercedes* (1899, París, Musée d’Orsay) y sus enanos, en especial el muy comentado *El enano Gregorio el Botero* (1908, San Petersburgo, Hermitage). Su materialidad es patente en el físico de sus cuerpos y la degradación de sus figuras puede parangonarse con la de los antihéroes de la picaresca.

Velázquez, más que Goya, es en el siglo XIX la cumbre más alta de la pintura española, eso a pesar de que la pintura de este siglo lo emula en muy poco. Es preciso esperar a Eduardo Rosales y su *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* (1864, Madrid, Museo Nacional del Prado) para hablar del pintor sevillano. La obra puede entenderse como un «tour de force» del artista y un manifiesto ideológico: «Tengo pensado hacer Isabel la Católica redactando su último codicillo el 25 de noviembre (me parece), tres días antes de su muerte; este momento de la gran Reina es de lo más hermosos de su gloriosa vida, porque se ve en él el inmenso amor que tenía a su pueblo, y es, al mismo tiempo, interesante para nuestra historia por las cláusulas que en él dejó consignadas» [la Reina muere el 26 de noviembre de 1504, el 12 de octubre había redactado su testamento, firma el último codicillo, en efecto, tres días antes de su muerte].¹⁶

Las palabras del artista forman parte de los tópicos habituales, hoy en revisión, en torno a la Reina católica, y el carácter velazqueño de la pintura, acep-

15. Peter Mason, «Una hornacina clásica para Magdalena Ventura. Sobre la “Mujer barbuda” de Ribera», *Goya*, 358, 2017, p. 46.

16. Cit. por X. de Salas, «El testamento de Isabel la Católica. Pintura de Eduardo Rosales», *Arte Español*, 1953, pp. 108-133, y *Exposición de la obra de Eduardo Rosales 1806-1873*, Madrid, 1973.

tado por muchos historiadores,¹⁷ también merece ser revisado, pues, siendo cierto que en comparación con otros artistas del s. XIX, la de Rosales es obra que recrea la luz y hace de ella protagonista relevante, también lo es que esa luz está a gran distancia de aquella con la que Velázquez *construyó* su mundo, la materia de las cosas, las personas y los lugares, la materia de las indumentarias, de la misma manera que el tratamiento de la composición, su estatismo, y la condición y disposición, didáctica, de los personajes escapa a la que era propia del artista sevillano.

La pintura decimonónica se asienta, en líneas generales, sobre tres ejes fundamentales: el retrato, la pintura de historia y las costumbres cotidianas; el paisaje tiene una importancia menor, aunque su calidad es muy notable. Retrato y pintura de historia se mueven en el marco de la influencia francesa, principalmente, mientras que el costumbrismo encuentra sus mejores realizaciones en dos artistas a los que se considera seguidores de Goya: lo son en algún aspecto Alenza y Lucas, que crean imágenes amables, algunas veces cómicas, en la estela del artista aragonés. Entre los costumbristas destaca Valeriano Domínguez Bécquer, autor de un conjunto de pinturas que representan escenas populares (para realizarlas contó con una pensión concedida por la reina Isabel II): *Interior de una casa en un pueblo de Aragón cuando la familia se reúne por la tarde a tomar el chocolate* (1866), *El presente. Fiesta popular en Moncayo (Aragón) la víspera del santo patrono* (1866), *El baile. Costumbres populares de la provincia de Soria* (1866, todas en Madrid, Museo Nacional del Prado), la que quizá es la más célebre del conjunto. El arte de Bécquer se ha calificado de «purismo tardorromántico de raíz académica»: sus personajes se mueven pero están quietos y siendo muchos se distingue a cada uno perfectamente. *El baile* es llamativo a este respecto: sobre un espacio de paisaje abierto se distribuyen de izquierda a derecha diversos personajes, ocupan la posición central una niña pequeña y una muchacha que da unos pasos, ensimismada, como si el baile fuera un rito.

Por diferentes razones, ni las pinturas de Alenza y Lucas, tampoco las de Bécquer, nutren el imaginario de España negra, tienen mucho de folclórico y bastante de rito en el último artista: lo castellano como rito (nacional). Para recrear ese imaginario es preciso esperar a finales de siglo, a las obras de Regoyos y Zuloaga, tan diferentes, a las del primer Gutiérrez Solana, Ricardo Baroja, Nonell, el primer Rusiñol, etc. Unos y otros pintarán tanto el pasado como el presente, la España negra de las pequeñas poblaciones y la España negra que da sus primeros pasos en la modernidad de las grandes ciudades.

17. José Luis Díez y Javier Barón, *El siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, ficha de la pintura de Eduardo Rosales, pp. 205-211.

Índice

Nota del autor	9
Introducción. «Su actividad pasmosa».....	11
I.	
«Metralla para el pueblo».	
El modernismo y la rosa de fuego	31
1. <i>La fi de l'Isidre Nonell</i>	31
2. Una ciudad crece	37
3. Diversidad de imágenes.....	40
4. La catedral de los pobres	44
5. La apoteosis de la gaucherie.....	49
6. La rosa de fuego	54
II.	
«Había oscurecido».	
Otra España negra.....	57
1. Tradición y modernidad.....	57
2. Temas españoles	59
3. Viajes	62
4. La vivienda insalubre en Madrid	63
5. Tierras negras	68
6. La modernidad de Madrid	71
7. Cuestiones de beneficencia.....	76
8. El «tercer Madrid», otra España negra	78
9. «Había oscurecido»	84

III.

<i>Nós</i>	93
1. <i>Cousas da vida</i>	93
Una enfermedad crónica.....	93
El emigrante y el indiano	98
<i>Cousas da vida</i>	100
2. <i>Nós</i>	104
El álbum.....	104
Cousas de nenos	106
Experiencias de vida.....	110
Foros y caciques.....	113
<i>O probe Xan</i>	120
Literatura y arte en Castelao. Una nota	122

IV.

Tiempo de silencio	127
1. Pascual y Román.....	127
Pascual.....	129
«Se declara la responsabilidad política...»	132
Historias demasiado oscuras.....	135
2. «Ni un hogar sin lumbre, ni un español sin hogar»	140
Tiempo de silencio.....	140
La piqueta	148
3. Los santos inocentes.....	151
Un país rural.....	151
La Alcarria	155
Níjar	158
Hurdes	163
«Se obstinan en que se les trate como personas».....	172
4. Si te dicen que caí.....	175



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza



En la segunda mitad del siglo XIX, sus últimos años y los primeros del XX España negra se hizo presente en las principales ciudades del país. Su origen se encontraba en la industrialización, la emigración, el trabajo precario e infantil, los bajos salarios, la desigualdad social, etc. Barcelona y Madrid son las principales manifestaciones de *otra* España negra, diferentes pero afines. La emigración tiene en Galicia su expresión más concreta. Este proceso vuelve a repetirse entre los años cuarenta y sesenta del siglo XX, ahora con referencias políticas muy concretas, y configura el marco que proporciona sentido a la literatura y al arte de aquellos años. Baroja, Azorín, D'Ors, el joven Picasso, Nonell, Mir, Casas, Zuloaga, Solana, Castelao protagonizan el primer período. Delibes, Cela, Ferrer, Laforet, Martín Santos, Goytisolo, Marsé, entre otros, forman parte del segundo, tanto o más dramático que aquel.



Valeriano Bozal (Madrid, 1940), doctor en Filosofía y catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense, ha sido presidente del Patronato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Entre sus publicaciones destacan las dedicadas a Goya, *Imagen de Goya* (1983), *Goya y el gusto moderno* (1994 y 2002), *Pinturas negras de Goya* (1997 y 2009), *Francisco Goya. Vida y obras* (2005, 2 vols.), los estudios sobre arte español contemporáneo y las monografías *Johannes Vermeer de Delft* (2002) y *Pieter Bruegel. Triunfos, muerte y vida* (2010). En el ámbito de la estética, *El lenguaje artístico* (1970), *Mimesis: las imágenes y las cosas* (1987), *El gusto* (1996; *El gusto*, 1999) y *Necesidad de la ironía* (1999). La experiencia estética es el tema que actualmente le ocupa.

