

Gusto y libertad.

El arte en la novela *María, la hija de un jornalero*, de Ayguals de Izco

Carlos REYERO

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

María, la hija del jornalero –una de las novelas de más éxito publicadas durante el reinado de Isabel II– contiene numerosas referencias a las artes visuales, museos, lugares históricos y teorías artísticas. Estas menciones poseen un importante significado para analizar las relaciones entre gusto y política en ese período. Este artículo trata de demostrar que las cuestiones estéticas están profundamente involucradas en el discurso del liberalismo. A lo largo de la novela podemos ver el desprecio hacia la ostentación, asociada a la iglesia y a la aristocracia; la conexión entre liberalismo y estilo nacional; la entusiasta descripción de lugares destinados a expresar la libertad, la transformación de la elegancia en una identidad liberal; o finalmente, el uso de las imágenes artísticas en la sociedad liberal.

Palabras clave: Arte y gusto del siglo XIX; crítica de arte en España; liberalismo; arte y política; arte y literatura; Ayguals de Izco.

Taste and Liberty. Art in the novel *María, la hija de un jornalero*, by Ayguals de Izco

ABSTRACT

María, la hija del jornalero –one of the most successful novels published in Spain during the reign of Isabel II– contains many references to the visual arts, museums, historical places and art theory. These mentions bear important meaning in order to analyse the relationships between taste and politics during this period. This article tries to prove that aesthetic questions are deeply involved in the discourse of liberalism. Throughout the novel we can see disdain toward ostentation, associated with the church and the aristocracy; the connection between liberalism and national style; the enthusiastic description of places designed to express freedom; the transformation of elegance into a form of liberal identity; or finally, the use of artistic images by liberal society.

Key words: Nineteenth-Century Art and Taste; Art Criticism in Spain; Liberalism; Art and Politics; Art and Literature; Ayguals de Izco.

SUMARIO: El desprecio por la ostentación del clero y la aristocracia. Liberalismo y nacionalismo. Los espacios de la libertad. Progreso, elegancia y sensibilidad como criterios estéticos liberales. Comprensión y uso de imágenes artísticas

Las relaciones entre la literatura y las artes plásticas pueden ser abordadas de muy diversos modos. Tantos que “nada hay que no sea literario, si nos empeñamos en que lo sea”, como escribiera Julián Gállego con sutil ironía, a propósito de aquella heterogénea exposición a la que asiste el matrimonio Drôle, donde “había desde un retrato muy malo de Labiche a una Venus de Maillol inspirada, según decían, en Teócrito, y desde un florero de Manet cuya condición literaria se basaba en su supuesta pertenencia a Zola hasta una Arlesiana de Van Gogh, que acaso hubiera leído la de Daudet”¹. Pero, a pesar de la cita, siempre necesaria para ponerse en guardia de las coincidencias irrelevantes, no parece que el maestro contemplase la cuestión con veleidad. Más bien al contrario, si tenemos en cuenta tanto la curiosidad que mostró hacia las referencias artísticas de los escritores, desde Fray Luis de León a Marcel Proust, como la erudición plástica empleada en su propia obra literaria.

Justamente la utilización del arte por los escritores ha sido considerada una fuente muy sugestiva para detectar tanto ideas estéticas como políticas entreveradas, susceptibles de haber contribuido a conformar el gusto –o *los gustos*²– de una época, a través de una mirada testimonial que tiende a ser imitada. En ese contexto emerge una personalidad singularísima de la cultura española del siglo XIX, Wenceslao Ayguals de Izco (Vinaroz, 1801-1873), encendido partidario de un liberalismo progresista, próximo al socialismo utópico, que ejerció como político, escritor, editor, hombre de negocios y soldado. Poseedor de una cultura cosmopolita adquirida en Barcelona, que incluye conocimientos artísticos³, entre su producción literaria destaca *María, la hija de un jornalero*⁴, folletín aparecido por entregas poco antes del 1 de diciembre de 1845, a la venta en cinco librerías de Madrid y doscientas treinta de otras ciudades, con múltiples ediciones a lo largo de siglo, que incluyen traducciones al francés, alemán, italiano y portugués⁵. Ambientada históricamente en el Madrid de los primeros años de la regencia de María Cristina, en ella se cuentan las vicisitudes de la joven y cándida María, que ve amenazada su virtud tanto por el clero, representado en Fray Patricio, como por la vieja aristocracia, encarnada, entre otras, por la marquesa de Turbias Aguas, confabulada con aquel. Tras una larga serie de adversidades, que afectan a su

* Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto HUM2006-02530: *Arte y libertad. España, 1812-1912*, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

¹ J. GÁLLEGO: *Mi portera, París y el Arte*, Seix Barral, Madrid, 1957, p. 27.

² J. GÁLLEGO: “Sobre el gusto en el siglo XIX”, en el catálogo de la exposición *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: Pinturas españolas del Romanticismo al Modernismo*, Comunidad de Madrid-Academia de San Fernando, Madrid, 1991, pp. 19-27.

³ Como crítico de arte comentó, por ejemplo, los cuadros de Federico de Madrazo, Bernardo López, Francisco Cerdá, Bernardo Ferrant, Leonardo Alenza, Valentín Carderera, José Gariot, José María Bonilla, Manuel Fernández Cruzado, Manuel Moreno y Manuel Rodríguez de Guzmán expuestos en 1844 (Véase: W. AYGUALS DE IZCO: “Exposición pública de la Academia de San Fernando”, *El Domine Lucas*, 1 de noviembre de 1844, p. 60).

⁴ W. AYGUALS DE IZCO: *María, la hija de un jornalero*, Madrid, 1845-46, 2 vols. Con el fin de evitar un desarrollo excesivo de las notas, las referencias a esta obra se incluyen dentro del texto, entre paréntesis, indicando el tomo y la página.

⁵ R. BENÍTEZ: *Ideología del folletín español: Wenceslao Ayguals de Izco (1801-1873)*, Edición José Porrúa Turanzas, Madrid, 1979, pp. 43-47.

humilde familia, en las que se pone de relieve la honradez del pueblo y la iniquidad de los poderosos, conoce, a través de su amiga la baronesa del Lago, hermana del médico Antonio de Aguilar, que la rescata de la locura, a Luis de Mendoza, hijo del marqués de Bellaflor, con el que termina casándose. Simboliza, por tanto, “la sociedad española que puede ser salvada por la acción del pueblo guiado por la nobleza liberal”, frente a sus enemigos, “los carlistas conducidos por el clero y los moderados que aspiran a consolidar la oligarquía y la corrupción”⁶. Criticada tanto por su sectarismo anticlerical –fue incluida en el *Índice* de publicaciones prohibidas por la Iglesia por un decreto del 6 de diciembre de 1852⁷– como por su lenguaje afectado, su extraordinario éxito no menos que su apasionado compromiso político, donde la historia ha de reinterpretarse hasta vislumbrar un nuevo orden del mundo, hacen de ella un testimonio muy valioso para juzgar la inserción del arte en el discurso del liberalismo exaltado.

La reflexión sobre el arte en la novela de Ayguals debe ser tenida en cuenta, ante todo, como un elemento objetivamente presente en la narración de forma reiterada, ya sea a través de la descripción de piezas concretas, o bien a través de juicios estéticos de carácter general. Con independencia de su habilidad para fundirlas con la trama, las observaciones llegan a alcanzar un valor semántico fundamental, susceptible de ser trasladado, como criterio interpretativo, a un sector de la sociedad de su tiempo, en virtud del sentido edificante que encierra. Constituye, por lo tanto, una fuente indispensable para analizar las relaciones entre el gusto y la política en época de Isabel II, cuya dependencia trata ponerse de manifiesto en este trabajo. Del mismo modo que la novela encadena historia y ficción, incluyendo acontecimientos concretos descritos con la precisión de un cronista, para hacer más verosímil el relato⁸, los juicios estéticos se insertan en un discurso ideológico que aspira a ser asumido globalmente.

La inclusión de numerosas y detalladas descripciones de edificios y calles de Madrid, que es el escenario principal de la novela, junto a los Sitios Reales de los alrededores, como Aranjuez, El Escorial y La Granja, sirve, como se ha dicho, para alimentar “el sueño de la vida urbana” entre los foráneos o, al menos, la curiosidad pintoresca de nacionales y extranjeros hacia ellos. La novela se ha enjuiciado, incluso, como “una indirecta expresión de la *España pintoresca*”⁹. De todos

⁶ L. PASCUAL PLA: *Ayguals y su época. Las ideas educativas de un liberal del siglo XIX*, Associació Cultural ‘Amics de Vinaròs’, Vinaroz, 2005, p. 124

⁷ S. BAULO: *La trilogie romanesque de Ayguals de Izco. Le roman populaire en Espagne au milieu du XIXe siècle*, Septentrion Presses Universitaires, Toulouse, 1998, pp. 55-56

⁸ BAULO, *Ob. cit.*, p. 348.

⁹ BENÍTEZ, *Ob. Cit.*, pp. 50 y 142. No obstante, llega a considerar que estas descripciones se convierten en un pretexto “para llenar páginas y páginas” (p. 143), ante la necesidad de escribir porque el tiempo apremiaba. Sorprende que incluya entre las “dispersiones” la descripción del Convento de San Francisco el Grande, cuando corresponde al primer capítulo de la novela y representa una significativa puesta en escena de la corrupción eclesiástica.

modos, Ayguals se curó en salud, al advertir en el epílogo de su novela que no había querido convertirla en una *Guía de Forasteros*¹⁰.

La crítica conservadora censuró este recurso como un grave defecto, comparando su uso con la reiterada descripción de acontecimientos políticos: “el autor los intercala ... aunque no vengan a cuento ni hagan falta alguna”¹¹. Con independencia del juicio literario que nos merezcan, es evidente que, si éstos son imprescindibles para fundamentar la ideología y la verosimilitud de la trama, no deben de considerarse menos importantes las referencias estéticas, en un momento en el que el arte y las imágenes, en general, empiezan a traspasar el marco de las élites.

Pero, además, las diversas ediciones de la novela contienen un significativo repertorio de ilustraciones, inspiradas en el texto, que consagran tipos, lugares, decorados y situaciones muy diversas. Los grabados de Benedicto, Redondo e Ildefonso Cibera, a partir de dibujos de José Vallejo y Daniel Urrabieta poseen una gran importancia, tanto en relación con el atractivo suscitado por la edición –en ese sentido, Ayguals fue de los más preocupados entre los autores de folletines– como por convertirse eventualmente en elementos decorativos de los interiores domésticos¹². A todo ello, hay que añadir su valor complementario como fuente gráfica para detectar el gusto de la época, ya que su vinculación con el relato es muy estrecha. Esta dependencia se detecta en un doble sentido, pues el texto también parece inspirarse en un imaginario pictórico, sobre todo para la ambientación de escenas populares, que se ha relacionado con pintores más antiguos, desde Brueghel a Goya¹³. Así parece, por ejemplo, en la descripción de la pradera de San Isidro, entre otras¹⁴.

El desprecio por la ostentación del clero y la aristocracia

La acumulación decorativa de iglesias y palacios es utilizada por Ayguals como un signo de la corrupción estética y ética del clero y de los aristócratas. Las observaciones aparecen desde el primer capítulo, cuando entremezcla la descripción del convento de San Francisco el Grande con la crítica hacia los frailes. Dice que es “suntuoso y magnífico, como solían ser todos los nidos de aquellos avechuchos con faldas”, cuya presencia en la sociedad va en “mengua de la civilización europea”, ya que tienen una “hidrópica sed de riquezas, de placeres y de venganzas”. Reconoce, no obstante, que “hay pinturas de gran mérito en los claustros”, pero trata de recrear una ambientación que excluya la existencia de un

¹⁰ Recogido por P. APARICI e I. GIMENO, Isabel (eds.): *Literatura menor del siglo XIX. Una antología de novela de folletín*, Anthropos, Barcelona, 1996, vol. I, p. 20.

¹¹ *La Censura*, XII, 1848, pp. 435 (Recogido por I. ZAVALA: *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Anaya, Madrid, 1971, p. 270).

¹² J. I. FERRERAS: *La novela por entregas, 1840-1900. Concentración obrera y economía editorial*, Taurus, Madrid, 1972, pp. 30-31 y 58-61.

¹³ BENÍTEZ, *Ob. cit.*, pp. 150 y 173.

¹⁴ Significativamente recogida en la antología de APARICI-GIMENO, *Ob. cit.*, vol. II, pp. 74-76.

criterio selectivo en su colección, sino el resultado de un puro derroche compulsivo e inútil: “el lujo, la magnificencia, la ostentación, la plata, el oro, cuanto hay de más rico y pomposo en los alcázares regios, veíase con profusión derramado en aquel templo” (I, 11).

El entorno palaciego de los reyes le suscita la misma animadversión. Aunque reconoce la “elegantísima arquitectura” del Palacio Real, su evocación es más bien negativa: se refiere a un “suntuoso edificio, en cuyo recinto se encierran cuantos caprichos puede inventar la adulación para halagar el orgullo de los reyes”, que “el servil orgullo de los magnates ha tratado de divinizar. Por eso exclama: “¡Cuanta miseria en medio de la ostentación! Huyamos, pues, de esta atmósfera pestilente de lujo, abundancia y vanidad!” (I, 136).

El hecho de que en el segundo tomo de la novela incluya los costes de la decoración estatuaria de los jardines del Palacio de San Ildefonso de La Granja, como si de un libro de cuentas se tratara, no es más que un modo expeditivo de trasladar a números una serie de gastos que considera inútiles: “Y para la fabricación de estos mágicos jardines, de estos soberbios palacios, se ha hecho sudar gotas de sangre al oprimido pueblo, a ese pueblo que es el único en quien la soberanía reside, a ese pueblo heroico para quien solo se reserva hambre, fatigas, opresión, calabozos y patíbulos” (II, 191-2)¹⁵.

Similares conclusiones se sacan a propósito del Panteón de Reyes del Monasterio de San Lorenzo del Escorial: “en medio de la suntuosidad, de la pompa y del fausto, viene a parar el orgullo de los reyes en asquerosa podredumbre” (II, 213). La idea enlaza con lo costoso que ha sido para el pueblo el mantenimiento de la monarquía, lo que le lleva a preguntarse incrédulo: “¿Y aun tiene defensores el absolutismo de los reyes” (II, 214).

El hecho de que dedique “más tiempo a describir palacios y casas de gente rica que humildes moradas de pobres” revela en que medida antepone la crítica al modelo rechazable, frente al fomento del deseable: combatir parece más fácil que proponer. Todo ello es fruto de un conocimiento directo, presumiblemente inspirado en las residencias de María Cristina, a quien despectivamente denomina en alguna ocasión “la señora de Muñoz”¹⁶, aunque sirven para cualquier miembro imaginario de la nobleza. Así, en los salones del marqués de Casa Cresta, que es una figura despreciable, también abunda el lujo y la ostentación, “elegantes colgaduras damasquinadas color de rosa, con profusión de bordados de plata, que brillaba al resplandor de millares de luces simétricamente colocadas en arañas y globos de cristal” (I, 98).

El palacio de la marquesa de Turbias Aguas, arquetipo de un gusto reaccionario, es un lugar donde se acumula riqueza sin criterio, como ese “tocador de ébano con profusión de adornos de plata” o esos “cuadros de estampas voluptuosas iluminadas con marcos dorados, y grandes y cómodas butacas, y

¹⁵ BAULO, *Ob. cit.*, p. 397.

¹⁶ BENÍTEZ, *Ob. cit.*, p. 144.

sofás forrados de floreadas sedas matizadas de vivos colores ... donde se ostentaba más lujo que elegancia, más riqueza que buen gusto” (I, 171).

En general, tiende atribuir los mayores alardes de mal gusto a los títulos nobiliarios recientes y a los nuevos ricos, que supuestamente se empeñan en defender con más encono los privilegios de clase. A peor gusto, menor ética política y mayor bajeza moral, parece decirse: “Hasta en el mismo lujo y en el exceso de su profusión suelen dar a conocer algunos personajes, aristócratas de nuevo cuño, la mala inteligencia que del verdadero *buen tono* tienen formada. Nada más *vulgar* que el exceso de la opulencia entre ciertas personas millonarias que confunden los alardes de un orgullo frenético con el exquisito gusto de la elegancia” (I, 237)

Prueba de que esta interpretación denostada del lujo aristocrático molestaba a los conservadores —o sea que no era tan banal como parece— es la réplica realizada por *La Censura*, donde la argumentación a favor de los grandes palacios sigue a la reparación de las calumnias contra el clero y a la crítica a “la falsa y peligrosa doctrina de la soberanía nacional”, orientaciones que debieron de parecer, con todo, más “peligrosas”. En defensa del lujo, la prensa conservadora introduce las provechosas consecuencias sociales, “como si aquellas obras magníficas... no hubieran refluído en bien de ese mismo pueblo, fomento de las artes liberales y mecánicas y sustento de millares de brazos”¹⁷.

Liberalismo y nacionalismo

Uno de los grandes problemas que conlleva esta prevención moral hacia la fastuosa arquitectura religiosa y cortesana, en la época objeto de admiración de gentes muy diversas, por lo general en relación con un orgullo patriótico, es la acusación de antiespañolismo que, por otra parte, siempre flota sobre la ideología liberal a lo largo del siglo. Ayguals parece muy consciente de ese peligro y se previene.

En general, tiende a criticar o menospreciar las obras de arte realizadas por extranjeros, mientras ensalza las llevadas a cabo por españoles. Así, por ejemplo, por lo que respecta a la arquitectura, al hablar de la Casa de Correos, en la puerta del Sol, dice que tiene “defectos de arquitectura imperdonables”, que atribuye a que en España hay “prevención para ponderar el mérito de los artistas extranjeros, en desdoro de los que hacen honor a esta patria ingrata que dejó perecer de hambre al gran Cervantes”; y explica: “Habiendo en España hombres hábiles en todos los ramos de la humana inteligencia, el duque de Alba trajo de París una persona para dirigir el empedrado de las calles de Madrid. Llamábase el empedrador francés *Jacques Marquet*” (I, 104). Como se ve, de paso aprovecha para acusar al duque de Alba de afrancesado y carente de buen criterio.

En el mismo sentido, elogia la estatua de Cervantes, “uno de los pocos buenos recuerdos que nos dejó Fernando VII, poco antes de morir, entre los infinitos males

¹⁷ ZAVALA, *Ob. cit.*, p. 273.

que su despótico reinado causó a la España” (I, 133). El monumento de Antonio Solá en la entonces llamada plaza de Santa Catalina, frente al Congreso de los Diputados, constituye, en efecto, uno de los pocos iconos nacionales respetados por progresistas y conservadores.

Quizá donde de forma más sutil se aprecie el discreto y moderno gusto nacionalista de los liberales, frente al extranjerizante, pomposo y trasnochado de los absolutistas, es en la decoración pictórica de las residencias de unos y otros. Así, la marquesa de Turbias Aguas tiene en su palacio cuadros venecianos, “primorosos floreros” y “marmóreas mesas que sostenían en su centro relojes de oro esmaltado”. A partir de ahí, reflexiona: “Figurábase... que aumentaba su buen gusto haciendo gala de tan excesiva aglomeración de lujosos objetos; pero... solo hacía de este modo ostentación de su riqueza y de su vanidad. Es preciso confesar que no está la elegancia ni el verdadero buen tono en hacer alarde de costosos muebles, que puede adquirir cualquier necio rico... el mérito, el gusto y la finura están en la conveniente distinción de los adornos”. (I, 238)

En cambio, la baronesa del Lago, protectora de María, posee “preciosísimos cuadros al óleo, de los más famosos pintores españoles, como Murillo, Cano, Zurbarán, Velázquez, Ribera, Goya y otros más modernos, con elegantes marcos dorados” (I, 367). Insiste en esa exaltación al hablar de los cuadros del Prado, “gloria de la nación española, orgullo de los amantes de esta su patria tan alevosamente escarnecida” (II, 34)¹⁸.

Del mismo modo, cuando describe el Paseo de la Fuente Castellana termina señalando que se trata de una “obra moderna y elegante que honra a los esclarecidos artistas que la han dirigido y ejecutado y prueba que nuestros arquitectos, escultores y botánicos, raya a altura de ilustración que descuella en los más avanzados países” (II, 180).

Como se ha señalado, a pesar de interpretar que palacios y jardines fueron sólo concebidos para el placer de los ricos, en detrimento del pueblo, admite que “la magnificencia de los monumentos públicos da una imagen muy favorable de España”, aunque hubiera preferido que, “si en vez de fabricar palacios y conventos, se hubiesen invertido esas cantidades inmensas que SALEN SIEMPRE DEL SUDOR DE LAS MASAS POPULARES, en erigir por toda España ... cuanto contribuya a la prosperidad de las naciones”¹⁹.

Los espacios de la libertad

Del mismo modo que el absolutismo parece quedar asociado a la estética que rodea a iglesias y palacios, también la libertad posee sus lugares propios. Entre los edificios, el principal es el de las Cortes, calificado de “palacio de los representantes

¹⁸ Recogido por J. PORTÚS: *Museo del Prado. Memoria escrita*, Museo del Prado, Madrid, 1994, p. 229.

¹⁹ Recogido por BAULO, *Ob. cit.*, p. 398.

del pueblo” (I, 132). En este caso, no hay reparo moral para rodearlo de lujo, porque está al servicio de una buena causa. Por eso, Ayguals se congratula en hablar de las “vistosísimas colgaduras de preciosas sedas de azul celeste y damascos carmesíes, riquísimas alfombras que cubrían el mármoleo pavimento y profusión de adornos que embellecían las doradas paredes y robustas columnas del suntuoso edificio”²⁰.

Entre los espacios públicos de Madrid destaca el llamado “*Campo de la Lealtad*, por haber erigido en él el glorioso monumento que encierran las cenizas de Daoiz, Velarde y demás patriotas, inmolados la mayor parte en aquel mismo sitio, el 2 de mayo de 1808, por la tiranía del ejército usurpador” (I, 199).

La calle, como lugar del pueblo, abierto a todos sin distinción de clases, tiende a ser concebida como el espacio de la libertad por excelencia. Ayguals se refiere, por ejemplo, al “inmenso gentío que bullía por todas partes” y a los “mil grupos que se cruzaban en distintas direcciones por las calles de Madrid”. Específicamente, el enclave urbano más típicamente liberal de la capital es la plaza Mayor. Ello se debe, con toda probabilidad, a los relevantes sucesos que allí habían tenido lugar desde la proclamación de Fernando VII y, muy en especial, durante el Trienio Liberal, expresión de la soberanía popular, frente al carácter áulico de los acontecidos en la plaza de Oriente, como atestiguan las numerosas estampas conservadas²¹. En un momento dado, Ayguals hace constar que “un grupo de jóvenes atravesaba la plaza Mayor entonando el Himno de Riego, y dando vivas a la libertad” (I, 316)

Los jardines, por su proximidad a la naturaleza, constituyen el espacio de la libertad individual, “recintos paradisiacos, marco del amor y la inocencia”²², donde tienen lugar los encuentros más íntimos y se pronuncian las palabras más tiernas. Pero también los espacios urbanos ajardinados son descritos de forma entusiasta, como espacios para el recreo y el orgullo nacional: “El Prado, esa deliciosa llanura... ostenta en su recinto ocho colosales y bellísimas fuentes de primorosa ejecución, inventadas y diseñadas por don Ventura Rodríguez” (I, 197).

Progreso, elegancia y sensibilidad como criterios estéticos liberales

Inserto en la tradición ilustrada, Ayguals no vacila en valorar determinados lugares en virtud de su utilidad social. Así, por ejemplo, cuando habla de la localidad de Aranjuez se fija en su ordenado urbanismo y en “los árboles y plantas más preciosas, traídas de América y del Asia por inteligentes botánicos” (II, 77). Sin embargo, al referirse a la Casa del Labrador insiste en que “los reyes tienen demasiado orgullo para buscar la hermosura en la sencillez, y de semejante humildad no le quedó más que el título, pues viene a ser un suntuosísimo alcázar” (II, 187).

²⁰ Recogido por BAULO, *Ob. cit.*, p. 342.

²¹ Véase el catálogo de la exposición *Goya y la Constitución de 1812*, Museo Municipal, Madrid, 1985.

²² BENÍTEZ, *Ob. cit.*, p. 145.

Del mismo modo, cuando comenta la arquitectura del Hospital de Atocha subraya la conveniencia de dedicar una parte del presupuesto público a este tipo de establecimientos: “Jamás censuraremos el afán de la autoridad por aumentar el ornato público, que es verdaderamente uno de los más seguros termómetros de la cultura de las naciones” (I, 324).

Este sesgo ilustrado es el que le lleva a prevenirse contra todo lo barroquizante. Así, cuando habla de los teatros de Madrid, ninguno “digno de la capital de España”, menciona el de la Cruz, reformado por Pedro de Ribera: “Este arquitecto ha dejado mil testimonios de su mal gusto” (I, 213)

Pero es, sobre todo, la elegancia lo que distingue el gusto de los liberales, frente a la ostentación de los absolutistas. Se refiere, por ejemplo, a los cuadros de la baronesa de Lago, que “cubrían las paredes con discreta simetría”, los cortinajes eran blancos y estaban “recogidos en graciosos pliegues”, formando “elegantes ondulaciones” (I, 367).

En la misma línea, el dormitorio de María en casa de la baronesa del Lago resulta “no tan lujoso como el que había tenido en casa de la marquesa de Turbias Aguas pero adornado con elegante sencillez” (I, 391). Más adelante aclara aún más sobre la discreta sobriedad en la que vive María en casa de su protectora: “No la rodeaba el fastuoso lujo que la había deslumbrado en casa de la marquesa; pero tenía una habitación aseada” (I, 410)

Igualmente, cuando, al final de la novela, María y Luis de Mendoza celebran su banquete de bodas, Ayguals insiste: “Baste decir que si bien el lujo no era tan deslumbrador como en los festines de la elevada aristocracia, veíase la sencillez unida a la finura y elegancia” (II, 351).

Quizá el rasgo más significativo, utilizado por Ayguals para poner de relieve el buen gusto de los liberales, radica en el reconocimiento de una innata sensibilidad artística en el pueblo. La tesis parece el resultado de haber trasladado al campo de la estética la concepción de la naturaleza bondadosa del ser humano anterior a la civilización, procedente de Rousseau. En ese sentido, cabe decir que Ayguals hizo varias veces referencia a obras del filósofo francés, en concreto a *La nouvelle Heloise* y al *Emile*²³. La comprensión de la belleza, viene a decir, está disociada de la erudición; constituye una percepción congénita del ser humano en estado puro, como la libertad.

Aunque “más sensibles se muestran los personajes ante la música y la poesía”²⁴, que ante las artes plásticas, éstas ocupan un papel importante. La baronesa del Lago, por ejemplo, se dedica a la pintura con extraordinarias dotes. Su habilidad para conseguir el parecido, sin que consten estudios previos, es una prueba de ello: “Esta joya de la madrileña aristocracia poseía de tal modo la sublime ciencia de Apeles que los más célebres pintores de profesión hubieran podido envidiar su inteligencia y ejecución, particularmente para los paisajes y miniaturas” (II, 31). Pero, sobre todo, ese sentido natural de percepción de la belleza es una cualidad de María, como pone de manifiesto al visitar el Museo del

²³ BENÍTEZ, *Ob. cit.*, p. 12.

²⁴ L. ROMERO TOBAR: *La novela popular española del siglo XIX*, Fundación Juan March-Ariel, 1976, p. 132.

Prado: “María, dotada de exquisita sensibilidad y comprensión, deteníase como extasiada precisamente ante los cuadros de más mérito” (II, 34).

El libro nos habla también de las reacciones y actitudes que María y la baronesa tienen como observadoras de las pinturas. Este aspecto es muy significativo, ya que puede indicar una forma de ver arquetípica o, al menos, la conveniencia de que la visita al museo conlleve ese comportamiento. Las dos mujeres realizan una “inspección minuciosa”, aunque es, sobre todo María, la que se fija con “la mayor detención” y reacciona con “asombro”, hasta el punto de tributar “una lágrima” (II, 42-43), si el cuadro lo merece. Por lo tanto, la contemplación de obras maestras exige concentración y emoción.

Incluso el hecho de que sean mujeres cultivadas no es una cuestión baladí. Al respecto, en la ilustración que las coloca delante de *Los borrachos* de Velázquez, el criado negro Tomás que las acompaña está más bien pendiente de ellas que de los cuadros (de hecho, en el texto no se le menciona como observador). Son sólo ellas las que reaccionan con intuición y sentimiento ante la contemplación, lo que, más adelante, la baronesa pone en conocimiento del prometido de María, Luis de Mendoza, para elogiarla: “Sepa usted que María es gran inteligente en la pintura”, le dice; y añade, dirigiéndose a ella: “he notado que precisamente han llamado más la atención a usted los cuadros de más mérito” (II, 57).



Fig. 1. María y la baronesa del Lago en el Museo del Prado.

Comprensión y uso de imágenes artísticas

Las apreciaciones que Ayguals pone en boca de María no son, a pesar de todo, muy profundas: ensalzan la habilidad en la ejecución (lo bien que está pintada tal o cual cosa es una observación frecuente, que puede interpretarse como el parecido con la idea que se tiene de lo representado), la expresión, la naturalidad o la gracia. También se asombra del tamaño de los cuadros.

Las pinturas del Museo del Prado ante las que se detienen son comentadas de forma descriptiva, elogiando ante todo el motivo visible. Puede decirse que en el narrador hay una valoración del asunto por encima del estilo. En este punto, María no se muestra siempre tan sagaz: aprecia el valor de los cuadros pero necesita de la erudición de la baronesa para comprender lo que representan. Es ella quien le explica, delante de *Los Borrachos*, que la figura del centro representa a Baco, y supone que el que se arrodilla es “uno de los bebedores de más resistencia” (II, 41). No obstante, María tiene intuición para trasladar su conocimiento religioso a las pinturas, al suponer, por ejemplo, que es San Juan el otro niño que está en la *Sagrada Familia* de Rafael.

A veces es la baronesa la que elogia la composición, como sucede ante una *Adoración de los pastores* que atribuye a Palma el Viejo, para justificar la admiración de María. También es ella quien informa de la vida de los artistas y de la historia de los cuadros. En ese sentido, las referencias a los números del catálogo constituye un signo de erudición, que tiende a mostrar la utilidad del mismo para cualquier visitante, aunque ni en el texto ni en la imagen hay constancia de que las damas lo lleven consigo²⁵. No obstante, no puede decirse que este paseo por el interior del Museo constituya una guía del mismo²⁶, ya que se citan exclusivamente siete pinturas, sino, a lo sumo, una muy pequeña muestra de lo que guarda.

Hay, evidentemente, una selección de artistas y temas. Es significativo que el primer lienzo en el que se detienen las damas, identificado con el nº 133, sea *Los Borrachos* o *El triunfo de Baco*²⁷, “acaso el cuadro más reproducido de Velázquez”²⁸, que, sin embargo, María no conoce; y el segundo la *Sagrada Familia de la perla* (nº 726) de Rafael²⁹. Antes de admirar la tercera obra maestra, identificada con el nº 784, la *Caída camino del Calvario*, de Rafael, conocido como *El pasmo de Sicilia*, “acaso el mejor cuadro del Museo” (II, 43)³⁰, pasan delante de un bodegón de Nani, identificado en el nº 747³¹. Hay, pues, un tema

²⁵ De todos modos, es seguro que Ayguals lo utilizó para escribir este capítulo. Sus observaciones constituyen una traslación literal de los comentarios e informaciones que aparecen en la obra de P. de MADRAZO: *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S.M.*, Aguado, Madrid, 1843.

²⁶ BENÍTEZ, *Ob. cit.*, pp. 142-43

²⁷ En el catálogo de 1843 aparece titulado *Reunión de bebedores, cuadro conocido con el nombre de Los Borrachos* (MADRAZO, *Ob. cit.*, p. 130), pero no figura con el nº 133 sino con el nº 138).

²⁸ Catálogo de la exposición *Velázquez*, Museo del Prado, Madrid, 1990, p. 146 [Texto de Julián Gállego]

²⁹ La numeración coincide con el catálogo del Museo (MADRAZO, *Ob. cit.*, p. 155). Ayguals había comentado elogiosamente una copia de esa pintura, calificada de “obra maestra y “magnífico cuadro”, unos meses de la aparición de la novela (Véase: AYGUALS DE IZCO, W.: “Pinturas. La perla de Rafael. Copia de D. José María Bonilla”, *El Domine Lucas*, 1 de septiembre de 1843, p. 47).

³⁰ La numeración coincide con el catálogo del Museo (MADRAZO, *Ob. cit.*, p. 169). Ayguals había incluido poco antes en *El Domine Lucas*, dirigido por él, un poema de Víctor Balaguer titulado “Ante el Pasmado de Sicilia” (*El Domine Lucas*, 1 de septiembre de 1845, p. 143).

³¹ El catálogo del Museo (MADRAZO, *Ob. cit.*, p. 160) y también Ayguals hablan, con ese número, del cuadro *Aves muertas*, descrito como “unas perdices colgadas de un árbol y otras por el suelo desplumadas”, de Jacobo Nani. Se corresponde con el cuadro del pintor napolitano Mariano Nani titulado *Una perdiz, un ganso y otras aves*.

mitológico, interpretado en clave popular, y una naturaleza muerta, junto a dos temas religiosos de un maestro incontestable.

La belleza de una obra puede justificarse porque el autor haya sido discípulo de un maestro célebre, como la *Adoración de los pastores* (nº 786), atribuida entonces a Palma el Viejo, que hace pasar por discípulo de Tiziano, como se indica en el catálogo de Pedro de Madrazo³². De Tiziano se comenta un supuesto *Prometeo*, en realidad *Ticio*, del cual el catálogo dice que es una “figura colosal”³³, observación que Ayguals pone en boca de María (II, 36)

También es importante la utilización de la obra de arte como prefiguración de un acontecimiento narrado en la novela. Una supuesta representación de los *Desposorios de Fernando V y doña Isabel* (nº 797) –en realidad el retrato de *Micer Marsilio y su esposa*, de Lorenzo Lotto³⁴–, en el que se detiene María, sirve para establecer un paralelismo entre María y el que habrá de ser su marido, Luis de Mendoza (II, 45).

Además de la contemplación del arte en el museo, resulta muy relevante en la novela analizar el tipo de obras utilizadas en la decoración de las viviendas, según las clases sociales, ambientes e ideología. Por ejemplo, cuando la vieja tía Esperanza se entrevista con la marquesa de Turbias Aguas en su palacio, el ilustrador coloca un desnudo femenino al fondo, que parece un *Amor y Psiquis* (I, 175). Cuando María, que sirve en la casa de la marquesa de Turbias Aguas, se prueba uno de sus trajes, se ve, al fondo, una escena de galanteo (I, 186). Por tanto, son temas lúbricos, que pudieran relacionarse con las frivolidades de la aristocracia del siglo XVIII, los que adornan los interiores de los absolutistas corrompidos.

En cambio, cuando describe la casa de Anselmo, el padre de María, albañil y miliciano, conocido por el apelativo de *El Arrojado*, la decoración es bien distinta: “Un jarrito colocado encima de la mesa con algunas flores, dos pajaritos de yeso pintado puestos lateral y simétricamente, seis estampas o retratos, a saber: el de Riego, el de Mina, el de Lacy, el del Empecinado, el de Torrijos y el de Manzanares, con un espejo que tenía la luna rota, un crucifijo y una virgen, eran los adornos de la estancia del jornalero”³⁵. En una nueva referencia a la humilde casa de María, cuando vienen a prender a su padre (I, 179), aparece decorada con la estampa de un militar, obviamente liberal. Muchas páginas después, cuando la situación cambia, la fidelidad a los héroes permanece: “Las paredes blancas, como la nieve, conservaban los mismos retratos de Riego, Mina, Lacy, Empecinado, Torrijos y Manzanares, a los cuales había profesados siempre el patriota Anselmo singular estimación. Luisa les había puesto nuevos marcos dorados”. El lugar respiraba decencia y comodidad” (II, 95).

³² La numeración coincide con el catálogo del Museo (MADRAZO, *Ob. cit.*, p. 170). Hoy una parte de la crítica lo atribuye a su discípulo Bonifazio de Pitati.

³³ Ayguals no da la numeración, pero se corresponde con el nº 787 del catálogo del Museo (MADRAZO, *Ob. cit.*, p. 170). Pedro de Madrazo (y obviamente Ayguals) confunde a Prometeo con Ticio, aunque éste, a diferencia de aquel, fue devorado por dos buitres.

³⁴ Gracias a la numeración es posible identificar el cuadro, titulado simplemente *Un desposorio* por Pedro de Madrazo, sin que Ayguals mencione al autor. La hipótesis de que pudiera representar a los Reyes Católicos es recogida por Ayguals, una vez más, porque así se hace constar en el catálogo (MADRAZO, *Ob. cit.*, p. 173).

³⁵ Recogido por APARICI-GIMENO, *Ob. cit.*, vol. II, p. 161.



Fig. 2. Entrevista de la tía Esperanza con la marquesa de Turbias Aguas.



Fig. 3. María se prueba un traje en el Palacio de la marquesa de Turbias Aguas.

En los lugares de diversión popular, cuyas concomitancias con la pintura costumbrista de la época son evidentes, también hay una referencia a las imágenes que decoran. En tal sentido, es muy significativa la descripción de la taberna de la tía Mariana en la calle de San Antón, fielmente recogida en la ilustración: “reducíase a una estancia cuadrada, en cuyas paredes, ennegrecidas por el humo, alternaban algunas estampas de santos, iluminadas con jugo de cereza y azafrán, con otras que representaban varias suertes de una corrida de toros. Estos adornos, por algunos de sus cantos desprendidos de la pared, conocíase que se habían pegado a ella con pan mascado, y no habiendo sido suficiente este engrudo para sujetarlas, tenían además algunas tachuelas de las que eternizan el ruidoso calzado de los aguadores” (II, 43).



Fig. 4. Anselmo *el Arrojado* es prendido en su casa.

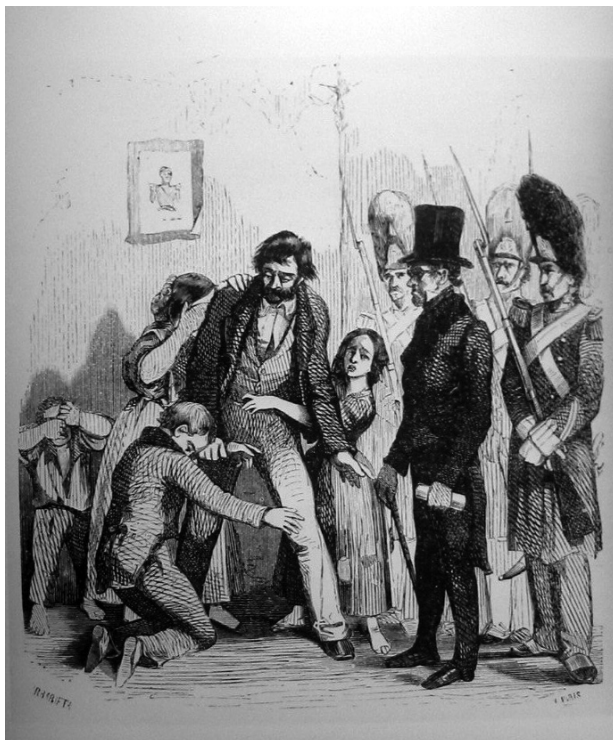


Fig. 5. Taberna de la tía Mariana en la calle de San Antón