

Perfiles y colores de Fernando Martínez Pedrosa y Ángel Lizcano (1882)
(El cuadro de costumbres a finales del siglo XIX)¹

Juan Molina Porras

Los creadores: Fernando Martínez Pedrosa y Ángel Lizcano Monedero.

El escritor y periodista Fernando Martínez Pedrosa nació en Madrid en 1830 y murió en la misma ciudad en 1892. Como tantos escritores de su tiempo, compaginó su labor literaria con la administración y la política llegando a ocupar altos cargos en la hacienda pública. Perteneció a las redacciones de algunos periódicos de marcado tono conservador como *El Español*, *El Reino* o *La Ilustración Católica*, la cual llegó a dirigir. Además, colaboró en el *Diario de Barcelona*, *El Teatro*, *La Niñez*, *La Familia*, *La Ilustración Artística*, *La Revista de Teatros*, etc. Para la escena escribió bastantes obras: *La paloma torcaz* (1860), *Socorros mutuos* (1861), *La red de flores* (1861), *Gramática parda*, *El mundo nuevo*, *Equilibrios del amor* (1862), *La madre del cordero*, *El galán de la Higuera* (1863), *Los cerros de Úbeda* (1870), *La caja de Pandora* (1872), *Flor de cardo* (1873), *De gustos no hay nada escrito* (1868), etc. Además de los treinta artículos² que componen *Sombras. Rasgos de la fisonomía humana*, publicó en prosa *Cuentos íntimos* (1864), *La mujer de Vizcaya* (1881) y *Perfiles y colores. Sátira de costumbres* editado en 1882 por Daniel Cortezo y Cía. dentro de la colección Arte y Letras, libro que será analizado en este trabajo.

En un periodista tan conservador no resulta nada raro constatar que sus presupuestos estéticos se opongan al realismo y al naturalismo a los que, abierta y furiosamente, consideraba corrientes artísticas que provocaban la degeneración social. Por ello, al analizar la literatura de su época, afirma que los que ensayan el experimentalismo, el arte objetivado o democrático "siguen dando su vuelta alrededor del vicio, el ideal de la literatura que inventó el realismo tísico y ahora inventa el naturalismo morboso de la clínica francesa" (Martínez Pedrosa, 1884, 7)³. Desde su

¹ Este trabajo se realiza dentro del Proyecto de Investigación "Análisis de la Literatura Ilustrada del siglo XIX", dependiente del Plan de I+D+I de 2008-2011, Ref. nº FFI2008-00035/FILO.

² Éstos abarcan multitud de asuntos: "El teatro por dentro" (1872), "La guerra" (1872), "Los intransigentes" (1873), "La fraternidad" (1873), "Apetitos" (1874), "La obra del amor" (1874), etc.

³ Aunque la primera edición de esta obra es de 1882, citaré siempre por la segunda de 1884.

posición, los narradores realistas no reflejan la realidad sino que contribuyen a crear una sociedad falta de auténticos valores morales. Tampoco parece sentirse cercano al Romanticismo sino que, siguiendo a Valera al que cita en varias ocasiones, postula un arte que depure lo real y respete las convenciones morales:

¡Los hechos! Oye a Campoamor⁴: “¿Qué tiene que ver el arte con semejantes groserías, si no son antes purificados por el calor del sentimiento o por la luz de la razón?” Ese medio servil, copista, que traslada al papel su minucioso estercolero, y que aborrece tanto la retórica como la metafísica, las imágenes, el ritmo y la prosa culta; por abuso de sinceridad y con la mayor naturalidad del mundo, ha dado en el personalismo y la desvergüenza; en la retórica de las malas costumbres. (Martínez Pedrosa, 1884, 8).

La oposición a la estética realista no puede ser más virulenta. Resulta más intensa y significativa si pensamos que Galdós en 1881 ha editado *La desheredada*, primera novela española que podemos considerar claramente influida por el Naturalismo, y también que en la década anterior la corriente que ha propiciado la creación de las narraciones más interesantes ha sido la realista. Es evidente que Martínez Pedrosa no se siente cercano a los narradores más innovadores como Galdós, Clarín o Pardo Bazán sino que su posición se quiere cercana a la de por él admirados Valera y Campoamor. También, como aclara en el diálogo-prólogo con que se inicia *Perfiles y colores*, persigue emparentarse con los escritores satíricos que considera más destacados de la historia: Horacio, Quevedo, Hurtado de Mendoza, Lesage, Moratín, Pitillas, Bretón y Mesonero Romanos. En este aspecto es muy significativo que no cite en ningún momento a Larra, figura que ya se alzaba como un clásico en el momento de aparición de la obra, ni tampoco a los prosistas más críticos del momento como Silverio Lanza. La sátira de Martínez Pedrosa está claro que quiere alejarse de la imagen esperpéntica y desesperanzada que ofrecen en sus escritos Silverio Lanza o del pensamiento del agudo liberal que era Larra. Esos nombres se hallaban en las antípodas ideológicas y estéticas de nuestro autor.

Similares ideas sobre el teatro aparecen expuestas en los artículos que recogió en *Sombras. Rasgos de la fisionomía social*⁵. En algunos consigue retratar la penosa vida que llevaban muchos creadores en las últimas décadas del siglo XIX y, por ello, pueden tener un cierto valor sociológico. En el titulado “El teatro” (1867) se duele de la

⁴ Parece que mantuvo amistad con este, en su momento, respetado y muy famoso poeta. Buena muestra de ello es que prologó su libro *Nubes y flores; versos* (1873).

⁵ Martínez Pedrosa, Fernando: *Sombras. Rasgos de fisionomía social*, Madrid, Imprenta de M. Minuesa de los Ríos, 1878.

situación en la que se encuentran los dramaturgos que, como eslabón más débil en la industria teatral, son siempre los más explotados:

Los derechos siempre cercenados del poeta, se tasan a capricho del empresario o se ajustan y regatean, mediante la condescendencia de los autores noveles o mendicantes, algunos de los cuales no sólo rebajan sus derechos a las empresas, sino que de los cortos residuos que puedan corresponderles, ceden otra parte al actor encargado de dirigir la obra. (Martínez Pedrosa, 1878, 151)

La constatación de la penosa situación que atravesaban muchos artistas no impide que mantenga unas ideas conservadoras sobre la función social del teatro y se lamente del estado de depravación de la escena española. En “El teatro y la educación de la mujer” (1869) afirma:

Si se considera espectáculo civilizador y culto aquel que fue condenado y mereció castigo en sus orígenes, si se aceptan, aun como mera diversión, esos actos repugnantes que el decoro rechaza y la razón reprueba, no es que progresamos es que retrocedemos al reinado de las tinieblas. (Martínez Pedrosa, 1878, 155)

La escena española se halla, según su parecer, en un estado de decadencia, no sólo estética sino también ética y eso le obliga a levantar su voz crítica. En todo caso, no hay que perder de vista nunca que nuestro autor fue un dramaturgo y, como se verá, el hombre de teatro influyó en la técnica de muchos de sus artículos.

Aunque son pocos los datos biográficos que manejo y aún faltan estudios sobre Martínez Pedrosa, la simple lectura superficial de algunos de sus escritos nos muestra un literato retrógrado tanto en el plano artístico como en el social. En este sentido es una figura secundaria en el contexto cultural del momento pero significativa para la comprensión de ciertas corrientes literarias y para el análisis de aquellos sectores sociales que encontraban peligroso cualquier cambio o innovación en las letras españolas.

El mucho más conocido Ángel Lizcano Monedero nació en 1846 en Alcázar de San Juan, ciudad manchega que pronto abandonó para marcharse a Madrid donde sus padres regentaban una librería. Estudió el bachillerato en la Academia de San Fernando y, para que ampliara su formación artística, lo becó el marqués de Bedmar. Su carrera pictórica comenzó de forma meteórica: en 1869 colgó sus cuadros en la Exposición Nacional de Bellas Artes y ese mismo año vendió uno a Amadeo de Saboya. Volvió a participar en las Exposiciones Nacionales de 1876 y de 1878 con los lienzos titulados

La cogida del diestro y Cervantes y sus personajes, y más tarde en las de 1881 y 1887 con *Exposición de dos Polichinelas y Carlos II visitando el monasterio de Cardaña*. Con las dos primeras obras obtuvo terceras medallas y con las dos últimas, segundas. Sin embargo, en la década final del siglo su figura comienza a languidecer y le resultó muy difícil encontrar compradores para sus óleos.

Su pintura siempre ha sido relacionada con la obra de Goya⁶ del que se puede considerar un continuador menor. Entre otras razones porque se sintió atraído por los temas taurinos, asunto al que dedicó tantas obras el maestro aragonés. Fue, en ese campo, un destacado ilustrador de las revistas *La Lidia* y *La Semana Ilustrada*. En todo caso, el Goya que ejerce su influjo sobre él es el más cercano al siglo XVIII. Del pintor aragonés le atraen la ambientación, el vestuario o los decorados dieciochescos pero nunca la visión crítica y desgarrada de la realidad del ilustrado que anuncia las revoluciones estéticas del siglo XX. Ese aire goyesco es bastante evidente, por ejemplo, en el óleo *Majo* del Museo del Prado. La frecuente huida de Lizcano hacia ambientes lejanos a su siglo no se limita sólo al XVIII sino que también le impulsa a pintar cuadros ambientados en el Siglo de Oro. Son buena muestra de esa tendencia *Cervantes y sus modelos*, *Jugadores de naipes* o *Duelo de espadachines*. En otros óleos se le siente cercano al costumbrismo casticista, caso de *La pradera*, *Riña en la venta* o *Ávila* (1874), cuadro que, pese a lo que pudiera sugerir su título, presenta a una joven vestida con traje típico castellano que es requerida por un castizo mozo. Entre sus óleos hay que citar también el *Majo* del Prado (1876), *La cogida* (1877), *Retrato de una señora* (1878), *Lavanderas* (1879), *Chisperos* (1880), *Alrededores de Madrid* (1883), *Cervantes y sus modelos* (1887), *Merendero burgalés* (1889), *Riña en la venta* (1897), *Banco de un parque público* (1901), *Agua va* (1902), *Puesto de vino en la pradera* (1908),... Desconocemos los años de creación de *San Antonio de la Florida*, *Un merendero: costumbres madrileñas*, *Interior de taberna con bebedores*, *La Moncloa*, *Romería*, *Titirimundi*, *Rosquillas del Santo*, *La cogida del diestro*, *Chisperos*... Aunque en la actualidad su figura sea poco conocida, poseen obras suyas el Museo de Bellas

⁶ Todos lo que han estudiado su obra han señalado este rasgo. Más aún, se suele indicar que algunos cuadros suyos fueron vendidos como obras del autor de *Los desastres* por marchantes desaprensivos. Por supuesto, el pintor no ganaba nada en esos fraudulentos negocios. En este orden de cosas, debo señalar que entre las ilustraciones del artículo titulado "El monte" hay dos de indudable raigambre goyesca. Así el que aparece en la página 62 guarda cierta relación con el cartón para tapiz "La nevada". Salvando todas las diferencias técnicas —uno es un óleo sobre lienzo y el otro un grabado— y estilísticas, los dos guardan ciertas concomitancias: un grupo de hombres avanza bajo el temporal de nieve y se protegen como pueden del vendaval. En ambas obras, además, aparece un burro que en Goya aguanta estoicamente y en Lizcano parece más afectado por la nevada.

Artes de Valencia (*Romería de San Isidro*), el Museo de Bellas Artes de Sevilla (*La cogida del torero*), el Museo de Jaén (*Retrato de señora*), el Museo de Bellas Artes de Asturias (*Una calle de Segovia*), el Museo del Prado (las ya citadas *Majo* y *Cervantes y sus modelos*), el Museo de Pontevedra (*Soldados en una venta* y *Puente de Toledo*) y el Museo Municipal de Alcázar de San Juan (*Bodegón de caza*). En cualquier caso y pese al excelente artículo que le dedicó Enrique Arias Inglés⁷ y a las referencias que a su figura encontramos en las obras de algunos críticos e historiadores como M. Ossorio y Bernard⁸, Enrique Lafuente Ferrari⁹, Bernardino de Pantorba¹⁰ o Gaya Nuño¹¹, la figura y la amplia producción artística de Ángel Lizcano demandan un estudio pormenorizado y específico que realice el inventario completo y la segura datación de las obras de este pintor.

Su labor como ilustrador es también variada pero su obra más conocida son los dibujos que realizó para la primera edición ilustrada de los *Episodios nacionales* (La Guirnalda, 1881-1885). Junto a Arturo Mérida¹² colaboró en los tomos III, que contiene *Napoleón en Chamartín* y *Zaragoza*, y IV. Su producción se completa con los *Sainetes* de Ramón de la Cruz (1889) y las diversas obras que en 1894 dio a la luz la Viuda de Hernando y Cía (*San Sebastián/Llovido del cielo* de Vital Aza; *La Marsellesa. La mamá política* de Miguel Ramos Carrión; *Los baños del Manzanares* y *Providencias judiciales* de Ricardo de la Vega; y *El corral de comedias* de Tomás Luceño). También colaboró en *Andalucía, costumbres y recuerdos* de Manuel Martínez Barrios (Barcelona, Estudio Tipográfico de Ramón Molina, 1890). Algunas de sus ilustraciones, comparadas con los lienzos, poseen un estilo más moderno y se alejan de la pintura histórica para centrarse en la descripción de la vida contemporánea. También es bastante perceptible que el

⁷ Arias Inglés, Enrique: “Aportaciones a la vida y a la obra de Ángel Lizcano” en *Archivo español de arte*, Tomo 54, n.º. 214 (1981), págs. 143-162.

⁸ Ossorio Bernard, Manuel: *Galería biográfica de artistas españoles del XIX*, Madrid, Imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884, dos volúmenes.

⁹ Lafuente Ferrari, Enrique: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932. Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, pág. 269.

¹⁰ Pantorba, Bernardino de: “Artistas españoles. –Ángel Lizcano”, en *Gaceta de Bellas Artes*, n.º. 338 (15 de junio de 1928).

¹¹ Gaya Nuño, J. A.: *Arte del siglo XIX*, Madrid, Ed. Plus-Ultra, 1966, pág. 239.

¹² El madrileño Arturo Mérida y Alinari (1849-1902) fue un afamado arquitecto y también escultor y pintor. Sus creaciones más conocidas son, sin duda, el monumento a Colón de la Plaza del Descubrimiento de Madrid y el proyecto para el sepulcro a Colón en la catedral de Sevilla. Su obra arquitectónica está caracterizada por el eclecticismo del que son buenas pruebas la conclusión del claustro de San Juan de los Reyes de Toledo donde siguió el modelo primitivo de Juan de Guas o el pabellón de España para la Exposición Universal de París de 1889 que combinaba el gótico, el mudéjar y el plateresco. Además, de su colaboración en los *Episodios nacionales* ilustró las *Obras completas* de Núñez de Arce y las *Leyendas* de Zorrilla.

ilustrador ha asimilado técnicas que provienen de las nuevas corrientes pictóricas y que adopta en ocasiones puntos de vista fotográficos.

El final de la vida de Lizcano se adapta al tópico del desdichado y decadente artista bohemio. Los últimos años no sólo padeció la pobreza sino la más dura miseria y, en los peores momentos, la indigencia. Sus óleos con el cambio de siglo cada vez obtenían menor cotización y, o no se vendía o pasaban a manos de marchantes desaprensivos. Como no encontraba encargos, tenía que ganarse la vida realizando las imágenes de algunas colecciones de cromos. Sus penurias económicas se agravaron y se encontró materialmente sin un techo que lo pudiera cobijar. Sabemos que algunos amigos solicitaron una pensión para él pero ésta tardó en ser concedida. Por último, tras un intento de suicidio, fue internado en el manicomio de Leganés donde murió en 1929.

La obra. *Perfiles y colores* lleva como subtítulo *Sátira de costumbres* por lo que las intenciones de su autor están claras. Como se señaló antes, intenta que su obra se encuadre en la rica tradición satírica occidental. Las creaciones de Quevedo, Horacio o Mesoneros Romanos representan, para Martínez Pedrosa, el ideal al que debe aspirar todo literato ya que, además de entretener, sirven para corregir los vicios sociales e individuales. En el prólogo-diálogo con que se inician estos cuadros deja clara su posición. El escritor, por otra parte, puede sentirse libre en este género ya que, a su entender, con él se consigue

realizar la libertad artística en amplios relieves de la sociedad de su tiempo, retratándola con exactitud; sin descender al libelo, ni a la censura personal. Sentir lo que pensaban y suavizar la idea con galas estéticas fruto de un optimismo esperanzador. Reflejar la verdad del lado bello, sin renegar de la virtud por necio alarde de fundar una moral en el desprecio de las acciones honradas. Sacar defectos, corregirlos, flagelarlos, sin puntualizar ni apurar extremos de una realidad inverosímil. Trocar el mundo microscópico por la inmensidad del mundo. (Martínez Pedrosa: 1884: 11)

He aquí en pocas palabras la poética que rige en esta obra y los objetivos que persigue su creador. Los dieciséis cuadros que componen el libro, además del citado diálogo-prologo, se afanan por presentar y corregir determinadas costumbres. Eso sí, siempre sin llegar al ataque personal y evidentemente “reflejando el lado bello de la verdad”. Como se advertirá los presupuestos estéticos de nuestro autor se asemejan a la de Valera. Sin embargo, no es necesario subrayar la distancia que separa esta obra de las del autor de *Pepita Jiménez* o *Doña Luz*. Entre otros motivos y como veremos, por el evidente amor

y comprensión que siente el de Cabra por sus personajes y por la visión humorística que de la realidad tienen los dos autores. En cualquier caso y con todas las salvedades posibles, su posición es semejante a la de muchos costumbristas españoles. Es por ello que las palabras que dedica Enrique Rubio a Larra en su edición de los *Artículos* de Fígaro también podrían valer para nuestro autor:

Con anterioridad aludíamos al peculiar costumbrismo de Larra, un costumbrismo que no se limitaba a reflejar tal o cual costumbre desde una óptica meramente descriptiva o incitadora al tipismo. Larra dedica escasas líneas en describir a sus tipos y menos aún a contar las excelencias de tal o cual edificio o monumento arquitectónico [...] Larra estudia a sus tipos desde una plataforma bien distinta, lanzando consideraciones sociales, filosóficas y políticas; consideraciones que le llevan a extraer toda una serie de conclusiones acerca del comportamiento y carácter de la sociedad. (Larra: 1986: 66-67)

Sobre una plataforma semejante deseaba situarse Martínez Pedrosa. Sus cuadros huyen del tipismo y, cuando se detiene en asuntos queridos por éste, como el que dedica a los toros o a la festividad de San Isidro, su visión será crítica y muy alejada del cuadro descriptivo de una romería popular o de una corrida. No se busca reflejar el sabor local ni el colorido de los lugares donde se celebran esas fiestas. La pintura de los caracteres o de los ambientes siempre se subordina a un evidente espíritu satírico y moral.

Los cuadros, como he indicado, tienen como misión describir, criticar y reformar las más variadas prácticas sociales: la visita cotidiana a los cafés de ociosas señoras que se dedican al cotilleo (“El café”), el sablazo con el que van tirando muchos ciudadanos (“Cinco duros”), la mentira como arma en la que se instalan muchos cazadores para glosar sus inverosímiles hazañas (“El monte”), la manía creativa de los españoles (“Inéditos y anónimos”), el uso de los modernos medios de transporte (“El tran-vía”), la necesidad de las clases altas de realizar representaciones en sus salones (“Teatro particular”), la creación de nuevos partidos políticos (“Los nuestros”), la asistencia a las fiestas (“El santo”), el amor desahogado de algunas solteras por su perrito (“Atila”), la sociedad en su conjunto (“El carnaval perpetuo”), la organización social (“La baraja”), los cambios de opción política (“La pensionista”), las molestas diversiones (“Distracciones”), las queridas (“Aria de Solita”), la vagancia nacional (“Los trabajadores”) y la pasión popular por la fiesta de los toros (“La corrida”). Por su disposición en el libro y su extensión parece claro que no se establecen diferencias entre la crítica a unas simples, pero molestas, diversiones y el tópico del poco apego de los españoles por el trabajo. En su selección parece no apreciarse ninguna escala de valores.

Quizá eso se deba, como era habitual, a que en la colección se recogen artículos que han aparecido en diversos medios y que fueron creados en variadas circunstancias. El conjunto parece más el resultado de una recopilación y no de un plan articulado y perfectamente meditado. Por ello, la variedad temática de los mismos me obliga a elegir para su análisis aquellos que me parecen más significativos literaria y gráficamente para el conocimiento de las técnicas y de los asuntos que predominan en la colección. Con su estudio espero ofrecer una visión general del conjunto.

Comenzaré por uno de los más breves, “El tran-vía”, ya que sólo ocupa siete páginas (de la 113 a la 119) incluyendo las ilustraciones. Tiene la peculiaridad, muy visible en muchos de estos cuadros, de que está resuelto casi en su totalidad por medio de diálogos¹³. Es evidente, por tanto, que el escritor intenta describir las situaciones a través del habla cotidiana y busca que sus lectores se hagan una idea de los tipos a partir de las características de ésta. Es fácil advertirlo, cuando al inicio del texto, el genitío destaca los pros y los contras del nuevo medio de locomoción:

- Sí, pero no se disfruta, porque dura poco.
- Ello es que nos acostumbramos y en un chorrillo.
- De calzado se ahorra.
- ¿Y el que *nun* gasta *calzadu*?
- Se lo ahorra de pies.
- Ya está aquí. (Martínez Pedrosa: 1884: 114)

Los anónimos personajes son caracterizados por medio de breves parlamentos que recogen sus rasgos. Por ejemplo, en este caso, hay uno de baja clase y de poca instrucción ya que entre las pocas palabras que suelta hay dos vulgarismos. Esa técnica, frecuente en el libro, resulta lógica y natural en un escritor que produjo una amplia obra dramática.

A esta escena le siguen otras que semejan una sucesión de imágenes o momentos ordenados cronológicamente. Los que aguardaban su llegada ven cómo pasa de largo el tranvía y comentan, como algo excepcional, que el siguiente no lleve retraso. Ya en el vagón, el rápido diálogo se completa con informaciones adicionales que parecen acotaciones teatrales:

¹³ Exactamente la mitad de los cuadros están escritos con esta técnica: “Cinco duros”, “El monte”, “El tran-vía”, “Los nuestros”; “Carnaval perpetuo”, “La pensionista”, “Distracciones” y “La corrida”. No todo el texto en ellos es dialogado pero sí la mayor parte de él. La razón tal vez estribe en que Martínez Pedrosa, como tantos otros escritores del periodo, intentó obtener éxito en el género más popular que era el teatral. No es nada raro por ello que muchos de estos cuadros se asemejen a los sainetes.

- Dispense V., caballero, si me he sentado encima de V.
- ¡Con mucho gusto! (¡Es guapa!).
- Yo me mareo enseguida, en estos diantres de coches... ¡Ay!... dispense V. que me apoye...
- Siéntese V. en mi puesto (Se levanta).
- No se incomode V. (Se sienta en el sitio del otro). (Martínez Pedrosa: 1884: 115).

A una mujer fea que aparece por allí, por el contrario, se le niega el asiento. El público sigue comentando lo caro que es el transporte, máxime cuando un chiquitín debe pagar quince céntimos. A continuación todos protestan de los bruscos movimientos pero el conductor replica quejándose de las incomodidades de su trabajo:

- ¡Aquí quisiera yo ver a usted de cara al sol recibiendo *guantás* del aire! Diez horas llevo como si me hubieran *pegao* con liga. Quite *usté*, hombre, que *paece* uno la *estauta* de Cervantes mal *comparao*; siempre tieso y siempre de pie. *Tos* se quejan y uno *na*, *clavao*, y... tocando el pito. (Martínez de Pedrosa, 1884, 117-118).

Como se ve, la crítica social no va más allá de un chiste y así el narrador concluye con una descripción, que se quiere sarcástica, del novedoso medio de locomoción que es

...ese almacén ambulante, casa que anda, baile de ruedas, biblioteca de anuncios verdes, cuadro del Greco; locomoción que tan eficazmente contribuye a resolver el problema de vivir de prisa para llegar antes de haberse muerto, a la última estación de la vida. (Martínez Pedrosa, 1884, 118-119).

El tranvía no sólo irrumpió en la vida del Madrid de la segunda mitad del siglo XIX sino que también se hizo presente en bastantes narraciones españolas. Entre ellas tal vez sobresalga *La novela en el tranvía*, relato que Galdós publicó en *La Ilustración* el 30 de noviembre y el 15 de diciembre de 1871. Como se habrá advertido, no hay en el cuadro de Martínez Pedrosa el humor casi onírico ni la crítica a la literatura sentimental de corte romántico ni a las ingenuas lectoras. Tampoco se halla aquí la invención desbordante que encontramos en Galdós. En este caso el texto se quiere apegado a la realidad más amable y podemos considerarlo un conjunto de superficiales estampas sobre la irrupción de un nuevo medio de transporte en la cotidianeidad del Madrid de fines del XIX.

Lizcano, encargado de dar corporeidad a las imágenes que sugiere el texto, sólo nos proporciona dos. Ambas, como ocurre con casi todas las que integran el libro, no

aparecen exentas¹⁴. La primera, con la que se inicia el cuadro, muestra la figura del conductor que, como si fuera un héroe o un jinete, está erguido sobre el portante (Imagen 11). La segunda estampa pinta a la multitud arremolinada intentando subir al vagón (Imagen 12). La modernidad de ambas es incuestionable. Los, al parecer, aguafuertes describen el bullicio, el movimiento y la agitación de la vida moderna. Especialmente esto es visible en el segundo ya que en la pequeña escena se perciben máquinas, farolas, lluvia, paraguas y reflejos en los charcos. La abigarrada y sintética composición se nos presenta más sugerente que el texto que ilustra. En esta ocasión, la imagen no completa el cuadro sino que ofrece más posibilidades de lectura que éste.

Es el momento de informar de que Lizcano no hizo las ilustraciones de todos los artículos del libro. Cinco carecen de ellas: “Teatro particular”, “El santo”, “Carnaval perpetuo”, “Distracciones” y “Los trabajadores”. Las razones que le llevaron a elegir unos y desechar otros las desconocemos. Quizá fueran una imposición editorial porque, supongo, acompañar los dieciséis cuadros con dibujos encarecería la edición del libro.

Del mismo corte estilístico es “La corrida”, último escrito costumbrista que aparece en la colección. Se caracteriza porque la mayor parte de las escenas también se resuelve por medio de diálogos, éstos son breves y quieren pintar por medio del habla al grupo social o la clase en la que se inscriben los personajes. Las descripciones, al igual que en “El tran-vía”, son rápidas y directas y la mínima acción se sintetizan en unas pocas escenas. En esta ocasión, da comienzo presentando la miseria y la irresponsabilidad de una familia de obreros no cualificados y sin oficio fijo: “Eulogio es papelista con alternativas de pintor de fachadas, y ella hace papeles y se las pinta para cualquier cosa” (Martínez Pedrosa: 1884: 289). Malviven de algunos trabajos y de lo que sacan de la caridad. Eso no impide que quieran aparentar. Así la señora Norberta le dice a su marido: “vas elegante a la última *destilación* de los chulos; con el pelo a lo señorito” (Martínez Pedrosa: 1884: 292). Por supuesto, el matrimonio tampoco quiere perderse ninguna corrida que se celebre en Madrid. Con el dinero que le da un fraile del refugio se engalana la familia y los esposos se dirigen hacia la plaza con sus dos hijos. El bebé de pocos meses no parece de buena salud y el mayorcito, Felipín, no ha visto nunca un espectáculo taurino. En la fiesta el escritor se regodea en la violencia del cruel espectáculo. Esa tarde el niño contempla como los toros destripan los caballos y como uno coge a *Patacorta* cuando entra a matar. El pobre chaval no aguanta la visión de

¹⁴ Aparecen ocupando una página completa dos: una en “La corrida” y otra en “Las señoras del café”.

estos actos y acaba mareado. Por su parte, el bebé parece sufrir una fuerte deshidratación a causa de las horas de sol que ha tenido que sufrir. A la mañana siguiente Felipín contempla una reyerta en la calle y cree que se halla en otra corrida. Más tarde el lector será informado de la muerte del bebé.

Es evidente, por lo narrado, que Martínez Pedrosa se inscribe en una línea de pensamiento crítico que se inicia con la Ilustración y que considera la corrida no la fiesta nacional sino una costumbre bárbara que debe desaparecer y ser prohibida por las autoridades para no embrutecer más al pueblo inculto. La elección de una familia humilde como objeto sobre el que gira el cuadro es buena prueba de que el autor cree que los toros degradan la moral y hunden más en la miseria a los miembros de ésta. En pocas palabras, no se trata de la fiesta nacional sino de uno de los vicios más criticables que atenazan a los españoles. Sin embargo, es significativo que el autor se ensañe con la clase más baja y no encuentre ningún motivo que justifique su conducta. La pluma de Martínez Pedrosa describe la barbarie de los caballos destripados en la plaza o la brutal cogida del torero pero parece que, en su escala de valores, el disfrute del espectáculo por parte de los pobres Eulogio y Norberta es tan criticable o más que esos bárbaros hechos. La postura ideológica del autor del cuadro es evidente, por ejemplo, cuando se fija en el público y dice: "El populacho miraba *Sapito* con profunda admiración" (Martínez Pedrosa: 1884: 302). En pocas palabras aclara su postura frente al espectáculo: el oficiante merece el esperpéntico nombre de *Sapito* y los devotos son simple populacho. Lejos de la posición comprensiva que hacia las clases bajas mantienen algunos novelistas de corte realista -pensemos, por ejemplo, en Galdós o en su respetado Valera-, nuestro autor realiza su crítica desde un punto de vista clasista o, si se quiere, poco humano. En ningún caso da pie a sus lectores para que sean comprensivos con esos incultos personajes ni entiendan que sus actos pueden encontrar justificación en su falta de instrucción y educación.

Ya hemos indicado que Ángel Lizcano era en su momento un excelente y reconocido dibujante taurino. Pocos artistas del momento estaban más preparados que él para ilustrar el texto que Martínez Pedrosa dedica a este asunto. Sin embargo y frente a lo esperado, de los cinco grabados que acompañan al artículo sólo el primero se centra en lo que ocurre en el ruedo. Ha leído bien el cuadro y comprendido que el interés del escritor está más en lo que ocurre en el tendido y en el público que en la plaza. En el que abre el cuadro de costumbres (imagen 13) ofrece una síntesis de la fiesta por medio de la superposición de diversas imágenes: arriba, los músicos tocan clarines en el

tendido y encima aparece la figura del torero; en el centro, las picas sobre las que sobresalen imponentes la cabeza del toro y del caballo; por último, en la parte baja la bestia arremete contra las tablas mientras que en la arena se desangra el torero. Páginas más adelante, inserta en la página 296, se halla la cabeza de un picador dibujada con todos sus elementos característicos. Las dos ilustraciones, a mi entender, más significativas son la que muestra la excitación del público (imagen 14) y la de la reyerta (imagen 15). La primera, resuelta por un arriesgado contrapicado, describe la agitación del tendido. Se palpa el agobiante ambiente, casi se oyen los gritos e imprecaciones. La asfixia y calor del tendido son sugeridos por la colocación en primer plano de un cántaro que podría aliviar la sed de los espectadores. Pocas páginas más adelante Lizcano pinta unos acontecimientos semejantes a los que ocurren en el ruedo. En las calles de Madrid sucede lo mismo que en el coso: un cadáver está tirado sobre el asfalto, el asesino huye en primer plano con la navaja en la mano y el mismo público que se agolpa en los tendidos observa al fondo la terrible escena. El ilustrador, siguiendo las instrucciones del escritor, centra nuestra atención en unos hechos paralelos y tan reprobables como los que se ofrecen al embrutecido público en las plazas de toros.

La última ilustración vuela a ser sintética y a estar formada por dos imágenes superpuestas: sobre una vista general de la plaza de toros madrileña se levanta un ataúd infantil. Su significado no puede ser más claro: la fiesta nacional es una celebración de la muerte. En esta ocasión no es sólo el torero el que muere sino también un recién nacido el que es llevado a la tumba por la irresponsabilidad de unos padres que no pueden dejar de asistir al espectáculo. La relación entre el texto y las imágenes en “La corrida” no puede ser más precisa y orgánica. Estas últimas no son un adorno que acompañe innecesariamente al texto sino que vienen a reforzar su sentido. La lectura del artículo se hace así más rica y compleja.

Entre los artículos de costumbres que están centrados en un tipo y no en la crítica de una costumbre he seleccionado el que lleva por título “Aria de solita”. Antes de dedicarle unas palabras, debo señalar que los tipos o personajes en los que centra su mirada Martínez de Pedrosa son otros muy diferentes de los que habían atraído a los escritores románticos. No hay aquí pintoresquismo alguno ni sabor local. Alguien podría hablar de tipos realistas porque, aunque no se nos dan características individuales ni se construyen psicológicamente complejos personajes, son representaciones sintéticas y esquemáticas de mujeres y hombres con los que el lector podía toparse en cualquier esquina del Madrid de la época. No son individuos de oficios pintorescos como los

toreros ni pertenecen a estratos sociales marginales como los gitanos ni atacan la sociedad establecida como los bandoleros. Por el contrario, están integrados en la vida social del momento. Así en "Las señoras del café" se pinta la aburrida vida de dos solteras que, como única diversión, no tienen más que ir todas las tardes al café donde se las conoce muy bien; en "Atila" se nos presenta el amor desmedido y ridículo de otra señorita soltera por su perrito y en "La pensionista" doña Agapita cambia de bando político según los gobiernos mantengan o congelen su pensión¹⁵.

En "Aria de solita", texto que podemos considerar una extensa descripción ya que la acción es casi inexistente, se presenta a una bella joven que parece poseerlo todo: belleza, magníficos vestidos, joyas que provocan la envidia, lacayos, un cocinero, coche, etc. Esto no siempre ha sido así: "Pasó el tiempo en que de todo carecía, y hoy parece que con menos trabajo mantiene a mamá" (Martínez Pedrosa: 1884: 253). En verano toma baños de mar y hasta viaja al extranjero. Ella, aunque "está abonada en el *Real* y en la *Zarzuela*; en la *Comedia* en los *Toros*; en las *Carreras* y en el *Tiro de pichón*" (Martínez Pedrosa, 1884, 254), no se relaciona casi con nadie y hasta su madre le dirige pocas veces la palabra: "yo apenas la hablo porque no se la pegue mi modo de hablar" (Martínez Pedrosa: 1884: 260).

El primer grabado de Lizcano la muestra en su coche paseando por la Castellana porque para eso ha nacido ella: para ser envidiada por las mujeres y cortejada por los hombres. De dónde provienen sus ingresos es un misterio. Sin embargo, en un diálogo con su corazón hasta el más ingenuo lector comienza a comprender:

- ¡Estoy enfermo!
- Pues no hay médico: ¡muévete!
- Pues yo me quiero ir con el General.
- Pues su espada ni pincha ni corta, y no te irás.
- Con el Conde.
- El Conde que no paga no es el verdadero Conde. (Martínez Pedrosa: 1884: 256).

En la segunda ilustración (Imagen 16) parece encontrarse en una velada social y, como es habitual en Lizcano, se nos dibuja en medio de un grupo y de espaldas. La escena, muy moderna, debe poco a los modelos de la pintura tradicional donde estaba vedado que la mayor parte de las figuras apareciera de espaldas y en actitudes poco nobles. La

¹⁵ Algún lector puede creer, ante la constante crítica de personajes femeninos, que nuestro autor ridiculiza a estas mujeres porque mantiene posiciones machistas y casi misóginas. Creo que esto es bastante evidente.

obra podría emparentarse con la pintura impresionista por su interés en captar momentos cotidianos de la vida moderna. Si en los impresionistas son frecuentes las vistas de los jóvenes bañistas, de los salones de baile, de las muchedumbres en las estaciones, de los remeros, etc. En nuestro caso será una agitada conversación. Por otra parte, pocas dudas hay de que la fotografía está influyendo de manera considerable en la evolución de las artes plásticas. Lizcano, a la manera de un fotógrafo, presenta a estos hombres y mujeres como si fueran sorprendidos por la máquina y en espontáneas posturas alejadas de cualquier pose rebuscada o académica. El aguafuerte en cierto sentido entra en contradicción con la prosa de Martínez Pedrosa ya que el grabador dibuja un grupo en animada vida social mientras que el escritor centra su mirada en una joven que, en su interior, siempre está sola y socialmente aislada. En el grabado, por el contrario, es difícil distinguirla de las figuras del grupo.

Al igual que el cuadro hace una pausa en la descripción de la joven para dedicar unas líneas a la madre y aclararnos los bajos orígenes de ésta, el dibujante se fija en esta señora que se presenta en un primer plano. En éste, entre realista y caricaturesco retrato (Imagen 17), lleva cofia y gafas y se advierten las huellas que ha ido dejando el paso de los años. Mujer chapada a la antigua pero que, por conveniencia, considera positivo el ascenso social de la mujer:

- Pues porque hay mujeres como mi hija, que dan cien vueltas a los hombres, se ha puesto de moda eso que llaman la emancipación, y que ellas se entiendan y bailen solas, como Solita. (Martínez Pedrosa, 1884, 261).

Solita no puede hacer caso a su corazón porque es la mantenida de un rico banquero que le está haciendo un *hotel* con vistas al Retiro. En la escena final viene a visitarla el adinerado señor. Lizcano sitúa a la pareja (Imagen 18) en un rico salón lleno de plantas, lámpara y cortinajes que atestiguan la holgada vida que lleva la joven. Pese a todo, Solita es una representante más de las frustradas mujeres cuyas vidas narró la novela del XIX. El final del cuadro en ese sentido deja las cosas claras. Cuando se va el caballero, vuelve su corazón a tomar la palabra:

- ¡Me ahogo! Me falta aire respirable, en este vacío. ¿Quién me oprime? ¿Quién me hierde? ¿Quién me mata? ¡Tu rostro se ha descompuesto! ¡Qué horrible estás, Solita! ¿Qué te espanta?
- ¡No te asustes, tontín! Ya se me pasó. Era una sombra. ¡Estaba a solas con mi conciencia!
- ¡Y Solita se fue a dormir lanzando una carcajada!

Al mismo tiempo oíase un sonido estridente, que parecía el lamento de un ave de rapiña.

Era el ronquido de mamá. (Martínez Pedrosa, 1884, 263).

El toque humorístico final, no impide que podamos relacionar a Solita con otras atormentadas mujeres de la novela decimonónica. Es de la misma estirpe que Madame Bovary, Ana Ozores, Luisa de *El primo Basilio* o Ana Karenina. Intenta reprimir sus sentimientos y lo que le dicta su corazón pero eso le provoca frustración amorosa y sentimental. La diferencia, sin embargo, es muy clara: ella no es una adúltera sino una joven “emancipada”. La posición moral del autor se aclara con ello. La figura de esta mujer falsamente independiente adquiere los rasgos de un criticable y risible tipo. Sus problemas de conciencia son siempre acallados por su ansia de mantener la posición social y la riqueza que le proporcionan sus mantenedores. No creo que haya en la mirada de Martínez Pedrosa el más mínimo rasgo de comprensión hacia la muchacha. Aunque es un tipo en el que anida la melancolía, es, fundamentalmente, el objeto de la sátira de su creador.

Perfiles y colores es, en su conjunto, un libro que aún puede atraer la atención de la crítica y del historiador de la literatura porque se presenta como una muestra cierta de que el cuadro de costumbres en la década de los ochenta ha superado los tópicos del sabor y color local –pese a lo que sugiere el segundo sustantivo del título- y se ha internado por los caminos que le abría la novela realista. Aunque el escritor se oponga teóricamente a ella y la considere inmoral, él se halla encuadrado en un tiempo en el que se están desechando muchos presupuestos estéticos que triunfaron en los primeros cincuenta años del siglo. Voluntariamente o no, Martínez Pedrosa recoge muchas de las enseñanzas del Realismo que estaban en el ambiente cultural de la segunda mitad del siglo. Además, más allá de su discutible valor literario, es un evidente ejemplo de que los tipos en los que se fija su autor ya no son los característicos del país. En este sentido se puede apuntar que, por ejemplo, las mujeres que en ellos aparecen lo mismo podrían pasear por Madrid que por Londres o París. Han perdido el sabor y el aire localista para hacerse más universales. La cursi encaprichada con su perrito no es un personaje que caracterice lo español, ni tampoco las solteronas o las mantenidas. En el campo masculino sucede lo mismo. No son sólo, por ejemplo, los cazadores de nuestra tierra los que exageran sus gestas cinegéticas. También, cuando se critican los males patrios, es posible afirmar que éstos son tan propios de nuestra sociedad como de la rusa, alemana o italiana. No tenemos la exclusividad de crear inconsistentes partidos políticos

("Los nuestros") ni de sentirnos atraídos irremediamente por la creación literaria ("Inéditos y anónimos") ni de cambiar ideológicamente para seguir recibiendo una mensualidad ("La pensionista")... En la misma línea Lizcano, a excepción de aquellos cuadros muy hispánicos ("El Santo" o "La corrida"), ilustra una sociedad alejada de los tópicos que sobre lo español ha puesto en circulación el Romanticismo. Su preferencia por representar grupos y no personajes aislados coincide con lo que decimos. Su excelente dibujo brilla cuando se centra no en un individuo sino cuando varios personajes se encuentran inmersos en ambientes y acciones propias de la urbe moderna. Es el caso del que encontramos en "Los nuestros" (imagen 19) o en "La baraja" (imagen 20). Poco tiene que ver con el pintor de óleos alejado temáticamente de su tiempo. Aquí, por el contrario, se muestra como un eficaz retratista del ambiente de su época. La colección de artículos con su contribución gana en eficacia expresiva y el libro puede tener algún interés para el lector actual.