

Facundo Tomás

**LAS CULTURAS PERIFÉRICAS
Y EL SÍNDROME DEL 98**

 ANTHROPOS

ÍNDICE

Introducción. La emergencia de las periferias	11
Capítulo 1. Una mujer desnuda para Mariano Renovales	25
La novela de artista	26
La tradición de la novela realista	35
Tres novelas en busca de un cuadro perdido	41
La mujer desnuda pintada	47
La angustia como condición de la creación. La muerte	65
Capítulo 2. El verano en la Malvarrosa	73
Capítulo 3. La geografía estética de España	89
Valle-Inclán	90
Unamuno	110
Joaquín Sorolla y Vicente Blasco Ibáñez	125
Capítulo 4. Una polémica entre Blasco y Azorín	135
Capítulo 5. El intelectual y el público de masas	179
A modo de imprescindible epílogo	195
Referencias bibliográficas	205

INTRODUCCIÓN

LA EMERGENCIA DE LAS PERIFERIAS

La historia no es sino una ideología. El pasado es una construcción del hoy y la mirada sobre el pasado se constituye en sustancia de la propia ideología del presente. Ello puede ser puesto de manifiesto simplemente con dos ejemplos de pintura española que definen la cuestión con la rotundidad de los valores concretos. Ambos se refieren a la fortuna crítica de un pintor, a cómo se modificó sustancialmente su valoración de acuerdo con los intereses cambiantes de momentos sucesivos.

El caso de Diego Velázquez (1599-1660) es ejemplar: fue relativamente desconocido durante todo el siglo XVIII, probablemente como consecuencia directa de haber permanecido sus cuadros escondidos en los palacios reales. El grueso de su producción se expuso por primera vez al público al ser inaugurado en 1819 el Museo del Prado. Durante toda la primera mitad del siglo XIX, la cotización europea de Velázquez siguió siendo, por ejemplo, inferior a la de Murillo. El gran impulso de su consideración vino de la mano del romanticismo y el pictoricismo, con Théophile Gautier a partir de la publicación de *Le musée espagnol* (1850) y, principalmente, con la constante cita pictórica de Édouard Manet, que lo elevó a la categoría de «pintor de pintores», pasando a ser reputado como el «gran genio» de la pintura universal precisamente en el entresiglos, es decir, en un mo-

mento en que los movimientos pictóricos y estéticos ponían el acento en la superficie, en la propia pintura como condición sustancial de sí misma: exactamente eso en que Velázquez destacaba sobre cualquiera.

El otro caso —como tendremos ocasión de comprobar, particularmente significativo— es el del Greco (1541-1614). La opinión que se estableció a partir de su muerte puede ser ejemplificada por la que expresó Antonio Palomino en *El museo pictórico y escala óptica* (1724):

Dominico Greco [...] fue grán pintor y discípulo de Tiziano, a quien imitó de suerte que sus pinturas las equivocaban con las de su maestro [...]. Pero él, viendo que sus pinturas se equivocaban con las de Tiziano, trató de mudar de manera, con tal extravagancia que llegó a hacer despreciable y ridícula su pintura, así en lo descoyuntado del dibujo como en lo desabrido del color.

Se produjo un salto en su reconocimiento a partir de la apertura en París, en 1838, de la galería española de Luis Felipe y sobre todo con los escritos de los románticos que hablaron de pintura española, «el Greco comenzó a pasar de la categoría de pintor malogrado a la de genio incomprendido» (Álvarez Lopera, 1987, p. 20). Théophile Gautier, que fue importante para la revalorización de Velázquez, no consideraba sin embargo al Greco entre los grandes pintores españoles, que para él se reducían a cuatro, Velázquez, Murillo, Ribera y Zurbarán,¹ limitándose a tratar a Theotokopuli como jefe de la escuela toledana, a la vez loco y genial. La revalorización del pintor fue aumentando a lo largo del XIX y, en España, particularmente en las décadas de los setenta y ochenta; finalmente, a partir de 1900 resultó clave la reivindicación militante encabezada por dos pintores modernistas, Santiago Rusiñol (1861-1931) e Ignacio Zuloaga (1870-1966), de manera que los escritores de la «generación de 1898» lo tomaron como «la imagen misma del alma castellana», siendo a partir de entonces aceptada generalmente su condición de gran maestro.

1. «Velázquez représente le côté aristocratique et chevaleresque; Murillo, la dévotion amoureuse et tendre, l'ascétisme voluptueux, les Vierges roses et blanches; Ribera, le côté sanguinaire et farouche, le côté de l'Inquisition, des combats de taureaux et de bandits; Zurbarán, les mortifications du cloître, l'aspect cadavéreux et monacal, le stoïcisme effroyable des martyrs» (*Le Musée Espagnol*, 1850).

Importa resaltar cómo el Greco devino motivo central de una polémica estética —a la que estará dedicado un entero capítulo de este libro— que se desató en la España de las primeras décadas del siglo y se caracterizó por la duplicidad entre la «España negra» y la «España blanca». Zuloaga hizo del Greco su bandera, sintiéndose representante del alma mística de Castilla, al igual que los escritores de la que después llamarían «generación de 1898». Por todos ellos el Greco fue valorado a partir de sus propios criterios y sus peculiares intereses, por la «visión de España» que ellos querían representar. En ese contexto ideológico surgieron comentarios a la pintura del cretense en los que se la identificaba con el paisaje castellano, del estilo del siguiente párrafo de Azorín (1904, p. 368):

Hace un tiempo claro, tibio, risueño; son los días del promedio del otoño; los árboles van amarilleando; comienzan a caer las hojas y son movidas, traídas, llevadas con un rumor sonoro, por el viento a lo largo de los caminos; sobre el cielo azul, radiante, destacan las cúpulas, campanarios, muros dorados, muros negruzcos, miradores altos, chapiteles, de la ciudad; a lo lejos, frente a nosotros, a la otra banda del hondo Tajo, se despliega el panorama adusto, sobrio, intenso, azul oscuro, ocre apagado, verde sombrío —los colores del *Greco*—, de los extensos cigarrales.

O relacionándolo con la literatura clásica española, como en estas palabras de Unamuno (1914, p. 79):

¿Qué, sino conceptismo, junto a su hermano gemelo, el gongorismo, vemos en los cuadros del Greco? La pintura del Greco es conceptista unas veces y gongorina otras. La parte inferior, la «terrena» del «Entierro», es conceptista, como nuestros místicos lo son; la parte superior, la celestial, es gongorina.

En esa polémica, el bando que sostenía las posiciones opuestas a los noventayochistas estaba principalmente representado por la pintura de Joaquín Sorolla y las novelas de Blasco Ibáñez; así, no es de extrañar que, aun reconociéndolo gran pintor, el escritor valenciano emitiera sobre el cretense un juicio que lo situaba directamente en el debate contemporáneo:

El Greco, señores, es modernísimo; casi podría decirse que lo hemos visto todos nacer a pesar de que viviera hace siglos. Hace veinte años era un desconocido; la crítica moderna lo ha impuesto. Se le ha considerado por muchos como un loco. Abundan en Toledo las leyendas que así nos lo pintan y hasta en el hospital Tavera se enseña un cuarto donde se afirma que este pintor pasó en él recluido durante cuatro años, víctima de la locura y pintando cuadros extraños. Yo, por mi parte, no creo muchas de esas leyendas; pero debo confesar que admito sin esfuerzos que el Greco no era un espíritu normal.

Como decía, el Greco fue olvidado durante tres siglos. El clasicismo y el neoclasicismo nada vieron en aquellas telas de figuras extrañas, colores vivos y rabiosos, de miembros retorcidos, en actitudes extravagantes. Vino el romanticismo, y ya no se desdénó a aquel artista raro. Llega el neorromanticismo —los modernistas— y, como por encantamiento, el Greco se discute en revistas y libros, el Greco se convierte en un maestro, en un genio precursor [*La pintura española*; cfr. Gascó Contell, 1966, p. 281].

Blasco Ibañez acertó plenamente al determinar la absoluta *modernidad* del Greco, situándola exactamente en las polémicas contemporáneas, en las preocupaciones por la historia que se tenían en las primeras décadas del siglo: en esa re-construcción, nueva edificación del pasado hispano que el siglo XX requería. «Lo hemos visto todos nacer a pesar de que viviera hace siglos», puesto que no había sido *materia histórica* de primera línea hasta que los modernistas lo sacaron del cuarto oscuro: la historiografía era para Blasco algo que tenía que ver con la actualidad de los que historiaban, y sólo secundariamente con los hechos narrados. Ello lo puso especialmente en evidencia en el discurso que pronunció cuando fue nombrado doctor *honoris causa* por la Universidad de Washington, relacionando abiertamente al historiador con el novelista y prácticamente afirmando que ambas profesiones se identificaban (cfr. Gascó Contell, 1966, p. 379):

La novela es tan respetable científicamente como la historia. La historia es simplemente «una novela que fue» y la novela es simplemente «una historia que pudo ser». Digámoslo de otra forma: «la historia es la novela vivida de los pueblos» y la novela es «la historia particular de un individuo o de una familia».

Los historiadores, por graves y solemnes que parezcan, no son más que novelistas que se han quedado a mitad del camino,