

## EL NACIMIENTO DE UNA OPOSICIÓN. CAMPO VS. CIUDAD EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

Jesús María VICENTE HERRERO  
Universidad Autónoma de Madrid

En el último tercio del siglo XVIII las clases dirigentes se aseguraron de que el pueblo llano trabajador, compuesto según ellos por el campesinado, no accediera a los espectáculos. A cambio de ello estaban dispuestos a facilitarles el ocio que desde siempre, a través de su propia historia, habían utilizado para olvidarse del trabajo y la pobreza. De este modo, la clase ociosa pasó a estar integrada por los jóvenes adinerados afincados en la ciudad, a quienes estaban destinados los espectáculos educativos con vistas al poder<sup>1</sup> y quienes recogieron, asimismo, la connotación de un término derivado del aburrimiento romántico. En buena medida, fue esta juventud la que reflejó la historia política, económica y social de un país deprimido que recurrió al enfrentamiento entre una ciudad que empezó a plasmar lentamente los signos de la modernidad y un campo miserable donde sus habitantes sobrevivían a duras penas.

En las últimas décadas del siglo XVIII el exhaustivo control del poder se localizó en el espacio del café. El café funcionó como el entorno donde el escritor y el público entraron en contacto, facilitando un alejamiento entre el mecenazgo y la dependencia del poder respecto a la industria cultural. El alcance de este divorcio fue enorme, ya que marcó el momento en que la villa pretendía adentrarse en un terreno controlado por la corte, dando lugar a una nueva situación que propició cho-

<sup>1</sup> Estas y otras ideas han sido analizadas por Edward Baker en su *Materiales para escribir Madrid. Literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós*, Madrid, Siglo XXI, 1991. Entre otros aspectos, Baker estudia cómo el control cultural a través de la dirección artística derivó en aspectos tan curiosos como que *La comedia nueva*, de Moratín, significara la rehabilitación del campo como eje de la existencia social. De este modo, el campo era el único espacio que podía ser benévolo, al ser la vida rural la base donde se podría representar la razón, la naturaleza y la sociedad como totalidad armónica y sin fisuras. Este planteamiento se daba a la manera de Jovellanos en su *Informe a la ley agraria*, así como en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos*.

ques clasistas que derivaron en la triple oposición trabajo *vs.* ocio, diversión *vs.* espectáculo y campo *vs.* ciudad.<sup>2</sup>

En el siglo XVIII las clases en el poder aspiraron a armonizar las pretensiones de sus intereses con una ciudad que reflejara su idiosincrasia. Para lograrlo, ejercieron el constreñimiento de los espacios y los ciudadanos con el fin de que estos últimos no se salieran de las normas impuestas por las luces. Este planteamiento facilitó que en ciertos momentos se rehabilitara un campo donde buscar la armonía que alejara peligros latentes. Se impuso así la moda de alinearse a la visión pintoresquista rural que pudiera desterrar las nuevas ideas que se forjaban en la ciudad. Pero esta pasión campestre nada tenía que ver con la rehabilitación de un modo de vida en que situar la nostalgia por la belleza, sino con una forma de presión y control.

El fenómeno pintoresquista tuvo sentido porque dicha visión había sido encauzada a través de las piezas dramáticas populares, donde se expresó la visión que tenía del pueblo gran parte de la aristocracia. De hecho, fue adoptada por Goya en sus primeros tapices, acomodándose a las convenciones del momento para ponerse a tono con la alta sociedad. Con este alineamiento, Goya pretendió una mera identificación clasista, ya que más adelante los *Caprichos* representaron espacios y personajes muy alejados de lo idílico.

Para comprender este fenómeno hay que remontarse a un espacio urbano que todavía no había recogido la idealización global de la ciudad como hábitat. Lejos de representar un acercamiento al pueblo, la remisión a la aldea idealizada que se manifiesta en el último tercio del siglo XVIII puso en evidencia importantes relaciones de poder dentro de un régimen señorial próximo a su fin. Tanto el paisaje urbano como el rural plasmaron esta lucha, que acabó extendiéndose, en parecidos términos, durante todo el siglo XIX, dando pie a la ficticia idealización campestre que enmascaró el intento de control de unas ciudades donde empezaba a jugarse la historia económica, política y cultural del país.

La clave que permite observar el modo en que la literatura desarrolló los conceptos de campo y ciudad durante el siglo XIX está en el origen de dos tendencias. La primera tuvo que ver con la oleada de románticos españoles conservadores que identificaron el romanticismo con el espíritu católico y reaccionario. La segunda se enmarcó dentro de una defensa de la exaltación de la patria, de corte nacionalista, que fue introducida por Nicolás Böhl de Faber y cuya tesis se enfrentó durante años a la del romanticismo liberal y democrático, a pesar de bifurcarse claramente en una rama progresista y otra moderada.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 21. Aunque este fuera un primer paso para que cambiara la relación entre la oferta y la demanda, hasta el siglo XIX pocos serían los escritores que vivirían de la pluma. Esta triple oposición es, en definitiva, la génesis de un fenómeno que aún estaba por desarrollarse.

El romanticismo defensor del Antiguo Régimen fue absorbido en gran parte por las clases urbanas conservadoras. Pero con la muerte de Fernando VII los planteamientos tradicionalistas se modificaron ostensiblemente. Larra y Espronceda fueron, a este respecto, los mayores críticos de aquella situación, cultivando la excentricidad y el desacato a las normas. Los moderados, por su parte, se quedaron en tierra de nadie, favoreciendo el estatismo.

La anterior evolución reflejó las contradicciones del cambio histórico-social en España, pues fue el resultado de las transformaciones de los modos de producción, que determinaron el poder de la burguesía como clase dominante. Aunque no se podía hablar de revolución burguesa en toda regla, sí hubo factores decisivos que procuraron la transformación desde el liberalismo moderado a una nueva percepción de los fenómenos sociales. Entre 1830 y 1840 la explosión demográfica, la mentalidad reformista, el individualismo, el urbanismo o el consumo fueron, entre otros, aspectos que facilitaron la conformación de una nueva ciudad.

El acercamiento histórico a ambas posturas también permite avanzar que el intento de Böhl de Faber no marcó, como lo hizo en el resto de Europa, la divisoria entre el romanticismo conservador y el liberal.<sup>3</sup> El carácter patriótico que distinguió al liberalismo español en la guerra de la Independencia hubiera permitido la asimilación del romanticismo por su carácter nacionalista, pero Böhl de Faber malogró esa posibilidad al identificar la nueva literatura con el absolutismo. Este hecho tuvo consecuencias nefastas, al producirse en un momento en que la mayoría de los escritores españoles eran liberales o reformadores y padecían la opresión del poder. En definitiva, la presencia ideológica tradicional conservadora y ultracatólica se mantuvo latente a lo largo de todo el siglo. La escisión anteriormente apuntada fue aparente, puesto que las clases sociales que ampararon estas creencias nunca desaparecieron del panorama político decimonónico. Fernán Caballero a mitad del siglo XIX, o Pereda en la segunda mitad de la centuria, atestiguaron con su literatura que el campo y la ciudad seguían enquistados en el mismo enfrentamiento de tipo nostálgico que nació a fines del siglo XVIII. A pesar de todo, la visión de Böhl de Faber prosperó en una parte del entramado artístico, procurando que los conceptos de campo y ciudad se desligaran del presente y del futuro para convertirse en mera mercancía ideológica.

La posibilidad de renovación política, social y literaria soñada por los románticos liberales hizo vislumbrar, por otro lado, grandes esperanzas. Pero la realidad fue bien distinta. La amargura de Alcalá Galiano al regresar a España demostraba que, después de 1833, seguían presentes en nuestro país las tendencias clasicistas.<sup>4</sup> La única salida a este panorama habría sido poder unir el espíritu moderno a una

<sup>3</sup> Vicente Llorens, «La teoría romántica, de Böhl a Blanco, y el desengaño liberal», en *Historia y crítica de la literatura española*, vol. V, Barcelona, Crítica, 1982, p. 40.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 46.

nueva expresión literaria, algo que jamás se consiguió. El empuje de los conservadores tradicionalistas, siempre presente, alejó la posibilidad de la regeneración al asignar como única virtud el valor originario de lo nacional. Además, esta tendencia, más activa y radical, fue facilitada por una política de *laissez faire* que los moderados no vieron con malos ojos. Con todo ello, en vez de romper con el pasado, los gobiernos moderados pactaron con los tradicionalistas y, al igual que ocurrió en el terreno económico, tanto la nobleza como la rancia aristocracia se asimilaron a la burguesía urbana a la hora de controlar la cultura. El grupo liberal más progresista, en el otro extremo, acabó neutralizado por la industria oficial, aunque hubo facciones minoritarias que evolucionaron hacia el utopismo y dieron forma, años después, a las reivindicaciones obreras. Lo deseable para salir del atolladero de las posturas tendenciosas hubiera sido ejercer la ruptura entre los moderados y los tradicionalistas, pero nunca se dio. En su lugar se facilitó un prosaísmo en todos los órdenes de la vida, fenómeno que se consagró durante la Restauración. La desilusión romántica no había sido un simple fenómeno artístico, sino que se había acompañado del inevitable desengaño liberal.

El protagonismo histórico de los diferentes grupos sociales en liza facilita el análisis y la identificación que, durante la primera mitad del siglo XIX, permitió la adscripción de los mismos a un modo de ver la ciudad con sus respectivos enfrentamientos por un espacio común.

Básicamente, los románticos de principios de siglo describieron en sus obras un paisaje agreste apoyado en un estado de lucha interna. Este romanticismo buscó la armoniosa unión psíquica con las fuerzas de la naturaleza, alejándose de los románticos del siglo XVIII, anclados en la típica comparación natural filtrada por los sentidos. Ello hizo que las descripciones naturales de los románticos del XIX fueran menos extensas y detalladas, lo cual impidió que la ciudad se diera como tema principal. A pesar de todo, la presión de las clases urbanas tradicionales llevó a que el marco de la literatura durante todo el siglo fuera la ciudad, espacio clave para la clase social y política en el poder.

Los románticos liberales, por su parte, estuvieron más preocupados del paisaje interno. Los moderados, donde se imbricaban los tradicionalistas, buscaron la simple presencia de los espacios en un pasado que eliminó la presencia de la urbe. Pero esto no implicó en absoluto que la ciudad fuera tema secundario, sino que sus novelas se alejaron de ella porque interesaba remarcar un contexto rural idílico. En parecidos términos funcionó años después la novela regional, donde el campo descrito por Pereda o Alarcón mostró una gran sensación de intemporalidad. Sin embargo, había una diferencia de base. En Pereda o Alarcón la ciudad siempre funcionó como contrapunto al campo. En las obras de la primera mitad de siglo se constató de forma aislada, y los ejemplos más claros se dieron a través de los cuadros de costumbres de escritores como Mesonero Romanos o Eugenio de Hartzenbusch. Sin ir más lejos, los cuadros de Hartzenbusch titulados «El madrileño en la aldea», de 1830, y «El lugareño en la ciudad», de 1839, recogieron el enfrentamiento directo

de un campo y una ciudad que, además, manifestaban el verdadero propósito de la burguesía media moderada.

«El madrileño en la aldea» describió fielmente los vicios de la ciudad, contrapuestos a la aldea virtuosa y feliz. En dicho artículo se relata el viaje de un madrileño que va a un pueblo en busca de esparcimiento. Allí es recibido con efusión, pero ya al día siguiente, Alfredo, el protagonista de esta historia, decide seguir con la rutina que había llevado en la ciudad, lo que provoca profunda extrañeza. Se levanta tarde, viste sin capa, no acude a la iglesia y requiebra a las dos hijas de su recomendado. Pereza, indecencia y escándalo se aúnan en él, describiendo de este modo el tipo de hombre urbano alejado del virtuoso aldeano. Para colmo, complican a Alfredo en unos amores infundados, ganándose la paliza de los agraviados pretendientes y, por último, la cárcel. Al salir de ella bajo palabra, Alfredo huye despavorido a Madrid.

La cuestión latente en este cuadro es bien sencilla: ¿aldea o ciudad? El artículo, al datar de 1830, hace difícil plasmar este enfrentamiento de otra manera. La dicotomía la plantea Hartzenbusch en parecidos términos a como lo hizo Guevara varios siglos antes, pero también cercana a la lectura de Mesonero, al caricaturizar a los aldeanos en Madrid. La primera idea que se deduce de este esquema es una ciudad no apta para los habitantes del mundo rural y, por extensión, una aldea inviable para el hombre urbano.

Ciertamente, Hartzenbusch fue más directo que Mesonero al incidir en este choque, pues los datos que aporta incluyen los dos espacios sin posibilidad de unión. El enfrentamiento es constante, sin acercamientos. Mientras el campo es ejemplo de virtud, la ciudad lo es del vicio. La dicotomía es total, sin ninguna concesión, y el punto de vista del autor se deja ver al retratar las costumbres del pueblo. Hartzenbusch no dice en ningún momento que sean buenas, aspecto que deja en manos de unos personajes guiados por él, sino que el escritor simplemente se pone de parte de Alfredo. Esta postura se observa, sobre todo, al describir las costumbres y las maneras de los pueblerinos, muy dados a los chismorreos sin sentido:

Un enjambre de chicos y chicas, ya talluditos, se ha agrupado a la puerta del tío Garrones a presenciar el recibimiento del forastero: sus madres los llaman de lejos, los riñen en alta voz, porque escuchan lo que no les importa; y les preguntan en secreto quién es el recién venido. Media hora después ya ha habido diez disputas en el lugar sobre el motivo de la venida de Alfredo, y le han casado con todas las solteras del vecindario.<sup>5</sup>

El enfrentamiento entre el madrileño y el resto de lo que pudiéramos llamar «España» no nació de la primera impresión, sino que se había dado ya durante el viaje, donde Alfredo tuvo que convivir en la diligencia con varios personajes madrileños que habían hecho más o menos fortuna. Contrariamente a lo que pudiéramos

<sup>5</sup> Eugenio de Hartzenbusch, «El madrileño en la aldea», en *Ensayos poéticos*, Madrid, Imprenta de Yenes, 1843, p. 262.

pensar, estos no hacían sino blasfemar contra una capital de la que Alfredo se sentía muy orgulloso:

Es menester que sepan los extranjeros que a cualquier individuo de la discordia española le toleran sin dificultad sus hermanos que haga la apología de su pueblo natal; pero el pobre madrileño que emprenda la vindicación de su patria, bien puede contar con que se pronunciarán en masa contra él todos los provinciales que le oigan.<sup>6</sup>

No cabe duda de que Hartzenbusch pretendía criticar el carácter español de provincias, opuesto a las costumbres capitalinas. En la misma línea que el Mesonero de la *Rápida ojeada*, ponía sobre la mesa una serie de prejuicios que no se daban, al parecer, en el extranjero. Aunque bajo este planteamiento también subyacía la idea de modernizar Madrid, lo que redundó en la imagen de todo el país. De este modo, al investir a los aldeanos con sus costumbres de siempre, no describió sino el atraso en que se encontraban los habitantes de aquellos espacios.

Las características con que los aldeanos fueron pintados incluyeron la intolerancia, la brutalidad, el engaño o el rencor. Pero Alfredo no pretendía mostrar una antítesis, ya que Hartzenbusch nunca manifestó que los modos y costumbres del urbanita fueran mejores. La oposición funcionaba simplemente entre los espacios, a modo de excusa literaria que ocultaba una problemática de mayor alcance. Solo de este modo se hace comprensible un final de artículo con moraleja incluida: «Diga lo que quiera Meléndez en alabanza de la vida del campo: a menos de ser sordo, pescador de caña, o valetudinario, difícil es que un madrileño pueda vivir a gusto arriba de quince días en un pueblo corto de España».<sup>7</sup>

El anterior fragmento deja entrever, además, una serie de puntos clave en los que la crítica apenas ha incidido. Alfredo no había llegado al campo para trabajar, sino para esparcirse. El «pescador de caña» ocioso era, por tanto, el personaje que él mismo había asimilado. El punto de vista que se manifiesta es el de un burgués adinerado que, o bien tiene negocios, o vive de las rentas. En suma, se da una relación económica subyacente, aun no siendo Alfredo titular de tierras o de casas en la aldea.

De modo inconsciente, Hartzenbusch enfrentó los dos espacios desde la simple perspectiva monetaria en la que el aldeano veía al madrileño como un enemigo que, además de traer sus vicios, venía a alterar la cordial vivencia del campo. Las consecuencias de este encontronazo propiciaron un enfrentamiento constante entre Alfredo y los aldeanos. Así, la ojeriza de los mozos contra el señorito de ciudad se expresó claramente ante cualquier acción. La subasta de una torta, la mirada a una mujer o la propina dada a unos bailarines fueron suficientes para desconfiar de unas maneras que no cuadraban en el campo, y el choque entre ambas culturas devino irremediable. Además, este enfrentamiento empeoró a medida que Alfredo vio

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 266.

cómo en el pueblo seguían guiándose por tradiciones ancestrales como la hora de la misa, las campanas del reloj, las estaciones o las cosechas. Una aldea regida, así pues, por los mecanismos económicos que siempre había procurado la madre naturaleza, con lo que la presencia de la ciudad encarnada en Alfredo significaba la posible perversión del eterno ciclo inmutable.

La llegada de Alfredo al campo nunca persiguió la rehabilitación de un campo idílico y nostálgico. Nada había de todo esto en la aldea que visitó el protagonista de este artículo, sino más bien lo contrario. Sin embargo, Alfredo cree llegar a un mundo de tranquilidad y sosiego, alejado del trajín urbano. Su entrada en la ciudad se parece más a la de un turista que necesita olvidar que a la de un hombre en busca de conocimientos, tal y como Hartzzenbusch pretende hacer creer, forzosamente, al principio del artículo: «Un hijo de Madrid que ha llegado a la edad de la mayoría, si, como a muchos sucede, no ha pasado en sus excursiones juveniles más allá del Pardo o a la Alameda, claro es que necesita correr tierras, ver mundo».<sup>8</sup>

Parece lógico pensar que un joven burgués adinerado no hubiera necesitado acudir a un pueblo pequeño a conocer mundo. Su rumbo habría tenido más sentido si, en vez de una aldea española, hubiera sido una capital europea. El aprendizaje que Hartzzenbusch propugna es heredero directo, en suma, del control ideológico ejercido por el poder dieciochesco. La educación y el porte que representa son precisamente los de aquellos jóvenes adinerados perdidos en el ocio de los cafés madrileños. Este esquema no deja dudas del empuje que pretendió alcanzar el adoctrinamiento de los jóvenes urbanos, incluso en las primeras décadas del siglo XIX, siendo el campo y la ciudad, a este respecto, los conceptos que permitieron absorber durante aquellos años el encauzamiento en términos opositivos.

Hartzzenbusch fue muy consciente, por otro lado, de la importancia de los espacios desde el punto de vista económico. Los propios lugareños fueron quienes trasladaron las inaceptables formas del urbanita hacia una defensa de sus intereses. Por ello, se hacía imprescindible conocer a fondo la finalidad del viaje de Alfredo. La lectura de las primeras páginas del artículo aclara el desplazamiento de un Alfredo que no acude al campo a controlar posesiones que no tiene, sino a disfrutar de la tranquilidad de la campiña. Aun así, Hartzzenbusch fuerza a Alfredo a tener conocimientos y a oír hablar de asuntos relacionados con la tierra y la ganadería: «[...] distingue sin titubear un peral de un naranjo, y un garbanzal de una haza de algarroba. Alfredo, pues, en su viaje, sabrá sostener en su punto el honor de la heroica villa donde rodó su cuna».<sup>9</sup>

Alfredo, como buen joven de ciudad, deja claro su desinterés por los asuntos del campo. Pero, consciente de este rechazo, Hartzzenbusch ve en dicho conociemien-

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 259.

to una necesidad, debido a que el campo se estaba convirtiendo en una realidad económica en demanda de control: «Primero tratan de ovejas, y luego de esquila, después de lana, luego de paños, y por último de ropa de hombre: todo para venir a parar en que el frac o la levita es un traje impropio y ridículo en aquel pueblo».<sup>10</sup>

El planteamiento de Hartzenbusch recogía el problema de un campo que, en 1830, estaba totalmente descuidado, sin mecanizar y con una falta absoluta de inversiones. Durante estos años se manifiesta fielmente lo que Nicolás Sánchez-Albornoz llamó, en la historia económica del siglo XIX español, «economía dual». Este sistema presentó durante mucho tiempo caracteres ambiguos, pues combinaba la economía tradicional y la moderna a la vez.<sup>11</sup> De hecho, hasta 1840 no emergieron en España las fuerzas netamente capitalistas, coincidiendo con la desamortización del suelo, la mecanización de la industria o las construcciones mecánicas. Fue entonces cuando consiguió diluirse aquella economía dual a favor de la netamente capitalista, aunque la economía de subsistencia siguió perdurando en muchas zonas depauperadas de España.

La nobleza y la aristocracia rural, únicas clases que hubieran podido paliar esta situación, se marcharon a las ciudades cercanas. El ejemplo del campo sevillano, en las novelas de Fernán Caballero, fue suficientemente esclarecedor, pues en la capital andaluza se asentaron las clases pudientes que Fernán describió en sus obras. El proceso de abandono del campo fue similar en las provincias andaluzas, cuyos dueños se limitaron a vivir de unas rentas exiguas. Consciente de un nuevo espacio urbano que proporciona negocios más lucrativos, Fernán Caballero describe fielmente el cambio de marco: «Estas haciendas pertenecen por lo general a la aristocracia de Sevilla; pero por lo regular no son habitadas, por no gustar las señoras del campo; por lo tanto, están descuidadas y vacías cual graneros».<sup>12</sup>

Otros países europeos habían entrevisto mucho antes la posibilidad del campo como fuente de negocio. Raymond Williams ya apuntó, en referencia a la vida campestre inglesa, que cuando la realidad económica apareció por primera vez la verdadera vida del campo se basó en lo estrictamente monetario, como las rentas, la posesión o la mano de obra. De esta forma, la visión natural quedó absorbida y

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>11</sup> Nicolás Sánchez-Albornoz, *España hace un siglo: una economía dual*, Barcelona, Península, 1968, prólogo.

<sup>12</sup> Fernán Caballero, *La familia de Alameda*, ed., introd. y notas de Julio Rodríguez-Luis, Madrid, Castalia, 1979, p. 76. Aun publicándose en 1849, esta obra de Fernán, según ha estudiado Rodríguez-Luis en el prólogo, y basándose en los diferentes manuscritos, debió de escribirse, o al menos idearse, en torno a 1830. Este hecho reforzaría la idea de una aristocracia que durante esos años deja el campo despoblado y se marcha a la ciudad. Después de la desamortización de 1836, y de la ley de 1837, que permitió convertir los señoríos de los nobles en propiedad, la situación del campo no mejoró en absoluto. La política agraria demostró entonces que se hizo a favor de los magnates, implantando en los campos un capitalismo basado en la desigualdad. Ello impidió el arraigo de las formas liberales de gobierno, haciendo surgir los grandes latifundios donde los antiguos siervos con tierra eran despojados de ella. Esta situación provocó que ya a partir de esos años se empezara a notar el éxodo masivo de campesinos a la ciudad en busca de trabajo.

las descripciones rurales de fines del XVII y principios del XVIII reflejaron una idealización de la vida rural en torno a sus relaciones sociales y económicas.<sup>13</sup>

Pero las diferencias entre Alfredo y un joven inglés eran todavía abismales. Entre otras cosas porque el protagonista de Hartzenbusch no tenía casa solariega en la que disfrutar, ni siquiera desde la que poder controlar sus negocios. En España —y es lo que veladamente critica Hartzenbusch— los negocios se dirigían todavía desde las ciudades. Esto originó una gran despreocupación de los dueños, lo que propició, a su vez, situaciones de miseria en el campo. A pesar de todo, Hartzenbusch jamás se puso del lado del explotado. Su ataque fue una llamada a las clases elevadas con medios para que no descuidaran sus posesiones campestres. Quería recordarles que la tierra y sus frutos habían sido, desde tiempos inmemoriales, el sustento del país, y así era lógico que Alfredo tuviera que conocer las plantas, diferenciar la lana de las ovejas o el modo en que se regían las tierras.

La adquisición de este conocimiento natural en un joven de ciudad podría hacernos pensar en una contradicción. Sin embargo, Hartzenbusch propone con este artículo dos líneas diferentes y a la vez compatibles. O al menos así lo pretende, ya que el escarmiento de Alfredo plantea algunas dudas sobre una de ellas.

Desde el principio, Hartzenbusch implica directamente a los terratenientes para que adquieran conocimiento de un medio económico relevante y, por tanto, un grado mayor de concienciación respecto a los asuntos del campo. Por otro lado, propone que las buenas maneras de la ciudad «civilizadora» puedan trasladarse, sin fricciones, a una aldea regida por costumbres ancestrales que no cuadran con una nación que pretende pasar por moderna.

A pesar de su empuje, la última propuesta se quiebra en el momento en que Alfredo utiliza los modos y maneras urbanas sin parar mientes en sus consecuencias. Para Hartzenbusch, el joven protagonista del artículo se comporta simplemente como se espera de él. Los aldeanos, por su parte, jamás se plantearon el abandono de las tradiciones, pues de otro modo no hubiera existido la alabanza que Hartzenbusch necesitaba para oponer los espacios.

La primera propuesta conllevaba, igualmente, otra ruptura. Si para la nobleza, la aristocracia y la burguesía estaba de moda la ciudad, difícilmente se les podía pedir un acercamiento al campo y el conocimiento de sus necesidades. En definitiva, ver dónde estaba la alabanza y dónde el menosprecio se presentaba hartamente complicado. Y ello era así por varios aspectos. Por un lado porque el campo que visitó Alfredo nada tenía de idílico; por otro, porque las inveteradas costumbres de la aldea eran las mismas que utilizó la literatura costumbrista posterior como medio de control, a pesar de que en 1830 la emigración era aún puntual y no parecía tan

<sup>13</sup> Raymond Williams, *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 53.

clara la presión desde la ciudad; y, por último, porque existía la necesidad de construir una ciudad moderna que evitara tipos indeseables pululando por las calles.

La lectura detenida del cuadro de Hartzzenbusch se acercaba con claridad a esta última necesidad, y el propio texto se convertía en un reflejo certero de la literatura costumbrista de aquellos años. El último fin buscado era, por tanto, evitar la mezcla social. Además, al hacer que el señorito de ciudad saliera apaleado podían reforzarse las convicciones de los aldeanos, que veían en los vicios de la capital el enemigo a combatir. El aprendizaje de Alfredo parecía, en consecuencia, encauzado, pues sabe cómo se las gastan los habitantes del pueblo cuando se les intenta imponer otro sistema de valores. Lo mejor para todos, en definitiva, era que cada cual se quedara en su espacio, dejando a la ciudad el peso de dar la imagen del país. Pero, ¿cómo lograr que los poseedores se acerquen a sus fincas sin chocar con las costumbres rurales? La respuesta tal vez la hubiera dado la propia relación de poder que se estableció entre el asalariado y el dueño de los medios de producción, cuyo resultado habría sido la educación o una asimilación desde abajo. Pero esta pretensión de Hartzzenbusch quedó sin solucionar, si se observa el progresivo abandono del campo durante la primera mitad del siglo XIX.

La consecuencia de este choque espacial provocó que la literatura costumbrista, en vez de hablar de la ciudad —a excepción de Mesonero—, radicalizara su postura ante el progresivo desplazamiento de los campesinos a los centros urbanos. La idealización literaria devino entonces nostálgica, haciendo que los espacios se enfrentaran sin tapujos. A medida que las ciudades iban recogiendo a los inmigrantes, la literatura, más que educar a los aldeanos, intentó alejarlos por todos los medios de un contexto que auguraba un enfrentamiento directo. Con los años, la progresiva toma de conciencia de clase del proletariado urbano dio al traste con esta literatura que, sin dejar de expresarse, siguió hasta el fin de siglo incidiendo en los mismos términos.

El contraste que articuló Hartzzenbusch en torno al campo y la ciudad funcionó de modo parecido a como lo expresó Juvenal en sus sátiras. En ellas, y siempre según el campesino, la ciudad de Roma era un nido de corrupción, ruido y peligros, de manera que el retiro al campo reflejaba un simple choque entre el estilo de vida rural y el urbano. El campo era ocio y tranquilidad, aunque sin ningún rasgo idílico. En Juvenal, el retiro a la tierra significaba que el acaudalado iba a su residencia de descanso, donde las virtudes rurales, de existir, eran solo recuerdos y no búsquedas. Asimismo, Alfredo no llegó al campo buscando virtudes, sino esparcimiento. Sin embargo, 1830 ya era una fecha tardía para encontrar el descanso deseado sin chocar con unas costumbres arraigadas desde hacía siglos.

El intento de Hartzzenbusch de dar la imagen de una ciudad digna de todos los españoles, manifestado en este texto, todavía lo intentó en otro cuadro de 1839. Este artículo, titulado «El lugareño en Madrid», parece el contrapunto de «El madrileño en la aldea», pero su atención se fija más en el espacio urbano, sin intención de

oponerse al rural. Si bien es cierto que el tío Pescuño, protagonista de este texto, compara el pueblo con la ciudad, no lo hace con el ánimo de establecer un maniqueísmo, sino con el pretexto de enumerar las sorpresas del nuevo contexto:

Acude al día siguiente a una función de iglesia, y mi hombre se queda estático: ve representar una comedia de magia, y para él cada actor, cada actriz y sobre todo cada bailarina, es un ser sobrenatural que le encanta: asiste a una corrida de toros, y goza más, si cabe, que el día que se libró de la quinta. Se embelesa delante del avestruz en el gabinete de historia natural, y se hace mil cruces al descubrir el dromedario y la elefanta del Retiro.<sup>14</sup>

El punto de vista de este aldeano define el descubrimiento de cosas maravillosas jamás vistas hasta entonces. A pesar de ello, Hartzzenbusch decide romper el esquema ofreciendo los aspectos negativos de la capital. En este momento es cuando mejor se manifiesta su oficio de escritor costumbrista, ya que denuncia los vicios de una capital imperfecta. Aun así no propuso, como hizo Mesonero en su *Rápida ojeada*, un conjunto de mejoras, sino una enumeración de los aspectos más detestables de Madrid. Entre ellos estaban la burocracia, los robos o los altos precios, como narra en el siguiente fragmento:

Pescuño ha venido a Madrid con una comisión del ayuntamiento de su pueblo, en virtud de la cual tiene que entregar cierta cantidad de papel moneda en una de las oficinas de la hacienda pública. El sencillo alcarreño contaba con despachar brevemente su encargo, porque para recibir dinero creía que los dependientes del gobierno no opondrían tantas dificultades como para darlo: ¿Quién lo pensara? Desde el primer día le dicen que el asunto es complicado y grave, que hay que liquidar, comprobar, ver expedientes y correr trámites, que lejos de correr, van a paso de tortuga.<sup>15</sup>

El tío Pescuño, desacostumbrado a estos modos, acaba desesperándose e insultando a un funcionario. En pago a ello es apaleado y empujado a la calle, no quedándole más remedio que acudir al cohecho y a exclamar: «“No más Madrid en mi vida”, decía al bajar la calle de Alcalá, dirigiéndose a la puerta de Atocha».<sup>16</sup>

Al igual que Alfredo, el aldeano también ha sido apaleado. Pero esta vez el espacio ha sido el contrario. Con ello, Hartzzenbusch critica un Madrid incapaz de adecuarse a los nuevos tiempos; un Madrid que, desde el punto de vista segregacionista, no ha variado un ápice.

Aunque los dos artículos están separados por nueve años, Hartzzenbusch insiste en dejar a cada cual en su espacio, aunque, a juzgar por el artículo, sí hay algo que ha cambiado. En vez de intención moralizadora se ve en él un velado intento de conciliación: «[...] cuando le preguntaban sus convecinos acerca de la corte, respondía el imparcial alcarreño: “Madrid es una población grande y her-

<sup>14</sup> Eugenio de Hartzzenbusch, «El lugareño en la aldea», en *Ensayos poéticos*, cit., p. 269.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 271.

mosa, donde puede vivir cómodamente un hombre, si tiene dinero para gastar, y cordura para conducirse"».17

Una vez expuestos los vicios de la capital, Hartzenbusch pone el énfasis en los aspectos más positivos de la urbe a los ojos del visitante. Este planteamiento implica que el tío Pescuño, además de campesino, es un personaje que se acerca a conocer la corte, de modo que interesa que se lleve la mejor impresión. Aquí radica, sin lugar a dudas, el cambio respecto a 1830. Si en «El madrileño en la aldea» no se mostraban las virtudes de la ciudad, ahora se describen claramente con la intención de educar al aldeano. Por todo ello, la imagen que queda, aun mostrando carencias, siempre es la de una gran capital. A pesar de ser el lugareño quien va a la ciudad, la lectura correcta pretende concretar una ciudad que se acerca a la aldea. La dulcificación de los tonos plasma un intento publicitario ante la llegada cada vez más masiva de los desterrados del campo. Pero, lejos de continuar por este sendero, fue recogido, como se ha indicado más arriba, por una literatura más tradicionalista que concentró sus esfuerzos en presentar los espacios separados y sin posibilidad de acercamiento. De este modo quedaba atrás la artificial idealización eglógica del campo a través de los dramas rurales surgidos entre la aristocracia del siglo XVIII, «con lo que se entenderá por qué el ruralismo decimonónico nace entre la tragedia y el *beatus ille*, aunque en último término con el pensamiento de que en el campo se vive con una honradez, sinceridad y paz desconocida en las ciudades».18

Sobre 1850 la pugna se dio en torno al público popular y proletario, adherido tanto a los dramas rurales como a la literatura oficial. Posteriormente, cercano el fin de siglo, sería el drama reivindicativo orientado a un público proletario el que recogió este choque, aunque con otras características.

Tal y como han demostrado los cuadros de Hartzenbusch, la literatura costumbrista fue, a falta de una literatura romántica, la que fijó su mirada en la posibilidad de una nueva ciudad. Surgido con fuerza después de 1830, el costumbrismo cubrió la necesidad de reconstruir el nuevo estilo de vida de las urbes, aunque nunca lo logró del todo. El error estribaba en que, frente a la tenue revolución industrial y sus secuelas, el autor costumbrista se situó con frecuencia en una perspectiva conservadora que reivindicaba «los tipos populares, paisajes pintorescos y tradiciones, no contaminados por el espíritu burgués, el capitalismo y la industria».19

El texto costumbrista siempre determinó una selección de materiales, lo cual le dio una voluntad consciente o inconsciente de estilo. Y, aun así, fue una literatu-

17 *Ibid.*, p. 272.

18 Con palabras de José-Carlos Mainer, en *Literatura y pequeña burguesía en España*, Madrid, Edicusa, 1972, p. 93.

19 Iris M<sup>a</sup> Zavala, «Características generales del siglo XIX (burguesía y literatura)», en José María Díez Borque, *Historia de la literatura española (siglos XIX y XX)*, Madrid, Guadiana, 1975, pp. 29-30.

ra de gran importancia a la luz del impacto de la industria de consumo, el lujo, las modas, el mercado, el urbanismo y el crecimiento de las ciudades.

Paradójicamente, la literatura costumbrista tuvo que enfrentarse con su propia creación. Durante muchos años, al costumbrismo le había servido el esquema maniqueo donde el campo y la ciudad fueron términos irreconciliables. Solo así consiguieron alejar, hasta la literatura folletinesca, la plasmación de las agitaciones sociales y campesinas en germen. Pero este planteamiento no pudo eliminar la imagen romántica que la mayoría de los viajeros extranjeros sentía de España. Además, el intento de desterrar este país de excesivos tópicos resultó estéril desde el momento en que los costumbristas abogaron por una ciudad donde no se reconocieron todas las clases sociales. Mucho antes que la española, la literatura folletinesca francesa había cubierto esa necesidad. El mismo Baroja lo atestiguó en su primera impresión de París:

Así como los escritores franceses del siglo XVIII tendieron a los conceptos universales y a presenciar personajes de la antigüedad clásica, los del XIX hicieron lo contrario: se instalaron sobre la historia de Francia y sobre París, removieron los asuntos, las figuras, las anécdotas, y produjeron una curiosidad en el mundo entero, que todavía dura y, probablemente, durará por mucho tiempo. De estos escritores ha surgido el prestigio y el conocimiento de París más o menos exacto que tiene el mundo entero.<sup>20</sup>

Según Baroja, el Madrid del siglo XIX estaba aún muy lejos de la perspectiva parisina. Ello demuestra que ningún movimiento literario fue capaz, a pesar del realismo galdosiano, de eliminar completamente la imagen exterior de España. Uno de estos ejemplos lo proporcionó Enrique Gómez Carrillo. El bohemio guatemalteco puso en boca de Jean Lorrain las impresiones de un viajero finisecular, devolviendo la imagen de un país que no había cambiado en décadas:

En París se publican año con año, hasta cinco libros sobre España, en los cuales se celebra la austeridad castellana, la gracia de Sevilla, el encanto de Córdoba, la suntuosa arquitectura de las reliquias árabes, el ascetismo de los paisajes toledanos, la locura luminosa de las plazas de toros, lo que más clásicamente pintoresco parece a nuestros compatriotas, en fin, y lo que mejor está indicado en el divino itinerario de Gautier. Pero nunca, en tales libros, una frase sobre Barcelona [...]

«¿Por qué?». —Más de una vez traté de explicárselo. Más de una vez le dije que Barcelona no podía interesar a los viajeros que recorren la península en busca de manolas con navajas en la liga y de rejas pobladas de amantes, porque Barcelona es una ciudad moderna, menos grande que Londres, y sin duda, más modesta que París; pero siempre una gran ciudad que se viste a la moda, que trabaja febrilmente y que ve todas las mañanas su puerto azul poblado de naves del mundo entero.<sup>21</sup>

Barcelona no podía cuadrar dentro de los itinerarios viajeros porque representaba un modelo de ciudad industrial más parecido al del resto de capitales europeas. Precisamente, era la concepción de una metrópoli poco atractiva para los viajeros que

<sup>20</sup> Pío Baroja, «París fin de siglo», en *Obras completas*, v, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997, p. 728.

<sup>21</sup> Enrique Gómez Carrillo, *Sensaciones de París y de Madrid*, París, Garnier, 1900, pp. 40-41.

esperaban encontrar bandoleros y flamencos al modo en que se daban a principios de siglo. Unas líneas más adelante, Carrillo retoma de nuevo esta impresión:

¿De qué se queja, en efecto, ese viajero? De ver muchos teatros, muchas peluquerías, y mucha gente que va a los teatros y a las calles... «Comercio de cosas superfluas y lujosas —dice». El viajero que pasa dos días en París, puede decir lo mismo. El boulevard es una inmensa calle de confiteros, y de peluqueros, y de teatros, y de cafés. Y por la noche todo París va al teatro y al café, como toda Barcelona va al café y al teatro. Los trabajadores de Barcelona no están en la Rambla, ni los de París en el boulevard.<sup>22</sup>

Si en Francia fueron Víctor Hugo, Sué, Merimée o Stendhal los que novelaron en folletines la historia de la ciudad y su patria, en España se dejó en manos de costumbristas como Mesonero, Estébanez Calderón, Hartzzenbusch o Fernán Caballero.

Tal vez uno de los escritores más importantes a este respecto fue Ramón de Mesonero Romanos, al que nunca le interesó mantener la idea exótica de España y, más concretamente, la de Madrid. Con su escritura, Mesonero pretendió codificar el espacio urbano como único contexto que una burguesía liberalizante podía aspirar a dominar. De este modo, la ciudad dejaba de ser corte de una monarquía para pasar a ser capital de una formación señorial.<sup>23</sup>

El campo que reflejó Mesonero recogía el esquema descrito en algunos cuadros de costumbres de las *Escenas matritenses*.<sup>24</sup> En ellos se observan las consecuencias e inconvenientes del constante éxodo del campo a la ciudad. Sin embargo, Mesonero no se acercó a los medios rurales, sino que trajo estos a la ciudad y los enclavó en un espacio distanciado de sus usos y formas. En dichos cuadros, el trasfondo de la sátira definía dos mundos diferentes. Del mismo modo que Hartzzenbusch, los campesinos zafios e ignorantes de los cuadros de Mesonero no podían callejear por Madrid porque su presencia no se asociaba a lo que debía ser una gran capital. De nuevo, el choque del campo y la ciudad en la literatura costumbrista moderada se vertebraba en torno a este enfrentamiento. En el siguiente fragmento de una de sus conocidas escenas se observa este planteamiento con nitidez:

De contado, la rústica villanía de su traje, los groseros alpargates, su calzón corto, pardo, flojo y descosido, su faja de estambre, chaquetilla o chupetín también pardo, y sombrero chato del mismo color, dejaba inferir su procedencia del riñón de Castilla, así bien como su enorme vara de fresno atravesada a la espalda, hacía sospechar su profesión de trajinante, si ya no la demostrasen claramente tres pollinejos y un mulo que a guisa de batidores le abrían el paso, casi escondidos entre los enormes sacos que pesaban sobre sus hombros.

Esta figura, cuyo aspecto semihumano hubiera puesto espanto a quien la hubiera hallado en el interior de un bosque de América, dando mucho que pensar al viajero para clasificarle entre las diversas especies de mandriles, jimios, macacos y jockos, que des-

22 *Ibid.*, pp. 42-43.

23 Edward Baker, *op. cit.*, p. 56.

24 Artículos como «Los provincianos», «El recién venido», «La guía de forasteros» o «Inconvenientes de Madrid».

cribe Buffon, no era sin embargo nada de esto, sino una criatura casi racional [...]; era en fin un ciudadano español, con sus derechos imprescriptibles y su cacho de soberanía.<sup>25</sup>

Al igual que Larra había manifestado en «El castellano viejo», a Mesonero le repugnaba que campesinos o comerciantes con cierto nivel económico se creyeran en el derecho de conquistar una ciudad destinada para las elites. Además, Mesonero fue consciente de que, entre 1830 y 1840, los aparatos ideológicos dominantes habían delegado en ellos la posibilidad de crear la nueva ciudad que las instituciones oficiales fueron incapaces de llevar adelante. Por este motivo, la nostalgia de aquellos costumbristas no se circunscribió a una aldea edénica, sino a un pasado en que la burguesía y la nobleza habían regido el país. La caricatura de los provincianos con intenciones, o con la bolsa llena, no describía sino el miedo manifiesto a tener que codearse con las clases bajas.

Tanto el *Manual* como el *Panorama matritense*, de 1831 y 1835 respectivamente, fueron muy útiles desde el punto de vista orientativo, ya que mostraron el espacio nuclear de la nación. Al captar las vivencias urbanas, Mesonero buscó el contraste en un campo que representaba la vergüenza y el atraso. Sus intenciones fueron describir exclusivamente un mundo, el rural, totalmente ajeno a los designios de un país moderno.

Con la captación de las vivencias urbanas, Mesonero describió lo material y lo práctico. Dentro de estos asuntos entraban, como era lógico en una mente conservadora, los esquemas heredados del tardoabsolutismo, tendentes a separar las clases sociales y los espacios en que cada una se había desarrollado. Así y todo, Mesonero, aun incidiendo en un pasado político más equilibrado, insertó por primera vez la posibilidad de un presente mejor. Este hecho cobraba sentido porque el escritor costumbrista se erigía en el artífice y el sustituto de un Estado incapacitado. Pero el intento fue baldío. En 1831 fue imposible unificar la vida urbana desde un punto de vista individual, lo que impidió, asimismo, el necesario empuje colectivo.

La literatura costumbrista posterior a 1830 recogió el complicado choque entre los provincianos llegados a la capital en busca de un lugar y la burguesía conservadora, necesitada de controlar dicho fenómeno. A partir de aquellas fechas, el éxodo del campo a la ciudad, todavía minoritario, no dejó de crecer.

Durante esta década Mesonero escribió sus principales obras, en las que describió los puntos de vista de las diferentes clases en la ciudad. Su exhaustivo análisis de la situación puso de manifiesto hasta qué punto la moral burguesa veía con preocupación la excesiva mezcla de regionalismos, costumbres y tradiciones. A pesar de todo, las clases más bajas no fueron adscritas al poder tan fácilmente como lo fueron los artistas de provincias. De hecho, el público que se sumaba a la ciudad

<sup>25</sup> Ramón de Mesonero Romanos, «El recién venido», en *Escenas matritenses*, ed., introd. y notas de María Pilar Palomo, Barcelona, Planeta («Autores Hispánicos»), 1987, p. 347.

no lo hacía como lector potencial porque la gran mayoría era analfabeta. Habría que esperar varios años, hasta la literatura folletinesca, para poder constatar medianamente este fenómeno.<sup>26</sup>

La llegada de los provincianos a la ciudad en 1830 supuso una ruptura respecto al espacio que abandonaron. Por todo ello, el intento burgués de alabar aquel campo miserable fracasó por completo. Debido a la constante huida de campesinos de sus lugares de origen, la ciudad se convirtió en un contexto donde se iba a desarrollar una mezcla de clases muy compleja. Lejos de aumentar la nostalgia por el campo, el aldeano fue adquiriendo una conciencia de clase que le permitía apegar-se con fuerza al nuevo espacio que le ayudaba a sobrevivir.<sup>27</sup>

Tanto Mesonero como Hartzenbusch y el resto de los escritores afines al primer costumbrismo español definieron su obra como testimonio de la transición española. De esta manera daban fe de un cambio, de una evolución que había transformado España o algunos de sus rincones pintorescos. Pero el recuerdo por lo desaparecido era muy tenue, al estar lastrado por la imperante necesidad de modelar el nuevo espacio urbano. El miedo histórico estaba detrás de aquellas alusiones de Larra, Mesonero o Hartzenbusch respecto a los tipos rurales caminando en libertad por la ciudad. Un miedo que había surgido, en buena medida, debido al rápido desarrollo de unas libertades públicas que alcanzaron la calle, permitiendo la mezcla social y alterando el *statu quo* hasta entonces imperante.

Tanto el costumbrismo moderado de Mesonero como el más crítico de Larra no propugnaron las actitudes maniqueas que habían aparecido en el último tercio del siglo XVIII respecto al campo y la ciudad. La aparición de este costumbrismo surgió cuando el intento de control político y social por parte del poder urbano fue diluyéndose a la par que las instituciones oficiales se veían incapacitadas para llevar adelante su cometido. Además, la rápida desaparición de escritores contestatarios como Larra o Espronceda dejó la vía expedita para que el costumbrismo moderado adoptara las ideas tardoabsolutistas. En vez de optar por la beneficiosa revolución burguesa, las clases medias se limitaron a retratar placenteramente los tipos y las costumbres. Este hecho, como es lógico, dejó latentes las diferencias entre un campo y una ciudad que siguieron enfrentados durante todo el siglo XIX, y explicaría que la literatura costumbrista posterior tuviera vía libre para acceder a la línea

<sup>26</sup> Marie Claude Lecuyer y Maryse Villapadierna aportan datos estadísticos de suscriptores en la prensa de mediados y fines de siglo. En 1845 *El Heraldo* tenía 4500 suscriptores en provincias; *El Español*, 1800. Por estas mismas fechas *Le Siècle*, *Le Constitutionnel* o *La Presse* franceses tienen entre 22 000 y 30 000 suscriptores. Para ver los datos de otros periódicos es imprescindible acudir al artículo de estas dos investigadoras titulado «Génesis y desarrollo del folletín en la prensa española», en Brigitte Magnien (ed.), *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*, Barcelona, Anthropos, 1995, p. 20.

<sup>27</sup> Un libro tan representativo como *Los españoles pintados por sí mismos*, aun mostrando tipos rurales y urbanos, redundó sobre todo en los personajes que pululaban por la ciudad, así como en las relaciones de estos con la vida administrativa del Estado.

tradicional más radicalizada. Los autores que optaron por esta vía dispusieron de varias décadas para continuar con la oposición del campo y la ciudad en términos antagónicos.

La literatura costumbrista en torno a la mitad de siglo retuvo intencionadamente el aspecto idílico rural. Pero en muchas de estas obras, como demostraría más adelante Pereda, el idilio se confundía con la constatación pesimista de una batalla que se sentía perdida desde el principio. El avance del progreso, que provocaba la destrucción de los valores, las tradiciones o el folclore, fue, en gran medida, el artífice de la caótica situación. Las manifestaciones que corroboraron este planteamiento fueron extensas. El prologuista anónimo de *Los valencianos pintados por sí mismos* se lamentaba así de una sociedad corrupta que tendía a eliminar los restos positivos del pasado:

Según la prisa que se da a destruir e inutilizar este siglo de vías ferradas y de cables eléctricos, es de presumir que la tarea de los futuros arqueólogos, cuando traten de exhumar y reconstruir la sociedad actual, será algo más ruda que la de los arqueólogos presentes, cuando se ponen a exhumar y reconstruir las sociedades pasadas. Una destrucción inteligente y presumida como la nuestra, es más mortífera y absoluta que una ciega y brutal, como la de los bárbaros. Las generaciones guerreras que brotó el mundo joven aún y lozano, al pasar unas sobre otras, aplastándolas, no las pulverizaron del todo.<sup>28</sup>

La única muestra de lamento destacable en este fragmento se manifestaba en una naturaleza en vías de extinción.<sup>29</sup> Muestras de este tipo se sucedieron en el *Semanario Pintoresco Español* fundado por Mesonero. Además de plasmar escenas, anécdotas, historietas y chascarrillos, los colaboradores de Mesonero empeñaron parte de su esfuerzo en dar a conocer una España recóndita. Su objetivo primordial fue dejar constancia de lo que estaba a punto de extinguirse, como se desprende de las siguientes líneas:

No, sino aguarden vuestas mercedes un tantico por vida mía y váyanse después por esos mundos a caza de consejas y tradiciones, en busca de trajes provinciales y otras niñerías de este jaez, y así les responderán y satisfarán como por los cerros de Úbeda. Porque a nosotros está sin duda concedido de lo alto... el ver desaparecer... así el calañés de Triana como el gorro catalán, la boina vascongada como el pañuelo de Valencia y la cónica montera del labrador manchego... con todos sus adherentes y accesorios, ribetes y fililíes.<sup>30</sup>

La observación al detalle en que se sumergieron los redactores del *Semanario* pudo partir del propio Mesonero, preocupado por una moderna civilización que

<sup>28</sup> «Prólogo» anónimo a *Los valencianos pintados por sí mismos*, Valencia, Imprenta de la Regeneración Tipográfica, 1859.

<sup>29</sup> Cuentos como *La leva* o *El fin de una raza* de Pereda muestran, asimismo, la decadencia de tipos, costumbres y valores que el autor de Polanco experimentó, y de la que se lamenta profundamente. En estos cuentos no existe en buena medida una oposición entre el campo y la ciudad, sino la constatación de una pérdida irreparable. Al igual que los hombres de la llamada generación del 98, Pereda incluye el rechazo por los aspectos negativos del capitalismo o la pérdida de identidad, aunque bien es cierto que añade otros matices.

<sup>30</sup> M. de la Corte Ruano, *Una romería a la Virgen de la Sierra*, 1842, VII, pp. 299-302.

hacia tabla rasa de todos los ámbitos de la vida. Pero la reivindicación de los espacios rurales como marco único que explicaba la esencia de los españoles seguía fuera de estos planteamientos. Únicamente fueron inventarios que constataban una realidad, aunque no dejaron de existir autores que vieron en las provincias las virtudes que la nación necesitaba, si bien es cierto que programas científicos de investigación etnográfica y folclórica como el de Arias Jirón, Corte Ruano y otros fueron tremendamente confusos a pesar de tener una orientación bien definida:

No es en Madrid donde se ha de estudiar a España, dice uno de los pocos viajeros que ha acertado a formar juicio sólido de nuestro país... y aunque sería tarea larga y difícil la de investigar el carácter y circunstancias locales de cada provincia... también es cierto que esta circunstancia debería enseñar a los que tan fácilmente juzgan a ser más reflexivas y prudentes... Es cierto que nosotros estamos distantes todavía de apreciar como se debe la índole de nuestros pueblos, despreciando hasta ahora el estudio profundo y detenido de sus costumbres, mirando esta como ocupación de poco interés y, cuando más, de nuevo placer y recreo. Pero no es así [...] Porque si se trata de averiguar cuáles son las fuerzas morales, físicas y políticas de una nación, nunca se presentará un cálculo más exacto que cuando se valúan justamente cada uno de los elementos que la constituyen, y es bien sabido que la índole y carácter de los habitantes entra en mucho cuando se hace con fidelidad esta evaluación.<sup>31</sup>

Por otro lado, no se puede dejar de lado en la historia literaria de la primera mitad del siglo XIX español la importancia de la obra de Fernán Caballero, pues novelas anteriores a 1850 como *La familia de Alvarada* o *La gaviota* demostraron precisamente las tesis opositivas que adquirieron el campo y la ciudad en la literatura de la segunda mitad de siglo.

La utilización de tipos y costumbres rurales en la novela de Fernán Caballero se explica como la exigencia del público español ante un desplazamiento ambiental, aunque esta nueva ambientación portaba en sí misma la necesidad de un cambio de enfoque literario. Según Andrenio, el agotamiento de algunas fórmulas de la novela histórica romántica hizo que la gente se decantara con «aquel mundo en que les conducían Fernán Caballero, y que era sencillamente el mundo real, el campo y la ciudad de Andalucía».<sup>32</sup>

La demanda del nuevo público lector que se afincó en la ciudad no parecía explicar el espacio idílico de las novelas de Fernán Caballero. Al igual que hicieron Balzac o George Sand en Francia, los lectores deseaban ver reflejados sus conflictos

<sup>31</sup> Arias Jirón, *Las bodas de los charros*, 1839, IV, p. 210. Recojo la cita de J. F. Montesinos, *Costumbrismo y novela*, Madrid, Castalia, 1980, pp. 88-90. El planteamiento que aquí se realiza se adelanta en varios años al de Azorín y otros escritores finiseculares, pues indaga en el espíritu del pueblo. Lástima que ese *Volkgeist* quedara en manos de escritores aficionados a la provincia, pues en vez de evocar literariamente las variedades se limitaron a sumarlas una tras otra. De este modo, los cuadros fueron estáticos y superficiales, aunque aquella documentación folclórica fuera vista como una posibilidad por la posterior novela de costumbres. Fernán Caballero fue, a este respecto, la que se vio obligada a incorporar a la novela la originalidad de la vida regional española.

<sup>32</sup> Andrenio [Eduardo Gómez Baquero], *El renacimiento de la novela en el siglo XIX*, Madrid, Mundo Latino, 1924, p. 42.

bajo argumentos y usos menos anacrónicos. Por este motivo, los folletines de Ayguals, o las posteriores obras de Salas y Quiroga, Martínez Villergas, Tapia o Navarrete, intentaron una geografía novelada que permitió transformar Madrid en materia prima de la novela. Pero muchos de estos trabajos se situaron en años posteriores a 1850, encuadrándose en otro entorno histórico.

Si el público no reconoció el esquema de Fernán Caballero, no tuvo más remedio que acceder a la nueva sensibilidad aportada por las obras de arte. Sus máximos mentores fueron los pintores, al tomar por primera vez la naturaleza como medio de imitar las obras de arte. A través de ellas eliminaron el desarrollo religioso, físico, moral y práctico que había representado el paisaje a mitad del siglo anterior, para dar pie a un nuevo tipo de educación nacida de aquella sensibilidad.

Este nuevo planteamiento, que permitió explicar la vena decadente de muchas ciudades europeas, presentó características diferenciales en España al llevar varios años de retraso industrial, de modo que la decadencia auspiciada por el progreso y el capitalismo europeo se convirtió en España en simple pose tardorromántica.

Al margen de esta situación, Fernán Caballero expresó la tensión histórica entre el Antiguo Régimen y la época contemporánea. Alejada del romanticismo, Fernán se acercó a un idealismo que cuadraba bien con sus objetivos, y en sus obras transmitió fielmente el desencanto que le producía el alejamiento de su clase social de los ámbitos de poder. Además, entre 1840 y 1850 el concepto de clase media ya no significaba solamente clase intermedia en ascensión, sino clase dominante, y la pugna se vertebró en torno a un frente doble: respecto a los órdenes del Antiguo Régimen (aristocracia y clero) y frente a la aparición del proletariado incipiente.<sup>33</sup>

A pesar de que Fernán inauguró la literatura de observación, no concibió el alejamiento de la rancia nobleza española de la toma de decisiones, y esta fractura social dejó abierta la puerta para una literatura en que los espacios se enfrentaron sin remedio. Pero tampoco debe pasarse por alto que la literatura de Fernán cubrió el hueco desocupado por la nueva clase burguesa en ascenso. El relativo éxito de sus novelas se produjo, en consecuencia, porque intentó novelar cuadros estáticos, describiendo objetivamente la realidad en vez de los sentimientos. Este esquema no implicó que Fernán, como algunos críticos han apuntado, encabezara la revolución realista. El realismo no podía estar definido a mitad de siglo precisamente por la inexistencia de aquella revolución burguesa que se habría acompañado de su propia literatura.

Su dependencia de la inmovilidad del pasado se manifestó en todas las novelas de Fernán Caballero. Desde el punto de vista cualitativo, alteró su conservadurismo al tamizarse de idealización romántica. De esta forma, el pueblo campesino apareció incontaminado por la civilización materialista. Según Fernán Caballero, el

<sup>33</sup> J. Le Bouill y F. Botrel, «Etimologías e ideologías: la clase media», en *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y Realismo*, vol. V, Barcelona, Crítica, 1982, p. 78.

alma real de la nación consistía en conseguir que el pueblo fuera por naturaleza conservador y religioso.

El pensamiento ultraconservador de la escritora propició sin duda el enfrentamiento entre el campo y la ciudad al modo en que lo hicieron las clases dirigentes del último tercio del siglo XVIII. Cercana la fecha de 1850 el casticismo, lejos de desaparecer, siguió vigente como medio de control por parte de las clases tradicionales.

El casticismo descrito hasta aquí no anuló otros modelos literarios igualmente conservadores y auspiciados por los artistas provincianos que se acercaron a la capital. Pero este fenómeno fue absorbido por las clases urbanas pudientes a través del encauzamiento cultural y comercial, lo que explicaba que aquellos artistas no recogieran el antagonismo entre campo y ciudad. Los nuevos escritores llegaron a la capital huyendo precisamente de un localismo encorsetado que había impedido su realización artística. Su entrada en la ciudad, sin embargo, no fue descrita en los términos idílicos que habían soñado a través de algunas obras.<sup>34</sup>

En gran medida, los artistas provincianos buscaron el triunfo en Madrid alejándose del casticismo. Lo común fue que, al llegar a la corte, se adhirieran a los nuevos gustos en boga. Y así lo hicieron mayoritariamente, aunque se dieran casos peculiares como el de Valeriano Bécquer, hermano de Gustavo Adolfo. Valeriano pasó del pintoresquismo al realismo, plasmando un modo de vida enfrentado al modelo de vida urbano que, por extraño que parezca, no provocó el rechazo oficial. De esta forma acabó con la imagen de charanga de España, pintando el país como realidad. Con ello demostró que las diferencias regionales, aun existiendo, no amparaban la ramplonería.<sup>35</sup>

Las descripciones regionalistas de Valeriano, aun debiendo mucho al costumbrismo, se alejaron de él al no propugnar la idealización del campo ni el enfrentamiento con la ciudad. La pretensión del pintor fue eliminar los prejuicios de aquella imagen exótica de España. Por este motivo, sus obras se acercaron más al costumbrismo de la *Rápida ojeada* de Mesonero, o al *Futuro Madrid* de Ángel Fernández de los Ríos, que al costumbrismo conservador interesado en salvaguardar aquellos tópicos. Aunque Valeriano, al igual que Mesonero, apostó por la modernización del país, las diferencias entre ambos fueron evidentes. Valeriano Bécquer optó por mostrar abiertamente la realidad regional, y para ello hizo una publicidad

<sup>34</sup> Francisco Calvo Serraller, *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1995, p. 61. Este autor describió, entre otras, la deprimente visión de Bécquer en su primera entrada a Madrid. Básicamente, esta sensación de rechazo hacia la ciudad se dio durante todo el siglo XIX. Sin ir más lejos, Unamuno, Baroja, Azorín y toda la cohorte bohemia finisecular atestiguaron el choque de expectativas que habían adquirido en sus provincias y pueblos: los pequeñoburgueses de la mal llamada generación del 98, porque esperaban encontrar una ciudad moderna; los bohemios, porque se habían ilusionado con la lectura de libros como *El frac azul* de Pérez Escrich o *Escenas de la vida bohemia* de Murguer.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 54-55.

positiva que eliminó las lacras del pasado. Pero esta vía, que podía haber abierto la conexión revolucionaria, fue neutralizada por la burguesía urbana, miedosa de unos cambios que alteraran su situación.

La nueva burguesía no rechazó el cambio del pintoresquismo al realismo que se dio en Valeriano. Este hecho tenía fácil explicación. Los medios de producción estaban en manos de aquella clase, y al artista no le quedaba otro remedio que acudir a ellos si quería dar a conocer su obra. La aceptación burguesa de este cambio no implicó, por tanto, la identificación residual de su clase con el realismo que propugnaría, en el último tercio del siglo XIX, el enfrentamiento individuo-realidad.

Los artistas que no aceptaron el encauzamiento burgués quedaron fuera del mercado. Y aún podríamos hablar de una incipiente clase en liza formada por el campesinado y el nuevo proletariado urbano, de modo que a partir de 1850 fue el enfrentamiento entre este proletariado y la burguesía y la nobleza urbana el que vertebró el choque del campo y la ciudad.

Aunque la burguesía urbana tuvo en cuenta el presente en su vertiente reformadora de los espacios, tal y como hemos observado en Mesonero y más tímidamente en Hartzbusch, se mantuvo viva una nobleza tradicional con las miras puestas en el pasado. La pertenencia de Fernán Caballero a la causa ultraconservadora parece fuera de toda duda. En sus obras recreó tanto el rechazo al campesino en la ciudad como el miedo al ascenso del proletariado. Los personajes y la acción de sus novelas abandonaron los ideales de la escritora para conformar un estilo en pro de la simple lección moral y la visión idílica. Por ello, Fernán antepuso la educación tradicionalista a la intriga o al argumento de las novelas. Y, aun así, hubo ocasiones en que disfrazó el control ideológico con la pérdida de las tradiciones a manos del progreso o la moda extranjerizante. Lo habíamos visto en los artículos del *Semanario Pintoresco*, pero en Fernán cobró otro sentido. Esta idea se corrobora con las palabras que el Duque de Rivas utilizó en el prólogo a *La familia de Alameda*:

El ilustrado autor de LA FAMILIA DE ALAMEDA, viendo con dolor desaparecer a toda priesa de nuestro suelo hasta la tradición del modo de ver, de sentir y de vivir de nuestros padres, y borrarse completamente la fisonomía característica de nuestra sociedad, y convencido de que nos causa tan trascendentales daños la influencia mortífera de las novelas extranjeras, únicos libros que por desgracia se leen hoy en España con avidez, ha querido valerse también de la novela, para intentar al menos (y en solo intentarlo hay gloria), luchar con la irrupción de ideas exóticas que nos desnaturaliza y corrompe, y consignar las propiamente nacionales, que dominaban hace medio siglo, dando a nuestros padres tanta fuerza y respetabilidad. Y nos parece que el autor ha llevado a cabo su pensamiento acertadísimo.<sup>36</sup>

Como indicaba el Duque de Rivas, lo primordial era consignar las ideas que campaban medio siglo antes. La pretensión era romper con el presente para volver

<sup>36</sup> Duque de Rivas, «Prólogo» a la ed. de 1856 de *La familia de Alameda*, Madrid, Castalia, 1979, pp. 69-70.

la vista al pasado, para lo cual Fernán Caballero utilizó un esquema donde, además de los espacios, también se enfrentaban los personajes. Así, Rita en *La familia de Alvareda* sería castigada de modo parecido a como lo fue Marisalada en *La gaviota*. En ambas novelas, espacios y personajes se superponían y enfrentaban porque formaban parte de un mismo engranaje. El único interés residía en situar a las personas en una naturaleza gozosa otorgada por Dios. Al igual que ocurriera años después en *Pereda*, no existía un amor real por el espacio natural, sino el embellecimiento de ese contexto por las gentes virtuosas insertas en sus tradiciones ancestrales:

Es allí todo rústico, tosco y sin elegancia. Pero en cambio, encontraréis buenos y alegres rostros, que os mostrarán que maldita la falta que hace todo aquello para ser feliz. Hallaréis además en los patios de las casas, flores; y a sus puertas robustos y alegres chiquillos, más numerosos aún que las flores; hallaréis la suave paz del campo, que se forma del silencio y de la soledad, una atmósfera de Edén, un cielo de paraíso. Estas son las ventajas de que goza. Bien compensan las otras.<sup>37</sup>

Aun careciendo de muchas necesidades, Fernán Caballero mostró de forma patriarcalista al campesino en su entorno. La segregación social y espacial promovida en sus novelas se hizo palpable, de forma que la gente alejada de su marco social recibía un castigo. Pero Fernán nunca olvidó que, por encima de este pequeño espacio, permanecía el de una patria que se debía salvaguardar. Por lo tanto, el control no solo se ejerció sobre los aldeanos, sino también sobre los que pretendieron salir de España en busca de otros conocimientos y culturas.

El campo añorado por Fernán fue el que permitió la salvaguarda de las verdaderas y puras tradiciones. Al otro lado quedó una ciudad viciada por el progreso industrial y la relajación de las costumbres. La crítica al urbanita pretendía, en suma, el alejamiento de los campesinos de la capital, de modo que el lector de las novelas de Fernán Caballero se imbuyó en un conflicto que enfrentaba a las diferentes fuerzas sociales. A pesar de que toda la literatura costumbrista intentó mantener separadas ambas clases, lo cierto es que la nueva organización metropolitana permitió la mezcla, haciendo que el campesinado, por un lado, y la nobleza y la burguesía, por otro, chocaran inevitablemente.

El maniqueísmo de Fernán Caballero en torno al campo y la ciudad siempre estuvo presente en sus novelas. Con ello, la escritora delimitó un planteamiento sin salidas, fenómeno que sí se vertebró en la conocida obra del siglo XVI *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, de Antonio de Guevara. En el siglo XIX, por el contrario, la novelística de Fernán Caballero recogió caracteres nacionalistas que conllevaron la adscripción ideológica de los espacios, reduciendo los contextos a un simple artificio del poder tal y como se había hecho en el último tercio del siglo XVIII.

Campo y ciudad se habían separado en numerosas ocasiones a lo largo de la historia. Si en el siglo XVI la huida al campo se revistió de un carácter estoico, en el

<sup>37</sup> *La familia de Alvareda*, ed. cit., p. 75.

XIX ni siquiera se apeló a que el habitante de la ciudad de clase media-alta se retirara a sus posesiones de la aldea. Simplemente se pretendió que cada clase ocupara su espacio, aunque ello no eliminó las advertencias sobre la necesidad de controlar la tierra y sus riquezas. Y, a pesar de las diferencias entre esos dos siglos, en ambos se dieron características plenamente compartidas. Entre ellas se puede hablar del crecimiento de la población urbana, del acceso de los campesinos pobres —sin olvidar a los nuevos ricos— a la corte, de los constantes problemas de subsistencia o del abandono progresivo del campo.

Las clases poseedoras de la primera mitad del siglo XIX no tuvieron grandes miramientos con un campo abandonado y sin recursos. Su máxima aspiración al asentarse en la urbe tuvo que ver con el control de los nuevos negocios que se les ofrecían. Las siguientes palabras de Vicens Vives resumen un marco urbano que no mostró ninguna dependencia con los frutos de una tierra de la que aún se proveía:

otro género de propiedad que también conoció gran auge fue el urbano [...] La propiedad urbana, por otra parte, se halla estrechamente vinculada al espíritu burgués del siglo XIX. Creemos que, hasta cierto punto, define a este con mayor exactitud que el patrimonio industrial, aunque entre uno y otro existan poderosos vínculos complementarios.<sup>38</sup>

Por otro lado, el libro de Guevara había avisado de una sociedad que estaba cambiando su base económica fisiocrática por la mercantil, aspecto del que no fue ajena la literatura costumbrista de la primera mitad del XIX, quien también recogió este peligro a pesar de que en el fondo se vislumbrara el miedo de las clases elevadas a perder su estatus e ideología. Debido a ello, la oposición del campo y la ciudad cobró caracteres diferentes a través de la evolución histórica. Pero dicha oposición se manifestó, incluso, cuando se concretó la idealización de la ciudad burguesa. Entonces, cualquier referencia al campo y a un supuesto retorno idílico siguió en manos de una literatura defensora de las tradiciones de siempre, y el planeado control sobre las clases bajas se mantuvo hasta bien entrado el siglo XX. Pero la historia demostró que esta presión fue insuficiente, pues para entonces la ciudad sería el único contexto posible. Y ni los campesinos emigrados, convertidos en proletarios, fueron capaces de acordarse, aunque los tradicionalistas lo intentaran, del campo hambriento y miserable en que habían nacido.

<sup>38</sup> Vicens Vives, *Historia social y económica de España y América. Burguesía, industrialización y obrerismo*, v, Barcelona, Vicens («Vicens-bolsillo»), 1982, p. 66.