

La recreación de la España pintoresca en la novela moderna: El caso de *Insolación*

Toni Dorca

(MACALESTER COLLAGE)

En 1971, Walter T. Pattison calificó *Insolación* (1889) de “a little masterpiece” (1971: 61), en tanto que Matías Montes Huidobro la definió como “una de las mejores novelas del siglo XIX” (1971: 69). La variedad de interpretaciones a que ha dado pie esta obra en los últimos treinta años confirma el acertado juicio de los dos especialistas, una vez superados los prejuicios morales de la crítica ochocentista representada por Leopoldo Alas, José María de Pereda y Emilio Bobadilla¹. Las exégesis modernas de *Insolación* pueden dividirse en tres grupos, según la orientación que predomina en cada uno de ellos: historia literaria, narratología y feminismo. Ciñéndome al primero, la crítica ha dejado de abonarse al diseño naturalista-determinista para incluir aspectos como el humor y la sutileza del análisis psicológico. La estructura narrativa de la obra, por su parte, ha despertado admiración en virtud de su complejidad: alternancia de narradores y puntos de vista, distanciamiento irónico e imposibilidad de eludir la radical ambigüedad del desenlace. Finalmente, la teoría feminista ha exaltado la realización del deseo amoroso de la protagonista, Francisca de Asís de Taboada, frente a unas convenciones sociales codificadas por y para los hombres.

Ni que decir tiene que estas lecturas, tomadas individualmente o en su conjunto, no agotan las posibilidades hermenéuticas de la novela. En un artículo reciente, Jesús Torrecilla sostenía la existencia de una tesis nacionalista en *Insolación*, a saber, “que el componente irracional que caracteriza la vida española es más humano y mejor que el frío racionalismo europeo” (2003: 263). Ello explicaría la preferencia de Asís por “la pasión problemática del andaluz Pacheco”, con su consiguiente rechazo de “la fría corrección del europeizante Gabriel Pardo” (2003: 263). Aunque discrepo de que Emilia Pardo Bazán pretenda formular una tesis inequívoca del tipo que fuere, me parece muy sugestiva la idea de encuadrar la obra en “una secular tradición española de polémicas sobre la identidad nacional” (2003: 255).

¹ Véase al respecto Ermitas Penas Varela (2001: 29-31).

Los caracteres que definen la imagen pintoresca de España empiezan a forjarse durante el siglo XVIII², aunque su codificación no tiene lugar hasta la época romántica por obra y gracia de los viajeros extranjeros y, en menor medida, del costumbrismo patrio. La creación de esta imagen tal como está vigente hoy en día se inscribe en un proyecto más amplio de construcción de una idea de nación compartida por la gran mayoría de la población. Dentro de esta coyuntura, el caso español presenta una serie de particularidades que hay que tener en cuenta:

1. La afirmación de una identidad nacional nace fundamentalmente como reacción a la hegemonía francesa en todos los ámbitos, consecuencia de la instauración de la dinastía borbónica tras la Guerra de Sucesión (1702-1715). Esta reacción, conocida con el nombre de *casticismo*, comporta una actitud a la vez combativa y defensiva. Su propósito se cifra tanto en la crítica de las modas extranjeras, como en la salvaguarda de los valores de las clases populares en lo que supuestamente tienen de españoles. Siguiendo la famosa definición de nación propuesta por Benedict Anderson³, se podría argüir que hacia el último cuarto del siglo XVIII un sector considerable de la población empieza a imaginarse una España encarnada, en sus rasgos esenciales, en el pueblo. El proceso forma parte también de una corriente de legitimación de aquél que tiene lugar en Europa hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX (Burke 1999: 11). Frente a las tentativas de reforma y modernización del país por parte de los ilustrados, los casticistas exaltan el modo de vida alegre y desenvuelto, no ajeno en ocasiones a la violencia, de la menestralía que habita los barrios periféricos de ciudades como Madrid o Sevilla. Surge así el *majismo* como representación de la españolidad, exponente de un gusto por lo marginal que es sinónimo de lo auténtico y lo incontaminado (Torrecilla 2004: 52-71).

2. Corolario de lo anterior, José Ortega y Gasset acuñó el término *plebeyismo* para explicar una tendencia según el exclusivamente española en el siglo XVIII⁴. Consiste ésta en la fascinación de la aristocracia por las diversiones (los toros y el teatro, fundamentalmente), la vestimenta, la gesticulación, los

² Me apoyo aquí en la tesis de Torrecilla, para quien la “ruptura decisiva en la percepción de lo español” se origina en el siglo XVIII. Tal cambio consiste en “el paso de la imagen de una España hegemónica o dominante a otra marginal o exótica” (2004: 11).

³ “[I]t is an imagined political community –and imagined as both inherently limited and sovereign” (1991: 6).

⁴ Burke rebate la excepcionalidad del caso español, aunque sin aportar ejemplos concretos: “Ortega’s assumption that this aristocratic enthusiasm was uniquely Spanish will not stand up to comparative research” (1999: 292, en nota).

registros lingüísticos y, en general, las formas de vida cotidiana de la clase baja. Ortega veía en el plebeyismo la inversión de la norma de otros países, donde lo habitual era que el pueblo quisiera emular a la aristocracia y no al revés. El plebeyismo suponía para Ortega una “auténtica enormidad” que, pese a ello, moldeó “la vida española durante muchas generaciones” (1970: 49), al tiempo que escindió la sociedad en dos sectores irreconciliables. De un lado se encontraba “la inmensa mayoría de la nación, sumergida en lo castizo”, mientras que el otro lo ocupaba una élite ilustrada compuesta de “los hombres de más calidad ... para quienes las costumbres populares de España representaban una ignominia” (1970: 58-59).

3. La consagración política del pueblo acontece en la primera década del siglo XIX con su protagonismo en una serie de sucesos históricos trascendentales. Me refiero al motín de Aranjuez (17 de marzo de 1808), que forzó la caída de Godoy y la abdicación de Carlos IV en su hijo Fernando (19 de marzo de 1808), y la rebelión contra las tropas napoleónicas (2 de mayo de 1808), origen de la Guerra de la Independencia (1808-1814) –no en vano la tercera entrega de la primera serie de *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós se titula precisamente *El 19 de marzo y el 2 de mayo*. La alternativa al poder usurpador de José Bonaparte que representan las Cortes de Cádiz culmina su labor con la redacción de la Constitución de 1812. La novedad de ésta radica en la proclamación de la soberanía nacional, expresión de un liberalismo de talante democrático que busca enlazar los conceptos de nación, estado y pueblo soberano en un todo unitario (Hobsbawn 1990: 19). A partir de la Guerra de la Independencia, y en consonancia con las teorías herderianas del *Volksgeist*, el pueblo viene a representar “la verdadera fuerza moral” (Álvarez Junco 2003: 138) de una España que inició con buen pie la singladura hacia su constitución como nación moderna. De hecho, la Guerra de la Independencia adquirió carácter de “mito nacional” (Álvarez Junco 2003: 144), al margen de los constantes enfrentamientos entre liberales y reaccionarios que recorren la historia decimonónica.

4. Las vicisitudes políticas del siglo XIX, desde la represión fernandina a la pérdida de las últimas colonias de ultramar en 1898, condicionan negativamente el triunfo de una auténtica revolución liberal. La escasa sintonía entre las élites dirigentes y la ciudadanía supone un lastre para la consolidación del nacionalismo español. Las razones de este desacuerdo son varias, según ha puesto de manifiesto Xosé M. Núñez Seixas (1999: 21-29): los desequilibrios territoriales en el grado de desarrollo industrial; las divisiones políticas internas; la debilidad de las instituciones encargadas de llevar a

cabo el proceso de nacionalización; la ausencia de un enemigo exterior; las insuficiencias del sistema democrático (caciquismo, oligarquía, poca participación en las elecciones, etc.); por último, la oposición visceral de la Iglesia católica. Las deficiencias en la construcción de un estado nacional no hacen sino perpetuar el cisma de las dos Españas y preparar la eclosión de los regionalismos periféricos como doctrina alternativa a finales de la centuria⁵.

5. Como han señalado entre otros Francisco Ayala (1986: 29) y Francisco Calvo Serraller (1995: 32), la noción de lo pintoresco es inseparable de la imagen romántica de España que empieza a forjarse tras la Guerra de la Independencia. Un nutrido grupo de viajeros, en su mayoría ingleses y franceses, recorre la península atraído por las señas de identidad que presuntamente confieren a los españoles un carácter distinto al de los demás europeos. Por regla general estos viajeros no se dedican tanto a observar fidedignamente la realidad circundante, cuanto a confirmar sus propias ideas y prejuicios acerca de la idiosincrasia española. Se produce así un fenómeno de *orientalismo* centrado principalmente en Andalucía, cuya problemática social y económica se escamotea al objeto de convertir la región en expresión suprema del exotismo hispano. Los viajeros románticos extranjeros, en suma, consolidan el mito de la España pintoresca a través de la reducción metonímica de toda una nación a su zona más característica.

6. Simultáneamente a la apropiación foránea de los rasgos que configuran la españolidad, tiene lugar una reacción desde dentro promovida por el costumbrismo. Los testimonios de escritores como Ramón de Mesonero Romanos⁶ y Fernán Caballero⁷ coinciden en señalar la falta de conocimiento que tienen los extranjeros de la lengua, los usos y las costumbres de nuestro país. Uno de los ejes de la poética del costumbrismo va a consistir en corregir esta visión parcial y adulterada a fin de codificar la imagen auténtica de

⁵ Ortega y Gasset podía hablar así de una España invertebrada, en la cual “lo ha hecho todo el ‘pueblo’, y lo que no ha hecho el ‘pueblo’ se ha quedado sin hacer” (1971: 154). A Ortega la acción del pueblo le parecía insuficiente, puesto que se necesita también “una minoría egregia” que funcione de “ganglio nervioso y centro cerebral” (1971: 154).

⁶ En el artículo que abre la primera serie de *Escenas matritenses*, “Las costumbres de Madrid” (abril de 1832), *El Curioso Parlante* afirma que los viajeros europeos se han extraviado en dos direcciones en su pretensión de “describir moralmente” a los españoles: bien se han forjado “un país ideal de romanticismo y quijotismo”, bien han retrocedido imaginativamente al tiempo “de los Felipes” (1967: 1, 38).

⁷ Así consta en el prólogo a *La Gaviota*: “Quisiéramos que el público europeo tuviese una idea correcta de lo que es España, y de lo que somos los españoles ... Y para ello es indispensable que, en lugar de juzgar a los españoles pintados por manos extrañas, nos vean los demás pueblos, pintados por nosotros mismos” (1983: 41).

España. No es menos cierto, sin embargo, que las pretensiones realistas del costumbrismo suelen desembocar igualmente en el pintoresquismo. Éste se cifra en la descripción de tipos representativos de una clase o profesión pertenecientes a una zona determinada de la geografía española, patente en recopilaciones como *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844) y su innumerable progenie a lo largo del siglo. A ello debe añadirse la moda de las *fisiologías* en la década de 1840, según apuntó en su día Margarita Ucelay da Cal: “pequeños volúmenes ilustrados con viñetas intercaladas en el texto, que tienen por objeto, casi siempre, la descripción de un tipo” (1951: 77-78).

Al hilo de las circunstancias citadas, me interesaría ahondar en el *topos* de la España castiza no sólo como parte integral de la estructura de *Insolación*, sino también en lo que atañe a su significación temática o ideológica. Cabe hablar, en primer lugar, de la alternancia de dos espacios en la novela, uno interior y otro exterior, coincidentes con la estratificación de la sociedad madrileña en dos clases, la aristocracia y el pueblo. La ausencia de la clase media, inexplicable desde el realismo al que se adscribe la autora, me parece significativa por lo que supone de afirmación del pintoresquismo. Los salones de la duquesa de Sahagún y el piso alquilado en que vive Asís se ubican en la zona céntrica de Madrid, mientras que el pueblo se concentra en los barrios periféricos del puente de Toledo, la pradera de San Isidro y las Ventas del Espíritu Santo. La inusitada importancia de estos últimos en el desarrollo de la peripecia contrasta además con el tono introspectivo de una novela de interiores y de interioridades.

La apertura de *Insolación* sitúa al lector en la intimidad de la alcoba de Asís de Taboada, viuda gallega de 32 años con residencia fija en Madrid durante el invierno. El narrador extradiegético, en un tono entre acusador y burlón, refiere que la protagonista padece una fuerte jaqueca a causa de una presunta insolación el día anterior. Tendida en la cama, le asaltan los remordimientos por lo que juzga un “pecado gordo en frío, sin circunstancias atenuantes y con ribetes de desliz chabacano” (2001: 72). Teme sobre todo la reacción airada de su confesor, el padre Urdax, un jesuita con un “geniaco de pólvora” que gasta “manga estrechita” (2001: 74) en asuntos de conciencia. Para paliar su sentimiento de culpabilidad, Asís compone mentalmente el relato de los sucesos acaecidos en las dos últimas jornadas que la han llevado a su estado actual⁸. Pardo Bazán recurre a una analepsis en primera persona

⁸ “¿Por qué quiere contar Asís? Porque cree que ha transgredido la norma moral que le impide pasear con un hombre prácticamente desconocido por la feria de San Isidro” (Filgueira Ganzo 2002: 81).

que abarca los capítulos II-VIII, aproximadamente un tercio de la extensión de la obra.

Todo empezó con la llegada de Diego Pacheco, hijo de un rico hacendado de Cádiz, a la tertulia semanal de la duquesa de Sahagún. Al día siguiente, festividad de San Isidro, Asís se dispone a oír misa en honor del patrón de Madrid cuando se topa con Pacheco en el paseo de Recoletos. El gaditano la invita a visitar la Feria de San Isidro, a lo que Asís accede tras unos momentos de vacilación. Al rato se montan en una berlina que les ha de conducir a la romería. Durante el trayecto, Asís tiene ocasión de fijarse en el “pintoresco aspecto de la calle de Toledo”, con sus puestos ambulantes de quincalla, sus tiendas y sus paradores, “que se conservan lo mismito que en tiempos de Carlos cuarto” (2001: 102). La grata impresión del ambiente, reforzada por la belleza del día y las atenciones que le dirige su acompañante, continúa al divisar Asís el puente de Toledo, “hermoso y alegre”, que le recuerda “una decoración del teatro Real” (2001: 104). Mirando hacia abajo, por las orillas del Manzanares, se aglomeran “grupos, procesiones, corrillos, escenas animadísimas de esas que se pintan en las panderetas” (2001: 104). La recreación pictórica continúa en la mente de Asís con la contemplación de los representantes de la menestralía, tales como “los chulapos y los tíos, los carniceros y los carreteros”, quienes “parece que acaban de bajarse de un lienzo de Goya” (2001: 104). La referencia a los cartones para tapices de Goya es inexcusable en una descripción de ese tipo, pues no en vano el artista aragonés se convirtió desde mediados del siglo XIX en “el máximo exponente de un pueblo vital y brillante” (Romero Tobar 1998: 1, 73)⁹.

La única inquietud de Asís es encontrarse con algún conocido de la tertulia que, a buen seguro, va a atribuir malas intenciones a su escapada con Pacheco. Afortunadamente, la pradera de San Isidro ofrece un “aspecto tranquilizador” (2001: 106), ya que ninguna de las personas allí reunidas pertenece a la clase alta. Asís respira aliviada al contemplar “[p]ueblo aquí,

⁹ La imagen romántica de un Goya popular, “expresión genial y última de una identidad nacional”, proviene sin embargo de los críticos franceses más que de los españoles (Calvo Serraller 1995: 33). El popularismo de Goya lo matizó Ortega y Gasset al referirse al cambio que experimenta el pintor cuando se relaciona con la aristocracia y con los ilustrados: “Goya, desde 1787, comienza a ver la vida nacional desde el punto de vista de esos dos grupos sociales en que ha entrado y donde va a permanecer sumido hasta su muerte. Como ese punto de vista es doble y contradictorio -un gusto de lo plebeyo contemplado desde arriba y una repulsa de ello fulminada desde la ‘idea’- la obra de Goya en este orden de asuntos es ambivalente y equívoca. A menudo no sabemos si los exalta o los condena, si los pinta *pro* o los pinta *contra*” (1970: 69).

pueblo allí, pueblo en todas direcciones” (2001: 106), si bien después lamenta que no hubiera “más personas regulares que nosotros” (2001: 111). Tal abigarramiento de gente lo había captado previamente Goya en un famoso cartón del mismo título, *La pradera de San Isidro*, pintado el mes de mayo de 1788, sin que en esta ocasión el narrador se molestase en señalar la conexión intertextual –tal vez por la obviedad de la misma¹⁰.

El espectáculo sorprende a Asís por su carácter novedoso, tan diferente de los que ella ha presenciado en Galicia. En lugar de los campesinos que pueblan las romerías de su tierra natal, en la pradera madrileña desfilan por doquier “soldados, mujerzuelas, chisperos, ralea apicarada y soez” (2001: 107). La frescura del campo gallego no tiene nada que ver tampoco con “aquel calor del Senegal” (2001: 117) que, unido al ruido infernal de la gente, está empezando a alterar el sentido del decoro de Asís. Llegada la hora del almuerzo, y ante la imposibilidad de encontrar una fonda, Asís se muestra encantada con la propuesta de comer en un merendero, porque tiene “más carácter” (2001: 118). Al pronto les sirven raciones de huevos, magras, ternera, sardinas en escabeche, quesos, etc., todo ello bien regado con unas cañas de una manzanilla que sólo tiene de superior el nombre que figura en la botella. Todas esas “ordinarieces”, como las denomina Asís, tienen sin embargo la virtud de abrirle el apetito “de par en par” (2001: 122).

La comida se ameniza con la aparición de una gitana que lee la buenaventura a la pareja. Asís, según ella misma refiere, se divierte “lo que no es imaginable” (2001: 123) con la irrupción de más gitanas, un grupo de soldados y un mendigo, hasta el punto de tener casi “subvertidas las nociones de la corrección y de la jerarquía social” (2001: 129). Si anteriormente los tipos populares evocaron el recuerdo de los cartones de Goya, Asís se ve ahora como espectadora privilegiada de una representación más divertida incluso que un sainete (2001: 131). No es casual la alusión a la figura del dramaturgo madrileño Ramón de la Cruz, quien encarna, junto al pintor aragonés, una visión estereotipada del casticismo dieciochesco que pervive a lo largo de toda la centuria siguiente¹¹.

¹⁰ Lo mismo podría decirse del sainete homónimo de Ramón de la Cruz, estrenado en fecha cercana a la festividad de San Isidro del año 1766.

¹¹ Para la recepción crítica de Ramón de la Cruz en el XIX, puede consultarse Toni Dorca (2005: 179-83).

A la salida del merendero, el mareo etílico de Asís se agudiza por culpa del calor de las tres y media de la tarde y la cantidad de gente en la calle. Lo avanzado de la jornada propicia además el estallido de la violencia. Primero es “una pelea de mujerotas” (2001: 137) que sorprende por lo encarnizado de la misma, sin que nadie intervenga para separar a las dos combatientes. Ya al anochecer, Asís se horroriza al reparar en “un par de navajas desnudas” que buscan “las tripas de algún prójimo” (2001: 143). Asoman también machetes de soldados y garrotes y se oyen “palabras soeces, blasfemias de las más horribles” (2001: 143). Asís no puede más con su cuerpo y se desmaya. Pacheco la lleva a una casa vecina para que se recupere un poco antes de emprender el camino de regreso.

Es lícito hablar de la densidad de un episodio que trasciende el horizonte de expectativas del lector en lo referente a la funcionalidad de una escena costumbrista¹². Recordemos que Mesonero Romanos dedicó dos artículos a la fiesta del patrón de Madrid. El primero forma el capítulo ocho de *Mis ratos perdidos* (1823), obra primeriza de don Ramón, y se caracteriza por un tono general de desilusión. El segundo, “La romería de San Isidro”, se publica en mayo de 1832 dentro de la primera serie de *Escenas matritenses*. En él predomina ya una ambientación de carácter pintoresco, con la presencia de un humor dulzón desprovisto de intención didáctica. Pardo Bazán mantiene la línea descriptiva de Mesonero, mas acentúa el detallismo recurriendo a las técnicas del naturalismo. Combina asimismo, al igual que don Ramón, la pintura amena de lugares y tipos con algún incidente violento o desagradable. No obstante, por el hecho de formar parte de una narración más extensa, los sucesos tienen una significación que va más allá de la lección moral o el gusto por lo castizo. La experiencia de la romería, en efecto, provoca una crisis de conciencia en Asís que la lleva a cuestionar los códigos sociales en lo referente a la expresión y realización del deseo femenino. Pese a las reservas de un narrador impenetrable y a los propios remordimientos de Asís, lo cierto es que ésta terminará cediendo a la fuerza de sus sentimientos y entregándose al amor, fingido o no, que Pacheco dice sentir por ella.

Una segunda recreación de los tópicos costumbristas tiene lugar en los capítulos XVIII-XX, cerca ya del desenlace, después de que Asís haya decidido adelantar el regreso estival a Galicia para escapar a los requerimientos

¹² De manera parecida, el Goya maduro transformó la placidez de *La pradera de San Isidro* en un sobrecogedor cuadro de horrores titulado *La romería de San Isidro*, perteneciente a la serie de Pinturas Negras de la Quinta del Sordo (1820-1823).

amorosos de Pacheco. Cuando éste se entera de las intenciones de la viuda, le pide que vayan a almorzar juntos como despedida. Así cede de nuevo a la petición y, sin apenas darse cuenta, se encuentra sentada en un destartado coche al lado del gaditano. En esta ocasión se dirigen a Las Ventas del Espíritu Santo, un arrabal al este de Madrid repleto de merenderos a los que el pueblo suele acudir en masa en busca de solaz. Así se alarma al enterarse del sitio adónde la llevan: “¡Pero si es un sitio de los más públicos! ¿Vuelta a las andadas? ¿Otro San Isidro tenemos?” (2001: 246).

El simón se detiene delante del “pintoresco racimo de merenderos, hotelitos y jardines” (2001: 251) de la parte nueva de Las Ventas, de entre los cuales Así escoge la *Fonda de la Confianza*. El mozo del establecimiento, ducho en materia de amores furtivos, asigna a la pareja un reservado para que goce de su intimidad. Ello no impide, sin embargo, que sean vistos desde abajo por un grupo de operarias de la Fábrica de Tabacos que se ha juntado allí para una comilona (2001: 255). Como apunta Penas Varela en una de las notas a su edición de la novela, en *Los españoles pintados por sí mismos* hay un artículo de Antonio Flores dedicado a “La cigarrera” (2001: 255)¹³. Nos las habemos, pues, con un tipo costumbrista por excelencia cuyos orígenes sitúa Flores en los barrios populares de Madrid –Ave María, Lavapiés, Maravillas y Barquillo (2002: 2, 328). Flores señala como rasgos propios de la cigarrera la valentía y el descaro, junto con su propensión a las peleas (2002: 2, 334). Apenas un par de años más tarde, en 1845, Prosper Mérimée inmortalizó dichos caracteres en el personaje de Carmen, cigarrera de la Fábrica de Tabacos de Sevilla a quien la policía detiene por herir gravemente a navajazos a una compañera de trabajo.

A diferencia de Flores y Mérimée, el narrador de *Insolación* no se siente especialmente atraído por el pintoresquismo de las cigarreras, puesto que las moteja de “gentuza” y se burla de su “seco y recalcado acento de la plebe madrileña” (2001: 256). A continuación, y después de murmurar acerca de quiénes puedan ser Así y Pacheco, un corro compuesto de cigarreras, chiquillas y fregonas se pone a zapatear al compás del pasodoble *Cádiz*. Así ha abierto las ventanas del pequeño salón para contemplar el desnaturalizado “cuadro” de las mujeres bailando solas, que le parece “coro de zarzuela

¹³ Penas Varela cita además un artículo posterior de Pardo Bazán, “La cigarrera”, recogido en la colección costumbrista *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (1881). No se olvida tampoco de *La Tribuna* (1883), novela protagonizada por una cigarrera coruñesa.

bufa" (2001: 258). La viuda ha reprimido la espontánea alegría del merendero de San Isidro con una frialdad y una reserva tan decorosas que Pacheco se encuentra desconcertado, sin saber qué partido tomar.

No tardan en hacer acto de presencia en el reservado dos chiquillas enviadas allí con la intención de sonsacar algún dinero a la pareja, a las que se une la abuela a solicitar una recomendación a fin de que sus nietas puedan entrar de aprendices en la Fábrica de Tabacos. Pacheco se anima con la irrupción de mujeres de la clase baja, al igual que le sucedió con las gitanas en San Isidro¹⁴. La juventud y frescura de las hermanas mayores que entran después son un acicate para el gaditano, quien insiste en bailar con ellas "al compás del horrible piano mecánico" (2001: 264). Hay aquí un eco de otro conocido sainete de Ramón de la Cruz, *El deseo de seguidillas* (1769), en el que cuatro amigos de clase alta capitaneados por don Pedro van a disfrutar de una jornada de diversión en el barrio de Lavapiés. En compañía de un grupo de manolos y manolas, los cuatro acaban bailando animadamente al son de las seguidillas. El elogio del Madrid periférico como encarnación de la identidad nacional lo expresa don Pedro en estos versos: "se albergan a los extremos/ de Madrid las pocas barbas/ que nos han quedado, huyendo/ la inundación de velleras,/ modistas y peluqueros,/ que han arrasado el bigote/ de la patria a sangre y fuego" (1996: vv. 90-96). El mensaje del dramaturgo no ofrece dudas: en medio de la invasión de costumbres foráneas, el pueblo es el último reducto de lo genuinamente español.

Pese a la filiación costumbrista del episodio de Las Ventas, Pardo Bazán no se atiene al feliz desenlace del mismo según lo concibió Ramón de la Cruz. En la escena final, focalizada a través de las cigarreras, Asís le reprocha a su acompañante la falta de compostura y se marcha sola en el carruaje, dejándole tirado en el merendero. Ya en su casa, el enojo de Asís se acrecienta al recordar que Pacheco antepuso la compañía de las mujeres del pueblo a la suya. Las reticencias de su pensamiento, en estilo indirecto libre, ponen de manifiesto su lastimado orgullo de clase: "Y a quién se le ocurre, allí, en su propia cara, ponerse a bailar con..." (2001: 274); "¡Requebrar a las cigarreras así, delante de...!" (2001: 275). La acción de Asís supone una cura de humildad a la arrogancia de Pacheco: "cabizbajo, echó a andar a pie"

¹⁴ Comenta al respecto el narrador: "El gaditano, que entre gente de su misma esfera social pecaba de reservado y aun de altanero, se volvía sumamente campechano al acercarse al pueblo" (2001: 261).

(2001: 272), sin despedirse siquiera de las cigarreras. Paradójicamente, los celos de Asís y la humillación de Pacheco dan fe del progreso de su relación, en forma de obstáculo que hay que salvar para que el amor de ambos llegue a buen puerto. En este sentido, los sucesos de Las Ventas son la antesala de la reconciliación definitiva que tiene lugar en el capítulo XXII.

Aparte de su función en la trama, los dos episodios reseñados se inscriben en un discurso sobre la identidad nacional que, como todo en *Insolación*, presenta una enorme complejidad. El referente más obvio es la pervivencia del plebeyismo en la sociedad española del último cuarto del siglo XIX, hecho que Gabriel Pardo lamenta en uno de sus exabruptos en la tertulia de la duquesa de Sahagún. Según Pardo, la imitación de las costumbres del pueblo revivió con las protestas en contra de Amadeo de Saboya por su condición de monarca extranjero, manifestándose primeramente en una recuperación del atuendo de las majas: “lo de las peinetas y mantillas, los trajecitos a medio paso y los caireles” (2001: 86). Luego vino la adopción por parte de “la gente elegante” de los hábitos de Alfonso XII, a quien “le había dado por lo chulo” (2001: 86). En el presente se ha convertido en “una epidemia” (2001: 86) que aglutina un buen número de símbolos del casticismo: “entre patriotismo y flamenquería, guitarrero y cante jondo, panderetas con madroños colorados y amarillos, y abanicos con las hazañas y los retratos de Frascuelo y Mazzantini, hemos hecho una Española bufa, de tapiz de Goya o sainete de don Ramón de la Cruz” (2001: 86)¹⁵.

La desproporción numérica que Ortega notaba entre casticistas e ilustrados reaparece en los tertulianos que frecuentan los salones de la duquesa de Sahagún. En el bando de los segundos figura únicamente Gabriel Pardo, espíritu progresista, europeísta y cosmopolita, si bien demasiado pagado de su papel de agente provocador. Su hispanofobia parece tan ridícula como la de José Moreno-Isla en *Fortunata y Jacinta*, y se reduce a “las generalizaciones más estereotípicas” (Torrecilla 2003: 257): el primitivismo y la barbarie de la gente (2001: 77), los perniciosos efectos del sol (2001: 78), el aborrecimiento de los toros (2001: 78-79) y la ordinariez de las fiestas populares (2001: 80-81), síntomas todos de la enfermedad que según él aqueja a una generación “bizantina y decadente, que ha perdido los ideales” (2001: 88). Los demás

¹⁵ “Signos, emblemas, mitos, símbolos son, pues, elementos constitutivos de un discurso social, mediante el cual se busca afirmar una identidad, crear la opinión, movilizar unas masas cuyo papel se acrecienta en la historia; son las unidades semánticas básicas del proceso de la construcción nacional” (Serrano 1999: 17).

integrantes de la tertulia, capitaneados por la duquesa de Sahagún, se aferran a un casticismo xenófobo que proclama la superioridad incuestionable de lo español frente a lo extranjero: “más vale una chula que treinta gringas. Lo gringo me apesta” (2001: 87). La duquesa rebate además enérgicamente la ridícula manía de imitar a ingleses y franceses en sus costumbres. En cuanto al presunto salvajismo de sus compatriotas, no difiere en su opinión del de las otras naciones en punto a violencia: “eso pasa aquí y en Flandes” (2001: 87).

Para dar mayor relieve a la opinión mayoritaria, Pardo Bazán intercala más adelante una referencia a “la becerrada aristocrática” (2001: 171) en la que tomaron parte la duquesa y los “muchachos finos” (2001: 170) de la ociosa clase alta madrileña. La mención de lo acaecido se produce casualmente durante el trayecto en berlina que Asís realiza desde su casa a la de las tías Cardeñosa. En medio del tráfico de carruajes en el paseo de la Castellana, que obliga a los cocheros a detenerse continuamente, Asís repara en el *break* en que desfilan con gran vistosidad Casilda Sahagún y sus admiradores. Aunque en el primer momento Asís no sabe de dónde vienen, luego se acuerda de la novillada que habían organizado en casa de la duquesa, con reparto incluido de “programas impresos en raso lacre” (2001: 170). La maestría de la autora coruñesa vuelve a asomar al focalizar la escena a través de los ojos de Asís, mediante el uso del discurso indirecto libre: “Y Asís estaba convidada también. Se le había pasado: ¡qué lástima!” (2001: 171). Como es de esperar, el atavío de los participantes remeda la tradición artística de las majas y los toreros. La duquesa, “tan sandunguera como de costumbre”, está “hecha un cartón de Goya con su mantilla negra y su grupo de claveles” (2001: 171). Los jóvenes, por su parte, se exhiben “ufanísimos” en el carro descubierto, envueltos en “sus capotes morados y carmesíes con galón de oro” (2001: 171). Asís no puede reprimir la tentación de burlarse de las escasas dotes taurinas de estos aristócratas de medio pelo: “Lo que es torear habrían toreado de echarles patatas” (2001: 171). Y no obstante su poca habilidad con el capote, se dan más pisto que nadie por la Castellana, “luciendo los trajes” (2001: 171)¹⁶. Son, concluye Asís, “el acontecimiento de la tarde” (2001: 171), circunstancia que ella juzga favorable a sus intereses porque de este modo nadie va a recelar de su aventura con Pacheco del día anterior.

¹⁶ Cotéjese el testimonio de Julio Caro Baroja acerca de la importancia del atuendo en el majismo: “no hay duda de que es el traje, el indumento, lo que ha de caracterizar al *majo* y a la *maja* en esencia. Dime de qué te vistes y te diré qué eres. Verdad casi absoluta en una época como el siglo XVIII, en la que los *signos exteriores* determinan mucho la conducta” (1980: 96-97).



Retrato de Emilia Pardo Bazán de nova (1876-1886).
Fondo Emilia Pardo Bazán. ARAG.

Al incluirse en una controversia ideológica que recorre la novela de principio a fin, la recurrencia del plebeyismo en *Insolación* persigue algo más que la recreación de un aspecto insólito de la cultura del setecientos. Recordemos que la enunciación de esta polémica está puesta en boca del inefable Gabriel Pardo en el capítulo II, y tiene todos los visos de una tesis: “De los Pirineos acá, todos, sin excepción, somos salvajes, lo mismo las personas finas que los tíos” (2001: 77). No contento con exaltar la placidez de la tertulia con su extravagante teoría, el comandante la concreta tomando como ejemplo a su paisana: “Aquí está nuestra amiga Asís, que a pesar de haber nacido en el Noroeste, donde las mujeres son reposadas, dulces y cariñosas, sería capaz, al darle un rayo de sol en la mollera, de las mismas atrocidades que cualquier hija del barrio de Triana o del Avapiés” (2001: 84). En vista de lo sucedido en la romería, la predicción de Gabriel Pardo parece cumplirse, tal como reconoce *a posteriori* la propia interesada en una de sus reflexiones de alcoba (2001: 112).

Sin embargo, y aun con toda la evidencia señalada, un lector pertinaz y desconfiado no puede menos que dudar de la veracidad de los principios que Pardo ha enunciado tan categóricamente. Robert M. Scari esgrimió en su día razones de peso que ponían de manifiesto el problemático código de valores de don Gabriel, cuyo defecto moral consiste en “su patente falta de sinceridad” (1974-1975: 91). Cabe añadir a ello la influencia negativa de sus circunstancias personales, en particular el chasco que se llevó cuando la sobrina de los pazos rechazó su petición de mano al final de *La madre naturaleza* (1887). Doña Emilia intercala en *Insolación* diversas alusiones al desgraciado incidente que terminó con la decisión irrevocable de Manuela, la hija de Nucha, de ingresar en un convento (2001: 188, 196, 201-202, 202, 203 y 210). Igualmente, la apasionada defensa de la libertad de elección de la mujer por parte de don Gabriel, que tan buena impresión causa a Asís durante un paseo vespertino de ambos (capítulos XIII y XIV), obedece a la obsesión amorosa del comandante más que a sus convicciones¹⁷. Por si lo anterior no bastase, resulta que anda medio enamorado de su paisana e incluso se le había pasado por la cabeza “decirle algo formal” (2001: 210).

¹⁷ Comparto las conclusiones de Joyce Tolliver: “Gabriel’s criticism of sexual mores is rooted not in an abstract sense of their absolute injustice, but rather in a sense of personal injury, thus possibly diminishing its force and providing the author with a convenient hedge” (1989: 112).

El desenmascaramiento de la personalidad de Pardo rebate paródicamente la adscripción de nuestra novela al naturalismo zolesco, en lo que éste pudiera tener de demostración de una tesis determinista¹⁸.

Otro aspecto que incide en la polémica nacionalista es la insistencia con que narrador y personajes caracterizan a los personajes según la región de la que éstos proceden. Noël Valis ha definido este recurso como “un juego y una conexión continua” entre “la topografía y la subjetividad individual” (1997: 341). La reducción de un individuo a los estereotipos propios de su lugar de origen la había establecido Mesonero Romanos en “La posada o España en Madrid”, cuadro de costumbres publicado en las páginas del *Seminario Pintoresco Español* correspondientes al 28 de julio y el 4 de agosto de 1839. En la parte II del artículo se describe a los diez provincianos que acuden desde otras tantas partes de España a la subasta del Parador de la Higuera. Ni que decir tiene que el comportamiento de cada uno de ellos, su nombre y apodos, el oficio que desempeñan, la manera de expresarse y su atuendo y porte están absolutamente tipificados de acuerdo con el sitio de donde provienen.

Al igual que Mesonero, Pardo Bazán compone un relato ambientado en Madrid pero protagonizado por personajes de fuera de la capital: Asís y Gabriel son gallegos, Pacheco y la duquesa de Sahagún, andaluces. Madrid es punto de encuentro de personajes de diversa índole que el narrador suele retratar a la manera costumbrista, o sea, recalcando la conexión entre una determinada manera de ser y la procedencia geográfica. Si bien esta técnica se utiliza hasta cierto punto para perfilar el carácter de Asís¹⁹, el caso paradigmático es el de Pacheco. La presentación de éste no sólo contiene abundantes referencias a su condición de andaluz, sino también a los rasgos étnicos que explican su conducta. Región, raza y personalidad están continuamente entrelazados en los diferentes retratos que de él se ofrece. La duquesa de Sahagún lo describe a Asís en estos términos: “moro por la indolencia”, “calaverón de tomo y lomo”²⁰, “decente y caballero, sí, pero aventurero y gracioso como nadie”, “muy gastador y muy tronera” (2001: 90). Asís cree ver en él una mezcla

¹⁸ Coincido aquí con los planteamientos de Maurice Hemingway (1983: 52), Nil Santiáñez-Tió (1989: 132) y Penas Varela (2001: 39).

¹⁹ Se menciona, por ejemplo, su “formalidad cantábrica” (2001: 228) y “cierto don de encerrar bajo llave toda impresión fuerte”, propia de “los gallegos en general” (2001: 265).

²⁰ El narrador rubrica que Pacheco es mujeriego a fuer de buen andaluz: “camelador como hijo legítimo de Andalucía” (2001: 263).

de andaluz e inglés, mas éste le asegura que es “español de pura sangre” (2001: 103). Ya casi al final, nuestra protagonista reflexiona acerca de la mezcla de opuestos que constituye el principal atractivo de Pacheco, entre los que destaca el buen humor unido a “cierta hermosa tristeza romántica” (2001: 234). El narrador, entre paréntesis, añade una nota erudita en que asegura que tales contrastes entre alegría y melancolía forman “el hechizo peculiar de los polos, soleares y demás canciones andaluzas” (2001: 234). Por último, Gabriel Pardo lo moteja peyorativamente de “[b]uen ejemplar de raza española” (2001: 90) desde el principio, temiendo quizás que quiera disputarle los favores de Asís. Confirmado después el affaire entre su paisana y Pacheco, don Gabriel da rienda suelta en un monólogo interior a sus prejuicios antimeridionales para ocultar el despecho que siente²¹.

Las virtudes y defectos que distinguen a Pacheco (pasión, pereza, hedonismo, generosidad, gusto por la aventura, etc.) se corresponden con la imagen exótica de los españoles que se fragua por obra y gracia de los viajeros románticos. El mismo Pacheco asume tranquilamente su condición, apelando a los principios del romanticismo histórico de raíz herderiana: “A cada país le cae bien lo suyo” (2001: 83). Hay que matizar, con todo, que por las fechas de la publicación de la novela, el mito de la España exótica encarnado en Andalucía no constituía novedad alguna. Ello no significa que hubiera perdido su vigencia, sino que más bien había derivado en una serie de “clichés” (Valis 1997: 341) cuyo valor e interpretación diferían del que habían tenido durante el momento de plenitud del romanticismo.

El punto más difícil de abordar en *Insolación* se refiere a la actitud de Emilia Pardo Bazán (o, mejor, del autor implícito) hacia la polémica nacionalista. ¿Cómo se resuelve el enfrentamiento entre europeizantes y castizos, el norte y el sur, Gabriel Pardo y Diego Pacheco? Si aceptamos que se rebate la hispanofobia del primero, ¿hay que inferir que se elogia sin reservas la acendrada españolidad de Pacheco, aun con los defectos inherentes a su persona? La crítica sostiene opiniones dispares acerca de esta cuestión. Torrecilla no duda en proclamar la existencia de un “nacionalismo defensivo” de “exaltación de una identidad menospreciada” (2003: 255), lo que según él

²¹ “¡Qué provincias las del Mediodía, señor Dios de los ejércitos! ¡Qué hombre el tal Pachequito! ¡Perezoso, ignorante, sensual, sin energía ni vigor, juguete de las pasiones, incapaz de trabajar y de servir a su patria, mujeriego, pendenciero, escéptico a fuerza de indolencia y egoísmo, inútil para fundar una familia, célula ociosa en el organismo social” (2001: 281).

implica la legitimación del hecho diferencial español concretado en la figura de Pacheco (*País* 259). Jesús Filgueira Ganzo apunta, por el contrario, que el tono positivo en “los argumentos de persona relacionados con la patria” suele recaer en “los personajes originarios de Galicia” (2002: 90).

Mi actitud al respecto es a la vez conciliatoria y relativista, pues no hallo en el texto pruebas concluyentes que permitan inclinarme por una u otra postura. La formulación de tesis inequívocas no casa con el espíritu de una escritora ya insertada plenamente en la modernidad literaria desde la aparición de *Los pazos de Ulloa* en 1886²². En primer lugar, Pacheco es un personaje desprovisto de interioridad, de quien sólo sabemos lo que él dice y lo que de él se dice, mas nunca lo que piensa. Luego está Asís, quien al tiempo que descubre su sexualidad en contacto con el pueblo, es siempre consciente de su superioridad sobre gitanas y cigarreras y ridiculiza las ínfulas plebeyistas de los participantes en la becerrada. No se aprecia, en suma, que los representantes del casticismo ocupen un puesto más elevado en la jerarquía moral que el europeísta Pardo. Por si lo anterior no bastase, el epílogo no hace más que acentuar el carácter abierto del desenlace. La transformación de Pacheco por obra y gracia del amor puede ser cierta, pero la precipitación con que ocurre tiene más visos de *deus ex machina* que de verosimilitud. El narrador, fiel a su natural reticente, se cubre las espaldas dejándolo todo en manos del lector (288), si bien advierte –acaso proféticamente– que “de malos principios rara vez se sacan buenos fines” (289).

En conclusión, me parece más relevante apreciar la extraordinaria tupidez de un texto que juega constantemente con el *topos* de la España pintoresca que desentrañar qué partido toma el autor implícito hacia uno u otro modelo de patria. Tal vez la recreación del imaginario colectivo español en *Insolación* quiera reflejar simplemente las vicisitudes del nacionalismo a lo largo de la centuria a que aludía al principio del artículo. En particular, el que Pardo Bazán haya recurrido a los tópicos más manidos sobre la españolidad vendría a ilustrar las carencias del proyecto liberal de construcción de una nación moderna. El apego a una tradición dieciochesca de raigambre popular en plena Restauración bien podría ser, en suma, una manifestación más de la debilidad de la revolución burguesa en la España del siglo XIX.

²² Me apoyo para ello en la autoridad de Hemingway: “Pardo Bazán sets up hypotheses, tests them, and ostensible confirms them. But closer reading shows that these demonstrations are systematically frustrated by the use of two strategies: the introduction of important variables and the undermining of the authority of the ideologues” (1992: 150).

OBRAS CITADAS

Álvarez Junco, José (2003): *Mater dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.

Anderson, Benedict (1991): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Nueva York, Verso.

Ayala, Francisco (1986): *La imagen de España. Continuidad y cambio en la sociedad española (Papeles para un curso)*, Madrid, Alianza.

Burke, Peter (1999): *Popular Culture in Early Modern Europe*, Aldershot, Ashgate Publishing Limited.

Caballero, Fernán (1983): *La Gaviota*, ed. Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Castalia.

Calvo Serraller, Francisco (1995): *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura en el siglo XIX*, Madrid, Alianza.

Caro Baroja, Julio (1980): "Los majos", *Temas castizos*, Madrid, Istmo, 15-101.

Cruz, Ramón de la (1996): *El deseo de seguidillas, Sainetes*, ed. J. M. Sala Valldaura. Barcelona, Crítica, 113-134.

Dorca, Toni (2005): "Goya, Ramón de la Cruz y los orígenes de la España pintoresca", *Dieciocho*, 28:1, 175-190.

Filgueira Ganzo, Jesús (2002): "Observaciones sobre el espacio en *Insolación* de Emilia Pardo Bazán", *Moenia: revista lucense de lingüística y literatura*, 8, 79-102.

Flores, Antonio (2002): "La cigarrera", *Los españoles pintados por sí mismos*, 2 vols., Madrid, Visor, 2:327-337.

Hemingway, Maurice (1992): "Emilia Pardo Bazán: Narrative Strategies and the Critique of Naturalism", *Naturalism in the European Novel. New Critical Perspectives*, ed. Brian Nelson, Nueva York, Berg, 135-150.

___ (1983): *Emilia Pardo Bazán. The Making of a Novelist*, Londres, Cambridge UP.

Hobsbawn, Eric J. (1990): *Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*, Cambridge, Cambridge UP.

Mesonero Romanos, Ramón de (1967): *Obras*, ed. Carlos Seco Serrano, 5 vols., Madrid, Atlas.

Montes Huidobro, Matías (1971): *Superficie y fondo de estilo*, Chapel Hill, U of North Carolina P.

Núñez Seixas, Xosé M. (1999): "Nacionalismo español y revolución liberal durante el siglo XIX", *Los nacionalismos en la España contemporánea (siglos XIX y XX)*, Barcelona, Hipòtesi, 18-30.

Ortega y Gasset, José (1971): *España invertebrada. Bosquejo de algunos pensamientos históricos*, Madrid, Revista de Occidente.

___ (1970): *Goya*, Madrid, Espasa-Calpe.

Pardo Bazán, Emilia (2001): *Insolación (Historia amorosa)*, ed. Ermitas Penas Varela, Madrid, Cátedra.

Pattison, Walter T. (1971): *Emilia Pardo Bazán*, Nueva York, Twayne.

Penas Varela, Ermitas (2001): "Introducción", *Insolación (Historia amorosa)*, Madrid, Cátedra, 11-62.

Romero Tobar, Leonardo (1998): "Capricho 43: el emblema de un mito", *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, ed. Túa Blesa, 2 vols., Zaragoza, Anexos de Tropelías, 1:73-83.

Santiáñez-Tiód, Nil (1989): "Una marquesita 'sandunguera' o el mito del naturalismo en *Insolación*", *Revista de Estudios Hispánicos*, 23:2, 119-134.

Scari, Robert M (1974-1975): "Modalidades de la ironía en *Insolación*", *Revista Hispánica Moderna*, 38:1-2, 85-93.

Serrano, Carlos (1999): *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos, nación*, Madrid, Taurus.

Tolliver, Joyce (1989): "Narrative Accountability and Ambivalence: Feminine Desire in *Insolación*", *Revista de Estudios Hispánicos*, 23: 2, 103-118.

Torrecilla, Jesús (2004): *La España exótica. La formación de la imagen española moderna*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies.

___ (2003): "Un país poético y una polémica: las interioridades de *Insolación*", *Hispanic Review*, 71:2, 253-270.

Ucelay da Cal, Margarita (1951): *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio de un género costumbrista*, México, El Colegio de México.

Valis, Noel (1997): "Confesión y cuerpo en *Insolación*", de Emilia Pardo Bazán", *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: In Memoriam Maurice Hemingway*, ed. José Manuel González Herrán, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 321-351.