

## APROXIMACIÓN ENTRE PINTURA Y NARRATIVA EN EL COSTUMBRISMO ANDALUZ DEL SIGLO XIX

María Pilar DE LA PEÑA GÓMEZ

Nos proponemos establecer algunas relaciones entre pintura y narrativa en el Costumbrismo andaluz como reflejo de dos tendencias artísticas con aspectos básicos comunes pero con un desarrollo divergente<sup>1</sup>. Nuestra atención se centra en Andalucía, región que en la centuria pasada se convierte en sinónimo de lo español, por lo que artistas de toda índole pondrán sus ojos en ella para recrear sus imágenes peculiares y valederas del orgullo nacional<sup>2</sup>.

En el terreno literario nos fijamos exclusivamente en Fernán Caballero, escritora de origen alemán muy representativa del siglo XIX español que desarrolló su actividad en el sur peninsular. En lo pictórico se ha seleccionado una serie de artistas andaluces con cuadros que presentan semejanzas temáticas respecto a las novelas y cuentos que se incluyen en este trabajo. Partiendo de estos motivos se verá cómo las pinturas y las obras literarias obedecen a un mismo afán de conservar las costumbres más genuinas en una época de fuerte apego a lo autóctono según presupuestos románticos<sup>3</sup>. Además coinciden en la búsqueda de efectos similares, como la descripción detallada o la impresión momentánea de las escenas, que se logran con recursos técnicos específicos de cada arte, pero paralelos en su finalidad. Sin embargo, los vínculos que se pueden apreciar son limitados y más bien ofrecen la posibilidad de establecer unas diferencias muy marcadas y significativas.

La pintura refleja y, al mismo tiempo, participa en los cambios que se están operando en la sociedad del siglo pasado. Los artistas andaluces se han formado, en su mayoría, en las academias provinciales y algunos han tenido la posibilidad de afincarse en Madrid o de visitar Roma, lugares desde los que el recuerdo de lo andaluz ha seguido vigente y ha impulsado la creación de obras con este tema. En

<sup>1</sup> Algunos estudios sobre los vínculos entre literatura y pintura son, por ejemplo, los de LEE, R. W., *Ut pictura poesis. La teoría humanística del arte*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 9-13; PRAZ, M., *Mnemosine. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 21-23; GARCÍA BERRIO, *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988.

<sup>2</sup> NAVAS RUIZ, R., *El Romanticismo*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 145. MONTESINOS, J. F., *Costumbrismo y Novela*, Madrid, Castalia, 1965, pp. 42-44.

<sup>3</sup> CARO BAROJA, J., «Costumbres y formas de vida en la España del siglo XIX», en *Historia Social de España. Siglo XIX*, Madrid, Guadiana, 1972, p. 80. REINA PALAZÓN, A., *La pintura costumbrista en Sevilla 1830-1870*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1979, pp. 36-38.

general, compaginan el género costumbrista con el histórico y con el retrato, pero fomentan el primero en mayor grado por encontrar más aceptación por parte del público. Asimismo, son portadores del primer Romanticismo a partir de dos focos fundamentales: Cádiz, en fechas tempranas, y Sevilla, donde figuras como los Domínguez Bécquer (José, Joaquín y Valeriano), Manuel Rodríguez de Guzmán o Manuel Cabral, lo consolidan y sientan las pautas que se seguirán después en las otras provincias andaluzas <sup>4</sup>.

Frente a los avatares históricos, las dificultades sociales, el tímido proceso industrializador y el retraso que vive España entre 1830 y 1890, en Andalucía el Costumbrismo prefiere enseñar lo festivo y agradable <sup>5</sup>, con planteamientos superficiales que aspiran sólo a realizar una obra atractiva y satisfactoria para el cliente, generalmente burgués. Por ello el reflejo de lo popular es parcial, ya que se elimina cualquier indicio de su crítica situación y se idealizan sus tipos. Aunque los lienzos también realzan a la burguesía y la diferencian de la plebe, el artista no suele expresar su opinión particular, registrando lo llamativo y espectacular de la tierra andaluza para cautivar al espectador.

Influye de manera notable Murillo sobre todo en Sevilla, pero también en el resto de la región. Su huella se constata en la iconografía y en la técnica ya en el siglo XVIII, pero fundamentalmente en el siglo XIX, cuando las obras murillescas se revalorizan y se difunden a través de grabados. Pero los costumbristas se inclinarán hacia su pintura de género, rescatando sobre todo sus personajes populares y sus niños harapientos envueltos en la picaresca característica del siglo XVII <sup>6</sup>. Aprenderán de él el uso de la línea y del color según el carácter de cada obra, consiguiendo a veces mucho detallismo y, en otras, efectos vaporosos, pero sin hacer aportaciones relevantes, limitándose a enmarcar la temática precedente en un nuevo contexto, el de Andalucía en el siglo XIX.

Fernán Caballero desarrolla un Costumbrismo tradicionalista que realza los valores auténticos del pueblo, siempre que éste no intente acceder a otras clases y no se muestre pasional y violento. Al mismo tiempo, defiende a ultranza a la nobleza como estamento que garantiza la permanencia del Antiguo Régimen, con su sistema monárquico y su religión católica. Este doble interés por lo popular y lo aristocrático

<sup>4</sup> Sobre el Costumbrismo pictórico español del siglo XIX se pueden ver: GAYA NUÑO, J. A., *Arte del siglo XIX*, en *Ars Hispaniae*, v. XIX, Madrid, Plus-Ultra, 1958; ARIAS DE COSSÍO, A. M., *La pintura del siglo XIX en España*, Barcelona, Vicens-Vives, 1989, pp. 24-28; GÓMEZ MORENO, M. E., *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*, en *Summa Artis*, v. XXXV, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, pp. 193-214; OLALLA GAJETE, L. F., *La pintura del siglo XIX en el Museo de Málaga*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980; GALÁN, E. V., *Pintores del Romanticismo andaluz*, Granada, Universidad de Granada, 1994; PALOMO DÍAZ, F. J., «La pintura costumbrista del siglo XIX en Málaga», en *Boletín de Arte*, 1988, pp. 259-277.

<sup>5</sup> Véanse los artículos de J. L. Aranguren («Moral y Sociedad», p. 91) y de J. Salom Costa («El proletariado y las clases populares españolas en el siglo XIX», pp. 152-156), en *Historia social de España. Siglo XIX*, Madrid, Guadiana, 1972, p. 91.

<sup>6</sup> Diversos trabajos sobre la influencia de Murillo en el Costumbrismo andaluz se incluyen en la revista *Goya* (n.º 169-171, 1982), como los de J. Gállego («Sevilla y el monumento a Murillo», pp. 44-51), A. de la Banda y Vargas («El eco de Murillo en la pintura gaditana del siglo XIX», pp. 52-58), J. Carrete Parrondo («El grabado de reproducción. Murillo en las estampas españolas», pp. 138-150). El mismo tema es estudiado por P. Alfageme Ruano en «Murillo y la escuela romántica sevillana» (*Archivo hispalense*, 1982, pp. 1-4).

le lleva constantemente a establecer contrastes muy marcados que, a su vez, le sirven para infravalorar a una burguesía que ella considera postiza, con falta de linaje e inculta. La escritora adopta una postura crítica ante los defectos de la sociedad y propone modelos edificantes, emitiendo su juicio negativo hacia asuntos como los toros o el amor extramatrimonial y defendiendo la familia, la educación y la religión católicas <sup>7</sup>.

A pesar del distinto carácter del Costumbrismo en los cuadros del siglo XIX andaluz y en las obras de Fernán Caballero, existen ciertos paralelismos que se deben, en gran parte, a la labor conjunta que pintores y escritores llevaron a cabo. Desde un principio, los mejores dibujantes de la época ilustran publicaciones importantes en el género y, al mismo tiempo, asimilan unos temas que trasladan a la pintura <sup>8</sup>.

Fernán Caballero incorpora en sus novelas palabras referidas a las artes plásticas para manifestar su identidad de propósito con el pintor: enfrentarse directamente a la realidad para observarla y representarla. Por ejemplo, dice que «no aspiramos a causar efecto sino a pintar las cosas del pueblo tales cuales son» <sup>9</sup>. Por ello, recurre a vocablos como «cuadro» y «lienzo», «escena», «aguada» o «luz».

Además, la novelista alude a artistas sevillanos como Joaquín Bécquer, lo que denota que conoce la pintura de su época y, lo que es más importante, ofrece sus personajes como prototipos para el retrato (t. II, p. 295). Especifica los colores y la iluminación de sus escenas, e incluso inserta en el texto temas tradicionales de la pintura, como los baños en el río, pretexto para el desnudo femenino que ella acomoda a sus prejuicios morales (t. III, pp. 160 y 161).

En lo que se refiere al estilo, el pintor y la escritora también describen de manera directa sus cuadros, aunque la última con más pormenores a través de una rica adjetivación, enumeraciones frecuentísimas, reiteraciones léxicas, paralelismos semánticos, etc. <sup>10</sup>.

<sup>7</sup> CORREA CALDERÓN, E., *Historia General de las literaturas hispánicas*, t. IV, Barcelona, Vergara, 1968, p. 239.

<sup>8</sup> Una de las más importantes fue la colección *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844), en donde los textos son completados por los mejores dibujantes del momento, como L. Alenza, Lameber y otros. Valeriano Domínguez Bécquer participó en *El Museo Universal*, desde 1856 hasta 1869, en continua relación con Gustavo Adolfo, quien aportó comentarios escritos a la labor gráfica de su hermano. Esto revela que existe una intención similar entre pintores y escritores de la época, pues como el poeta señala al presentar uno de sus trabajos conjuntos, se pretende fijar «escenas de costumbres, tipos y trajes de las diferentes provincias de España» para evitar su olvido. Con este afán, en 1869 Valeriano D. Bécquer incluye en *El Museo Universal* grabados como *La feria de Sevilla o Procesión del Corpus en Sevilla*, que abordan escenas y tipos muy generalizados en el Costumbrismo andaluz. CORREA CALDERÓN, E., *Costumbristas españoles. Siglos XVII-XX*, Madrid, Aguilar, 1964. BOZAL, V., *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Alberto Corazón, 1979, pp. 38-44; GUERRERO LOVILLO, J., *Valeriano Bécquer*, Sevilla, 1974, pp. 73 y 74.

<sup>9</sup> Todas las referencias sobre Fernán Caballero se han extraído de *Obras*, edición de José M. Castro Calvo, Madrid, Atlas, 1961. A partir de ahora sólo se consignarán el tomo y la página. Agradezco a doña M.ª Isabel López Martínez, gran conocedora de la obra de Fernán, sus valiosas sugerencias.

<sup>10</sup> Los testimonios de la asimilación de lo pictórico por parte del escritor son muchos. Ya Mesonero Romanos, cuando justifica la estética del cuadro de costumbres, habla de «la pintura festiva, modesta y natural de los usos y costumbres del pueblo». CORREA CALDERÓN, E., *op. cit.*, p. XXV; NAVAS RUIZ, R., *op. cit.*, p. 144.

En pintura se recurre al dibujo siempre que existe este afán de buscar el mayor realismo posible, delimitando nítidamente las formas. La línea se emplea en aquellos elementos de especial significación, mientras que se esfuma en otros de carácter secundario. Pero, muchas veces, se da prioridad a la impresión visual que producen las escenas, por lo que predomina el color aplicado en manchas que actúan en detrimento de la línea.

Para comprobar las anteriores semejanzas y diferencias hemos escogido una serie de temas frecuentes en las novelas de Fernán Caballero y en los lienzos de los pintores andaluces del siglo XIX, que se engloban en dos grupos: espacios y escenas con sus tipos.

1. *Pueblo*. El costumbrista refleja especialmente el pueblo, con un doble sentido de «espacio físico habitado en forma de pequeño grupo de casas» y de «gentes que viven en éstas y que son las portadoras de la tradición», ambos conceptos inseparables en el siglo XIX.

Fernán Caballero habla de él como algo «rústico, tosco y sin elegancia», pero con «buenos y alegres rostros» para dejar claro que la riqueza reside en sus moradores. Sin embargo, también lo considera como lugar donde transcurre la auténtica vida. Por ello, cuando «pinta» espacios rurales, generalmente de Cádiz (Vejer, Sanlúcar) y Sevilla (Dos Hermanas, Carmona), dedica unas líneas a su presentación para adentrarse después en los rincones que encierra, verdaderos testigos de los asuntos costumbristas: calles anchas, casas de un solo piso, plaza e iglesia con su torre (t. I, p. 146).

Estos motivos se plasman también en los lienzos andaluces, como *Puente Genil*, de Francisco Estrada Reina, *La puerta del cuartel*, de Enrique Jaraba, o *La lavandera al pie de la ciudad de Ronda*, de Manuel Barrón. Sin embargo, al igual que ocurre en literatura, la atención hacia el pueblo como lugar es bastante limitada, ya que el pintor prefiere escoger escenarios concretos y más íntimos para los hechos que se representan: una habitación de la casa o el patio, generalmente. Es decir, el sitio siempre suele estar determinado por el carácter de la escena y del tipo que lo ocupan, pues su función es, ante todo, ambientar.

Villas y ciudades encuentran todo su significado cuando se contraponen a la ciudad, en donde se asimilan rápidamente los gustos extranjeros y la clase burguesa vive su época de auge. En ella el Costumbrismo se fija especialmente en su rico legado de monumentos y personajes. Por ejemplo, Fernán confronta asiduamente lo popular y lo aristocrático para acusar más sus distancias y valorar lo que cada uno posee, y los pintores andaluces incluyen en sus paisajes urbanos algún tipo rural con el mismo cometido <sup>11</sup>.

2. *Casa popular*. La casa popular es objeto de interés por parte de los pintores y de la escritora como cuna de las costumbres y de la tradición, aunque la imagen que de ella dan coincide sólo parcialmente.

<sup>11</sup> Aunque lo rústico y lo urbano se confronten de esta manera dentro de una misma obra, en pintura suelen desarrollarse de manera independiente y en distintas etapas. Como señala A. Reina Palazón (*op. cit.*, p. 16), los pintores sevillanos prefieren al principio el ambiente ciudadano y más tarde se decantan por la vida del campo y por la presencia del campesino en la ciudad.

Fernán Caballero destaca su blancura por la cal que la envuelve por dentro y por fuera, y así podemos verla en las escenas pintadas. Sin embargo, menciona a veces palabras como «espaciosa» y «grande» para designar cualidades que ella ensalza (t. I, p. 148). Pero es difícil apreciar esto en los lienzos al mostrar el escenario reducido de una estancia de la casa, como en *La copla*, de Manuel Cabral Bejarano.

La casa rústica, como lo popular en el Costumbrismo, posee una alegría que se materializa en las flores, como dice Fernán: «casa pobre y humilde, pero blanca y florida como la mente de sus moradores» (t. III, p. 109). Curiosamente, y por deseo de realismo, el pintor andaluz adorna sus viviendas rurales con flores. Ejemplo: *Pelando la pava*, de J. García Ramos.

Pero ninguno de los dos presta mucho interés al mobiliario, excepto algunas sillas muy sencillas y rudimentarias (t. II, p. 61).

3. *Casa aristocrática y burguesa*. Por su elegancia y refinamiento, la casa aristocrática se opone a la casa popular. Fernán especifica sus materiales nobles y su origen nobiliar: «escalinata de mármol», «puerta de caoba», «armas de su dueño esculpidas» (t. II, p. 255), deteniéndose en sus muebles, como sillas de rejilla, cuadros, tocador de madera, floreros, librería, silloncito bajo, etc. (t. II, p. 61).

En pintura no siempre se demuestra esta inclinación por tantos pormenores. En *Retrato de familia*, Valeriano Domínguez Bécquer se ocupa más de un escena íntima burguesa y sólo se sirve de la arquitectura y de la decoración como meros accesorios. No sucede lo mismo en *Fiesta en familia*, de Manuel Cabral Bejarano, donde el interés por lo social provoca el aumento de personajes aristocráticos y el lujo se extiende al ornato arquitectónico y a los muebles, que recrean detalladamente el estilo rococó.

También Ricardo López Cabrera cuida con esmero la ambientación en *Mujer leyendo*, con una sala que recuerda mucho a la que menciona Fernán en *Clemencia*: cuadros con marcos dorados, florero de china encima de una rinconera, silloncito bajo de tijera con brazos y espaldar, bordado de tapicería y ventana al lado de dicho sillón<sup>12</sup>.

4. *Patio*. El patio se convierte en el espacio idóneo donde se perpetúan las costumbres de generación en generación. Sirve de nexo para sus moradores, que se reúnen allí para el trabajo doméstico, el descanso y la conversación al aire libre.

En literatura adquiere toda su importancia gracias al árbol plantado en él, símbolo de la tradición que debe ser respetada. Fernán habla del olivo, del granado o del naranjo como si de un padre se tratara y los valora por su antigüedad, humanizándolos para convertirlos en metáfora de la familia. Si el árbol proporciona múltiples beneficios a los hombres, el hogar garantiza la felicidad, siempre que tienda un puente entre el presente y el pasado a través de padres e hijos<sup>13</sup>:

<sup>12</sup> «Los cuadros... brillaban con toda su frescura primitiva en lindos marcos dorados... sobre rinconeras y sobre un velador de la misma madera había lindos floreros de cristal y de china llenos de flores naturales... Un silloncito bajo de tijera con brazos y espaldar, cuyo asiento así como la faja que sujetaba por arriba los palos de espaldar habían sido bordados de tapicería por su dueña estaba colocado cerca de la ventana» (t. II, p. 61)...

<sup>13</sup> HERRERO, J., «El naranjo romántico: esencia del costumbrismo», en *El romanticismo. El escritor y la crítica*, ed. de David T. Gies, Madrid, Taurus, 1989, pp. 203 y 204.

«Alzábase en medio de su alegre patio un olivo, modesto símbolo de paz y abundancia, que extendía sus ramas sobre la cabeza de sus habitantes de la casa» (t. III, p. 109).

Junto al árbol, las flores y los niños, que manifiestan la alegría, se tratan también en la pintura costumbrista andaluza, aunque no con un criterio fijo ni con una función simbólica. Por ejemplo, la imagen del árbol grande y frondoso situado en el centro del patio para dar sombra y ser lugar de reunión sólo se constata en algunos lienzos, como *Escena costumbrista*, de Francisco Boigas, *La buenaventura*, de Enrique Simonet, o *Después de la corrida*, de José Denis Belgrano. Pero si el árbol pierde importancia para el pintor, no sucede lo mismo con las flores, que abundan colocadas en macetas y enredaderas. Ejemplos: *Baile de gitanos*, de Joaquín Domínguez Bécquer; *Patio del convento de San Francisco de Cádiz*, de Salvador Viniegra, y *Mujeres en el Patio del Mexuar de la Alhambra*, de Juan Bautista de Guzmán.

En general, el patio se convierte en mero escenario pictórico donde situar las variadas escenas que allí ocurren. Ya no es sólo «alma» de la vida familiar, como en las novelas, sino ámbito donde acontecen la fiesta (baile y cante), las tareas domésticas (tender la ropa), el preludio y el final de la corrida de toros (*Patio de caballos antes de la corrida*, de Manuel Cabral, y *Después de la corrida*, obra ya citada).

Pero siempre es el de la casa popular, mas no el de la aristocrática, que Fernán también recoge con toda clase de detalles, como columnas, fuentes y estatuas de mármol (t. II, p. 255). Esta diferencia refleja cómo la pintura costumbrista no posee una intención crítica, sino de búsqueda del tipismo.

Los personajes suelen emplazarse en el plano medio de la composición, quedando el primer término vacío y el último ocupado por una o varias puertas que, en la mayoría de los casos, abren el espacio hacia el fondo. Ejemplos: *Mujeres en el patio del Mexuar de la Alhambra* o *Después de la corrida*.

Dos variedades de patio se representan en la pintura: el más sencillo, con paredes encaladas, y el de valor artístico, con arcos y columnas (*Baile de gitanos*) e incluso con zócalo de azulejos (*La buenaventura*, de Pedro de Vega), lo que denota mayor apego a la tradición arquitectónica andaluza.

5. *Monumento*. El Costumbrismo ensalza la imagen del monumento como representación ideológica de la ciudad. En el siglo XIX Sevilla sintetiza la verdadera esencia de lo español. Muchos creadores se deleitan así en sus vistas más significativas, como la Lonja, el Puente de Triana, la Cruz del Campo y, por supuesto, la Giralda con la catedral y la Torre del Oro en el Guadalquivir.

El elemento humano se reduce considerablemente a un nivel secundario: grupos de personajes de reducido tamaño y poco detallados (*Vista de Sevilla con el Puente de Triana*, de Manuel Barrón) se sitúan delante del edificio (*Vista de la Giralda*, de Manuel Barrón) o en la lejanía (*La Cruz del Campo en Sevilla*, de Joaquín Domínguez Bécquer).

El protagonista principal, el monumento —y, a través de él, la misma ciudad—, se ubica en el plano medio ocupando la mayor parte de la superficie pictórica. Pero a veces se relega al fondo para fijar simplemente la escena en un lugar de Sevilla reconocible por el espectador, como la Giralda, por ejemplo, que se puede ver en

*La feria de Sevilla*, de Manuel Rodríguez de Guzmán, o en la obra del mismo título de Andrés Cortés. Aunque su tratamiento se reduce a un esbozo, su presencia se considera necesaria para completar la pintura del ambiente costumbrista en cuadros con primacía del color sobre la línea, pues se busca una impresión rápida del paisaje urbano.

La participación del hecho histórico-artístico en el cuadro de costumbres es aún más profunda en las novelas de Fernán al permitir sentar referencias históricas que justifican la antigüedad y la importancia de la arquitectura sevillana, citando a personajes ilustres relacionados con las construcciones:

«Daba la vuelta alrededor de Sevilla, siguiendo la línea de sus antiguas murallas, alzadas por Julio César, como lo testifica esta inscripción colocada en la Puerta de Jerez» (t. I, p. 78).

Se alude a veces a los nobles fundadores que sufragaron las obras o se hacen constar los cambios sufridos en el destino de algunos edificios. Igualmente, se aprecia un intento de reconstrucción de los inmuebles existentes en el siglo XIX remontándose al pasado y explicando sus orígenes <sup>14</sup>.

Fernán aporta datos como el coste de las obras, su proceso constructivo o algunas anécdotas. Su pasión arqueológica le lleva incluso a citar textos documentales de la época en que se erigieron los monumentos, pues ella «pinta a lo vivo el carácter de los nobles sevillanos de aquel tiempo». Es decir, a través del recuerdo quiere vitalizar el pasado glorioso de Sevilla, hacerlo actual para que no se olvide. Sin embargo, también se da testimonio del paso del tiempo y de la destrucción que éste lleva consigo, lo que en ningún momento se registra en la pintura. Fernán equipara el monumento a un organismo que crece, se desarrolla lentamente y muere. Por ello incorpora las ruinas, consecuencia de la falta de cuidado y conservación que sufren los edificios y, por extensión, la tradición. A través de la arquitectura se encumbra a los hombres que la han hecho posible, los cuales se proponen como «magnífico ejemplo de abnegación, de entusiasmo religioso y de inteligencia artística» (t. I, p. 79).

El arte es también patrimonio que hay que conservar porque es parte de la vida de un pueblo, algo que contribuye a hacer de éste algo genuino y propio. Por eso Fernán reivindica su verdadera misión, la de ser religioso para la «veneración de las almas piadosas», y no la de terminar en un museo, donde «el frío análisis» le hace perder todo su contenido (t. I, p. 78). Para lograr su objetivo, presenta los monumentos hispalenses a través de un itinerario muy detallado y riguroso. Así va orientando al lector, como si él mismo fuera recorriendo las calles de la ciudad: «Volviendo hacia la derecha», «pasó por delante», «vio después», «a la mano izquierda», «cerca de la cual está». Además añade adjetivos que valoran estéticamente las obras: «bella puerta de Triana», «suntuoso monasterio de San Jerónimo», «inmenso y soberbio hospital de las Cinco Llagas del Señor», «hermoso paseo de las Delicias».

<sup>14</sup> «Convento de los capuchinos, en el mismo sitio que ocupó, según dicen, la primera iglesia que hubo en España». «El convento de la Trinidad, en el mismo terreno que ocuparon las cárceles romanas» (t. I, pp. 78 y 79).

En todo esto la relación de las novelas de Fernán Caballero con la pintura costumbrista andaluza es evidente. Los artistas que pintan en sus cuadros monumentos emplean una técnica colorista que desdibuja las formas por efecto de la luz. De igual manera, la escritora no se detiene en el edificio en sí, sino que lo presenta a unas horas determinadas del día con una descripción fluida que señala el momento concreto en que transcurre la escena: «sol en su ocaso», «las sombras del crepúsculo empezaban a cubrir la ciudad», etc. No faltan notas que vivifican estos párrafos, como los animales o la vegetación: «caricia del ala de un pájaro» y «corona de cipreses» (t. I, p. 178).

6. *Baile y cante*. El baile popular andaluz, acompañado generalmente por el cante flamenco, es en el siglo XIX español objeto de interés por lo que tiene de tradicional y de característico de Andalucía. Pero recibe distinta consideración en lo literario y en lo pictórico. Aunque Fernán lo critica como diversión popular que es, transmite cómo bailan los protagonistas y qué cantan sus acompañantes:

«Un hombre y una mujer se pusieron simultáneamente en pie, colocándose uno enfrente de otro. Sus graciosos movimientos se ejecutaban casi sin mudar de sitio, con un elegante balanceo de cuerpo, y marcando el compás con el alegre requiteo de las castañuelas» (t. I, p. 56).

En pintura se pueden ver escenas similares a las escritas (*El baile del farol*, de J. Rodríguez), pero no siempre son éstas las que se representan. A veces sólo danza una mujer (*Bulerías*, de J. García Ramos), o dos mujeres (*Baile de gitanos*). Incluso en algún caso nadie baila y la mujer, siempre presente, permanece sentada apoyándose en una silla (*La copla*) o con la guitarra sobre sus piernas.

Los lienzos ofrecen un testimonio más completo al incluir un pequeño grupo de cantores que, con guitarras y palmas, acompañan. Suelen ser gitanos, que en el Costumbrismo se confunden fácilmente con lo andaluz y se relacionan no sólo con Andalucía, sino también con toda España<sup>15</sup>. Se atavían con sus ropas usuales, bien mostradas por el pintor, pero omitidas por la escritora, que a lo sumo menciona las flores que adornan la cabeza de la mujer que baila, los palillos o castañuelas que repiquetean en sus manos y la gracia con que se mueve (t. I, p. 178).

Si la novelista no individualiza a los integrantes del conjunto musical, sí incorpora las coplas que se entonan, de auténtica procedencia popular. Muchas veces su interés exclusivo son los cantos y crea escenas como pretexto para insertarlos en su obra. Además especifica que el cantante suele ser el que toca el instrumento y describe sus ademanes al indicar, por ejemplo, «rasgueando la guitarra con unos bríos insólitos» (t. I, p. 57).

También Fernán reconoce el sentido autóctono del baile popular cuando utiliza frases como «inimitable gracia del país» o «baile eminentemente nacional» al referirse al fandango. Pero manifiesta su desprecio hacia él cotejándolo con la contradanza, baile de salón «que tan bien se aviene con la graciosa languidez habanera» (t. III, p. 57).

<sup>15</sup> CARO BAROJA, J., «Costumbres y formas de vida en la España del siglo XIX», en *Historia social de España. Siglo XIX*, Madrid, Guadiana, 1972, p. 82.



Por el contrario, los pintores se decantan por su modalidad más popular, la que mejor revela el carácter alegre y festivo del ser español. De esta manera hacen publicidad de Andalucía y de España, por un lado, y satisfacen a su clientela, por otro <sup>16</sup>.

Además del gitano, otro personaje muy frecuente en las escenas pictóricas de baile es el majo, que procede de la iconografía del siglo XVIII y que fue desarrollado principalmente por Goya para mostrar la visión de la aristocracia sobre lo popular. Se puede ver, por ejemplo, en *La feria de Santiponce* y en *La procesión del Rocío*, de Manuel Rodríguez Guzmán.

Sin embargo, los pintores andaluces del siglo XIX también realizan cuadros que sólo describen este tipo, prescindiendo de cualquier elemento ambiental, como *Autorretrato con su esposa vestidos de majos*, de José M. Rodríguez Losada, y *Maja*, de Antonio Cabral Bejarano. Pero, generalmente, se ligan a un lugar complementario que se suele confirmar en los títulos. Ejemplo: *Escena en la calle*, de José Bécquer.

En cualquier caso, el atuendo es el distintivo del majo, pero si los pintores suelen aplicar una técnica rápida de pinceladas llenas de color, Fernán se detiene con más paciencia en los adornos de la vestimenta, pues ésta se considera un legado más de la tradición (t. III, p. 300). Su esencia nacional es recalcada por Fernán al explicar que «la soltura y gracia necesarias para llevar bien el traje que vestía, que sólo se adquieren en el país y con la costumbre de llevarlo» (t. III, p. 300). Con estas ideas, propone a su personaje como modelo para la pintura, revelando la estrecha colaboración entre escritor y pintor, y la labor de refuerzo que el segundo efectúa en la literatura costumbrista.

7. *Toros*. La fiesta taurina es un tema muy cultivado por el Costumbrismo, ya que se considera esencialmente nacional. La escritora se muestra antitaurina por su educación alemana, por lo que habla de la «indisculpable inhumanidad que hay en maltratar y hacer padecer a los pobres animales» (t. III, p. 303). A pesar de su oposición, por medio de sus palabras nos invita a participar en una corrida en la que se pone énfasis en los aspectos destructores que ésta encierra. Por ejemplo, se lamenta del sufrimiento del animal y del riesgo de los que se enfrentan a él, como picadores y chulos. Asimismo, define al toro como «animal estúpido» y acusa al público por su irracionalidad, ya que con aplausos fomenta estos eventos lamentables:

«Por desgracia, la gran mayoría gritaba que era lástima y que un toro tan bravo debía morir con todas las reglas del arte» (t. I, pp. 126 y 127).

El tema taurino no es acogido con este espíritu despectivo por parte de los pintores andaluces. Las imágenes que se captan son variadas e informan sobre las fases de una corrida: la partida de la comitiva hacia el lugar del festejo (*Salida de los toreros del Parador de Borja en Torrelaguna*, de Manuel García y García «Hispaleta»), la irrupción del toro en la plaza (*Salida del toro*, de Joaquín Manuel Fernández Cruzado), la panorámica del conjunto (*Plaza de la Real Maestranza*, de Joaquín Domínguez Bécquer), la faena y el reposo final (*El quite de espada y Después de la corrida*, de José Denis Belgrano).

<sup>16</sup> REINA PALAZÓN, A., *op. cit.*, pp. 61-63.

El pintor hace una crónica de los momentos más espectaculares para cautivar al espectador y convertirlo en un participante más. Por ello se evita toda clase de violencia que pueda resultar repugnante e hiriente y sólo emerge el lado agradable y superficial: el triunfo del torero y la asistencia masiva de gentes que se divierten.

Esto explica que los cuadros no incluyan detalles que se leen en las novelas o que no personifiquen al público en su físico y en sus reacciones, pues lo presentan como masa siempre compacta y abocetada a través de la mancha de color (*Salida del Toro, Plaza de la Real Maestranza*). Además el protagonista ya no es el animal, sino la plaza y el diestro. En *El quite de espada*, el toro apenas se ve por colocarse tras el picador, con lo que se da prioridad a la actuación humana. En cambio, Fernán realza más al animal que, aunque estúpido, sabe castigar para vengarse porque «quería acreditar que no sería juguete de enemigos despreciables» (t. I, p. 126).

Pero otras veces lo fundamental es reflejar el lugar (edificio y ciudad) y el ambiente. En *Plaza de la Real Maestranza*, Joaquín Domínguez Bécquer pinta la arena, los tendidos (sol y sombra), las arquerías superiores con las banderas españolas y la catedral con la Giralda al fondo, para delimitar específicamente la plaza de Sevilla.

Curiosamente, este gusto por lo arquitectónico en el tema taurino está ausente en Fernán, quien no considera la plaza como monumento y tampoco la trata en su forma, sino en su contenido, con referencias muy escuetas acerca de su construcción. Por ejemplo, cita el toril «con su ancha y sombría boca» (t. I, p. 126), que también es recogido por el pintor Joaquín M. Fernández Cruzado, aunque éste no cuida detalles como la trompeta que incluye la novelista para anunciar la salida del toro.

8. *Actos religiosos*. La religiosidad es entendida en el Costumbrismo desde la óptica de la burguesía decimonónica, por lo que adopta un carácter totalmente ceremonioso y extrovertido. Refleja la moral cristiana que se constituye ahora como baluarte que justifica la conducta de los que se proponen a sí mismos como ejemplos de buenos católicos<sup>17</sup>.

Desde el punto de vista pictórico destacan las procesiones y los actos caritativos, excusas para realzar las virtudes morales de la clase burguesa que exterioriza su fe en la calle y que la practica con los más pobres, que actúan como contraste para ennoblecer más a los primeros.

Manuel Cabral Bejarano rememora en dos lienzos el Viernes Santo y el Corpus en Sevilla. Escoge una calle típica de la ciudad, que dibuja en perspectiva central para disponer a sus lados a la muchedumbre. Sólo se caracteriza a los personajes más cercanos al espectador, en su mayoría pudientes según sus trajes y maneras. Sin embargo, siempre en primer plano un pequeño grupo de figuras populares —entre las que no faltan niños de raigambre murillesca— expresa su fervor de rodillas y de espaldas, y no de pie como las restantes.

Lo nuevo aquí es integrar a estos individuos con otros de mayor nivel social para resaltar el predominio de una burguesía que, según las pinturas, mantiene relaciones favorables con los que están por debajo de ella. Se reflejan las desigualdades entre los distintos estamentos, pero no se hace una crónica fiel de la realidad, con el

<sup>17</sup> Se trata de la nueva clase social en ascenso que no delimita claramente lo cristiano y lo burgués. ARANGUREN, J. L., *op. cit.*, pp. 97 y 98.

malestar del campesino o del obrero, ni con su protesta para mejorar su situación. El pintor ofrece una imagen adulterada de la vida española decimonónica, que, al igual que la religión que proclaman sus cuadros, sólo se basa en la apariencia.

El aspecto monumental de Sevilla recibe el mismo protagonismo que el desfile religioso, por lo que la arquitectura y las imágenes procesionales se conjugan perfectamente en lienzos como los de Cabral. En *Viernes Santo en Sevilla* podemos ver parte del ayuntamiento y en *El Corpus en Sevilla* reconocemos una portada y un lateral de la catedral.

Pero el pintor también resalta el motivo religioso que aglutina a tan numeroso grupo de creyentes. Para ello representa un paso de Semana Santa (Jesús y los dos ladrones crucificados) y la custodia del orfebre J. de Arfe, ambas obras valiosas del arte andaluz que son objeto, por parte de Cabral, de admiración y orgullo.

Esta estima hacia el arte, y concretamente hacia la imaginería sevillana del siglo XVII, se advierte en Fernán Caballero, quien nombra, por ejemplo, a Martínez Montañés para atribuirle un crucifijo de marfil que adorna una casa. La escritora asume así competencias de un historiador del arte sólo para justificar la antigüedad y el valor de la pieza artística (t. II, p. 61).

La multitud vuelve a ser fundamental para el pintor, como también lo fue en materia taurina, aunque con diferencias acusadas en la manera de abordarla. En los cuadros de Cabral, el gentío ocupa un espacio considerable, pero lo hace de forma ordenada y calculada a partir de las líneas de fuga de la perspectiva. A pesar de la acumulación de figuras, hay un claro afán de retratar los tipos, lo que no ocurre en las plazas de toros. Para ello, el artista delinea con su pincel las más próximas, que no suelen estar en primer plano, sino un poco alejadas. Quizá esto se deba a la intención de obtener una visión lo más completa posible, lo que guarda estrecha relación con la imagen que Fernán ofrece en alguna ocasión sobre el particular.

Cuando la escritora se refiere a una procesión, dice que «brillaba uno de esos días esplendorosos con los que se engalana Andalucía como un collar de brillantes» (t. III, p. 11). Sus palabras fácilmente equivalen a las pinturas de Cabral, en donde el cielo claro y la luminosidad están a la vista. Tanto el pintor como la novelista quieren mostrar una Andalucía transparente y limpia, clara y alegre por su luz.

Ambos incorporan a sus escenas otros tres elementos comunes: los balcones, la gente y la música. Los primeros se decoran, como vemos en *El Corpus en Sevilla*: «De todos los balcones de la ciudad colgaban vistosas colgaduras». De la muchedumbre se detallan sus trajes («ricamente vestidos») y sus reacciones: «Las gentes engalanadas, con rostros radiantes de alegría, se hablaban». La presencia de la música es secundaria, pues en el cuadro mencionado sólo parte de una banda ocupa un pequeño lugar al estar cortada por el borde derecho del lienzo. Fernán también la tiene en cuenta cuando dice que la procesión «era enunciada por músicas y a su paso cubierta con una lluvia de flores», aunque éstas no las recoge el pintor (t. III, p. 11).

Cercanas al tema se hallan las obras de caridad realizadas por la burguesía, con el tipo del mendigo para elogiar por contraste las virtudes éticas de los caballeros. Por eso siempre le vemos pidiendo limosna, como en *La caridad*, donde José Roldán representa a una mujer que socorre a un indigente que, con tres niños, espera a la salida del templo. Sin embargo, en *Interior de iglesia*, Joaquín M. Fernández Cruzado

sitúa la acción en el transcurso de una ceremonia sagrada en donde un señor aporta sus monedas en la colecta. La oposición entre los tipos burgueses y populares es notoria, como un hombre arrodillado junto a su perro y una mujer amamantando a su hijo. La caridad, en este caso, se ejercita en el contexto solemne de la celebración litúrgica, que aquí es más relevante que el marco arquitectónico, tan sólo esbozado y sin ningún afán descriptivo.

Fernán Caballero trata el mismo tema en novelas como *Con mal o con bien a los tuyos te ten* y en relatos cortos como *Los dos memoriales* y *El vestido*. En ellos establece con nitidez las distancias entre el rico y el pobre, el que ríe y el que llora. Se detiene especialmente en este último y lo presenta con sus carencias materiales, con hambre y sin techo. Pero también transmite sus sentimientos, como el orgullo propio al depender de la beneficencia y el lamento por su sino:

«Somos tan desgraciados, que si él hubiese sido sombrerero, habrían de haber nacido los niños sin cabeza» (t. V, p. 47).

A diferencia de los pintores, la novelista no manifiesta indiferencia por la situación del pordiosero, sino que quiere profundizar en ella para reflejarla lo más fielmente posible. Por ejemplo, señala como causas de la miseria el lujo de la sociedad y la carestía de la vida (t. V, p. 51). Pero su objetivo prioritario no es el necesitado en sí, sino la caridad de la que es objeto por parte de las personas con sentimientos nobles: las «buenas almas, generalmente mujeres, clérigos o niños, [que] se paraban y daban limosna» (t. III, p. 297). Éstas son identificadas con la aristocracia, poseedora de «buena ilustración», y no con la burguesía, que son «ricos» que llaman vagos a los más desfavorecidos y los menosprecian.

A través de sus protagonistas Fernán proclama cánones de conducta intachable con el mendigo, que van desde la provisión del alimento hasta el respeto hacia su persona, no ofendiéndole e, incluso, pidiéndole perdón. A pesar de su simpatía hacia los menesterosos, que no se aprecia en pintura, delata, por ejemplo, su picaresca por pronunciar frases adecuadas para mover los corazones de la gente. Y aunque es partidaria de ayudarles, se opone a su ascenso social, pues cuando contraen matrimonio con otros de rango más elevado el resultado es la infelicidad. Expresiones como «los ricos no son novios de las pobres» corroboran sus ideas a favor de una sociedad estamental rígida.

A pesar de que la escritora difiere bastante con el pintor respecto a la caridad, ambos repiten imágenes semejantes, como la del pobre angustiado rezando de rodillas. Los personajes de este tipo que aparecen en las procesiones pintadas por Cabral, ya comentadas, fácilmente se pueden asociar a la protagonista de una novela de Fernán:

«Ante el altar de la Señora había una mujer arrodillada que con los brazos en cruz y el rostro alzado hacia la imagen oraba como oran los que oprimen el dolor» (t. III, p. 303).

Podemos concluir que la pintura costumbrista andaluza del siglo XIX y la narrativa de Fernán Caballero coinciden en su intención de retratar la realidad para perpetuar costumbres y tipos, por lo que abordan temas comunes, aunque sus posturas

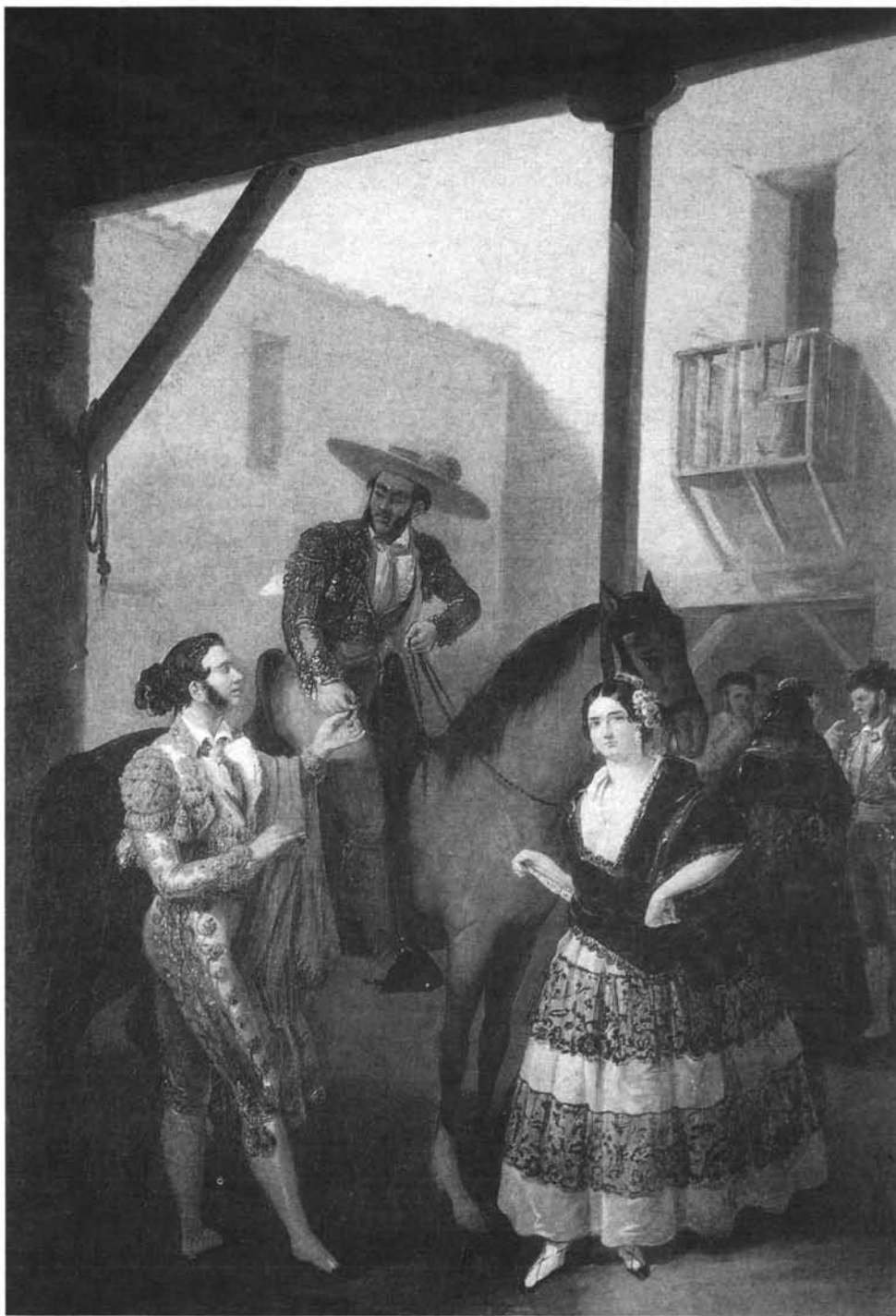
se opongan a veces. Sin embargo, sus objetivos son diferentes, pues el pintor persigue lo típico idealizándolo y la escritora critica lo que carece de autenticidad. Aunque ambos tengan como referencia el pueblo, los lienzos ofrecen de él una imagen mediatizada por la ideología burguesa y las obras literarias lo contrastan con la aristocracia. La función de los elementos iconográficos es diversa, pues la pintura prescinde del carácter simbólico y del protagonismo que Fernán les confiere. Su tratamiento técnico varía cuando al plasmar un mismo motivo los pintores lo hacen de manera imprecisa y la escritora con una descripción minuciosa. No obstante, se produce una asimilación de lo pictórico por parte de Fernán en la terminología y en los efectos lumínicos y cromáticos, que aproximan sus novelas y cuentos a los cuadros pintados.



*Retrato de familia*, de Valeriano Domínguez Bécquer.

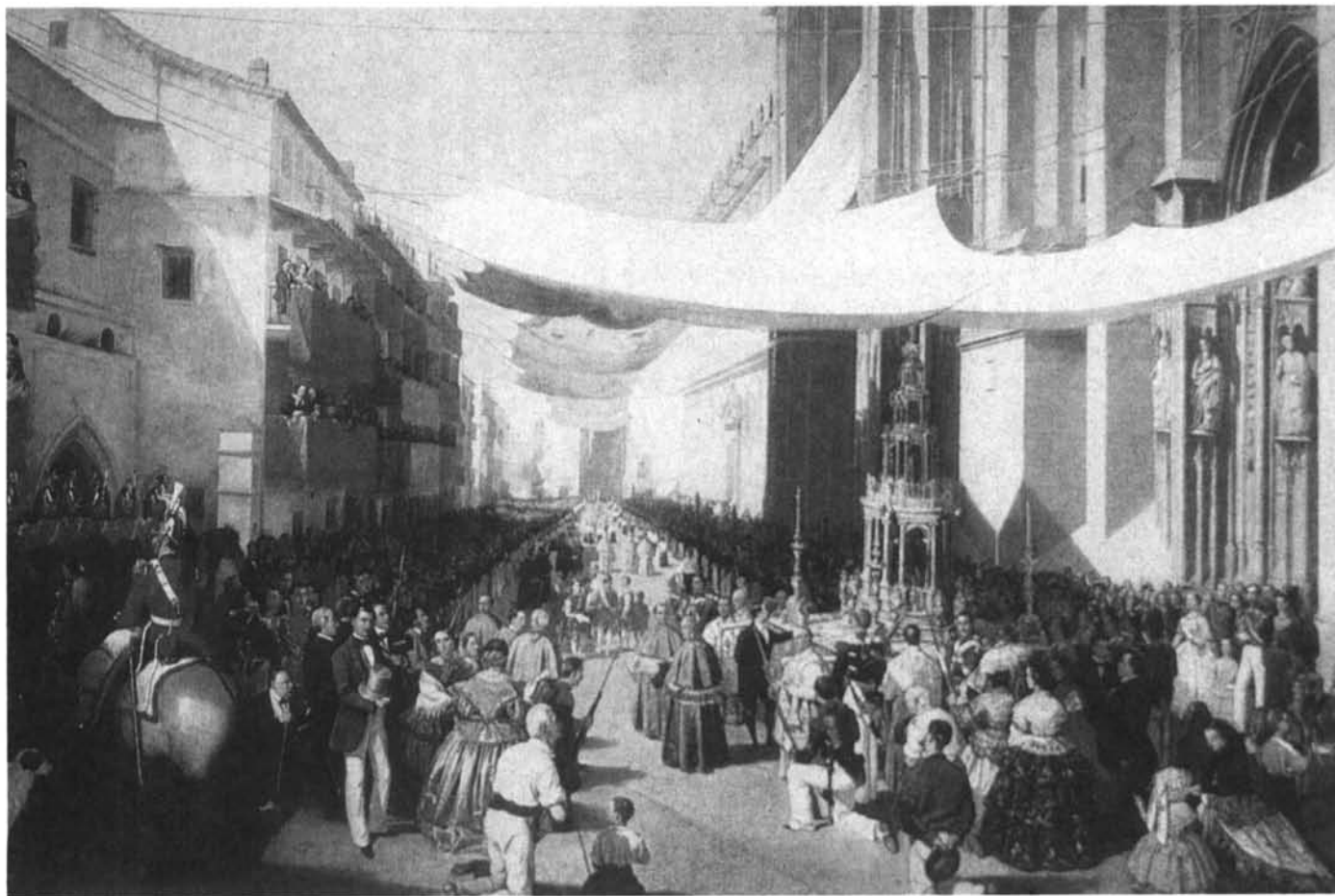


*Baile de gitanos*, de Joaquín Domínguez Bécquer.



*Patio de caballos antes de la corrida*, de Manuel Cabral Bejerano.





*El Corpus en Sevilla*, de Manuel Cabral Bejerano.



*La caridad*, de José Roldán.