

LA CIUDAD COMO ESPACIO DE TRANSGRESIÓN Y DECADENCIA EN LA NOVELA FINISECULAR (LA TRILOGÍA *LA LUCHA POR LA VIDA* DE PÍO BAROJA)

Solange HIBBS

Universidad de Toulouse

RESUMEN

La ciudad como espacio de transgresión y decadencia en la novela finisecular (La trilogía *La lucha por la vida* de Pío Baroja).

El siglo XIX propicia la emergencia de una novela que quiere dar cabida a las múltiples representaciones del espacio de la ciudad, auténtico microcosmo metafórico del país. En la exhibición de ámbitos marginales, Baroja convierte en materia literaria temas relegados a la marginalidad y disemina en sus novelas, *La busca*, *Mala hierba* y, en menor medida, *Aurora roja*, multitud de detalles antropológicos y sociales.

Acude a todo tipo de información en torno al tema de la vida de los barrios bajos y de los suburbios y los cuadros minuciosamente detallados de la miseria urbana reflejan algunas de las preocupaciones penales, sociales e incluso científicas de más resonancia entre los reformistas del siglo XIX.

Palabras clave: novela urbana, barrios bajos, miseria, siglo XIX, antropología, Pío Baroja.

ABSTRACT

The nineteenth century inaugurates the urban realist novel which embodies different and numerous representations of urban space. Undoubtedly, urban space can be viewed as a metaphoric microcosm of Spain. When depicting marginalized suburbs and districts, Pío Baroja gives new legitimacy to themes which had been traditionally considered as unworthy of literary representation and some of his novels, *La busca*, *Mala hierba*, and, to some extent, *Aurora roja* swarm with anthropological and social details.

Pío Baroja scrupulously details life in the poor suburbs of Madrid and the unprecedented density of these representations evoke some of the most acute penal, social and scientific issues debated by social reformists.

Key words: urban novel, suburbs, poverty, nineteenth century, anthropology, Pío Baroja

El siglo XIX, esencialmente urbano, propicia la emergencia de una novela que quiere dar cabida a las múltiples representaciones del espacio de la ciudad, auténtico microcosmo metafórico del país. Se imponen a la novela española nuevos derroteros formales y temáticos por necesidades tanto sociológicas como estéticas. Como lo confiesa el propio Ramón Mesonero Romanos, el vasto escenario urbano es un material inagotable al que pretende dar forma: «Madrid es para mí [...] un teatro animado, en que cada día encuentro [...] nuevas y curiosas escenas que observar» (Mesonero Romanos, 1845: 368).

Escritores posteriores como Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas, Emilia Pardo Bazán y Pío Baroja eligieron para escenario de sus novelas la ciudad decimonónica. Si la representación resulta distinta según el escritor, lo que es evidente es la fascinación por un espacio complejo y cambiante en cuyo perímetro se concentran realidades diversas y heterogéneas. El auge de estas novelas urbanas refleja las preocupaciones de índole sociológica y antropológica de los autores. Los cuadros que nos brindan, desde perspectivas distintas y con diferentes enfoques, reflejan el proceso de cambio que iba transformando la urbe. Se plasman en dichas transcripciones literarias las preocupaciones de la época ante las manifestaciones de una modernidad a la vez fascinante e inquietante con su cortejo de desigualdades sociales, de miseria y lacras. Entre estos novelistas que intentaron plasmar una aproximación más completa a la complejidad de la sociedad, algunos como Pío Baroja cuyo propósito estético no obedecía solamente a un afán realista, tuvieron la capacidad de vislumbrar mediante la exploración, a veces meticulosa, de la metáfora urbana las expectativas, los miedos y temores de un siglo agitado.

TRANSGRESIÓN Y DECADENCIA EN LA CIUDAD BAROJIANA

Al caracterizar los años de entresiglo en los que publica *El mayorazgo de Labraz* (1903) y las que constituirían la primera de sus trilogías, *La busca* (1904), *Mala hierba* (1904) y *Aurora Roja* (1904), Pío Baroja define lo que entonces era el estado de espíritu de muchos intelectuales y artistas: «Al venir el final del siglo, la época que se llamó en francés 'fin de siècle', grandes nubarrones cubrieron aquel cielo azul y optimista, y comenzó el mundo a tomar

unos caracteres de oscuridad y de tenebrosidad. El optimismo del siglo XIX se vino abajo. El progreso moral no existía, según los hombres de final de siglo» (*El escritor según él y según los críticos*, 1982: 190).

El lento deterioro de la ciudad agonizante de Labraz, la «ciudad muerta» así como el recorrido minucioso por las realidades de la miseria en las novelas de la trilogía exhiben esta nueva sensibilidad estética en la que se unen el sentimiento del fracaso y de la tragedia y que no está exenta de cierta deformación grotesca. Una deformación que es, las más de las veces, la manifestación exterior de un profundo malestar, de la aguda conciencia de una crisis en la que aflora el sentido trágico de la vida española¹.

Mientras que España se ve sumergida en un tiempo histórico lleno de incertidumbres y que las consecuencias de la llamada crisis del 98 aún son palpables, Pío Baroja justifica detalladamente su propósito de explorador de la realidad social y sociológica de su época: «El plan que pienso seguir [...] es pintar mi familia en su desarrollo, en las distintas capas o costras sociales donde he vivido: la ciudad, el campo [...]. En Madrid, comenzaré por los golfos, y seguiré hacia arriba, pasando por el obrero, el comerciante pequeño, el comerciante grande, el trepador, hasta llegar al aristócrata» (*Patología del golfo*, 1980: 55-56).

Un afán de realismo que recoge las preocupaciones de un Galdós por ahondar en la realidad contemporánea aunque, en el caso de Baroja, esta voluntad de escrupulosa indagación no viene explícitamente justificada por un compromiso ético. La mirada del autor de las *Vidas sombrías* (1900) se parece más a la de un antropólogo que hurga en los distintos estratos de la miseria de su tiempo con cierta distancia crítica. Las tres novelas de la trilogía conocida, *La busca*, *Mala hierba* y *Aurora Roja* aparecen a menudo como una transposición literaria de ensayos de índole sociológica como *Patología del golfo* (1900). En la completa anatomía urbana que se va tejiendo en dichas novelas, el fondo de humanidad y de benevolencia que transparece en el humor barojiano exime al protagonista principal, el joven Manuel, de cierto determinismo positivista

1. La distorsión física de los protagonistas sugiere, más allá de la apariencia diforme de seres miserables, la discordancia entre el hombre y el entorno en el que vive. Los personajes contrahechos de *La busca* como la criada Casiana, *El Bizco*, joven delincuente simiesco o el barbero Rebolledo, enano y jorobado así como o las prostitutas de la taverna de las Injurias como *Mellá* que tiene una cabeza gorda y diforme, son algunos de los seres harraposos que pueblan los barrios bajos de Madrid, diseñando una cartografía de la miseria y de la transgresión. Recintos decrepitos, antros malolientes, objetos ruinosos, viviendas malsanas y personajes decaídos se esparcen por las novelas barojianas y reflejan la realidad extraliteraria de la que se inspira el autor: una realidad impregnada por la decadencia del fin de siglo.

del que no se salvan los demás protagonistas. La representación de los barrios bajos no es el pretexto para la captación de las interioridades humanas: el mundo barojiano, más que el galdosiano parece fuertemente impregnado por la preocupación investigadora, científica y antropológica de los escritores y sociólogos de la época.

MUNDOS SUBURBIALES Y GOLFEMIA URBANA

En varias de sus novelas, Baroja incurre en una reflexión desencantada sobre la ciudad como microcosmo degradante y degradado, en el que las deambulaciones de los protagonistas reflejan el ambiente fin de siglo y la lesión de energía moral que lo caracteriza. Precisamente en otra de sus trilogías, significativamente titulada *Las ciudades*, uno de los héroes epónimos, Luis Murguía que adolece de la falta de «ilusiones fuertes», de «decadencia de los instintos», se dedica a la vagancia en una urbe madrileña que no es más que la metáfora de una España que «es una e indivisible en su adustez, en su sequedad, en su roña» (*La sensualidad pervertida*, 1920: 124). El indeciso Luis Murguía experimenta el mismo sentimiento de rechazo al asomarse a los suburbios de grandes capitales europeas como París, todas parecidas ya que comparten la misma incapacidad para enfrentarse con los desafíos de la modernidad. Parásitismo social, especulación de una clase aburguesada que no tiene «grandes condiciones para la vida moderna» (*Ibidem*, 222) y proliferación de la golfería que es «un fleco que cuelga de las distintas clases sociales» (*Patología del golfo*, 1980: 55-56). En otra novela, *La ciudad de la niebla* (1911), el panorama de Madrid es desolador.

Quizá las más interesantes para nuestro propósito sean las de finales de siglo como *El Mayorazgo de Labraz* (1903) y más particularmente *La busca* y *Mala hierba*, fruto de un momento histórico de especial desazón como se ha subrayado anteriormente. Bajo una cierta heterogeneidad, dichas obras son el evidente «tributo de Baroja a la nueva sensibilidad estética», centrada en la exacerbación del fracaso (Mainer, 2010: 245) En *El mayorazgo de Labraz* se retrata «una ciudad agonizante, una ciudad moribunda», Labraz, pueblo de la antigua Cantabria, símbolo «del fracaso de los ensueños románticos» (*El mayorazgo de Labraz*, 1972a: 7).

En esta ciudad, como la de Almazán que cruza Manuel en *La busca*, predominan los colores del abandono y de la decrepitud: torres negras, color amarillento, masa parda, edificios roñosos paralizados en una especie de somnolencia histórica y que bien podrían evocar La España negra de Gutiérrez

Solana (1886-1945)². Este cromatismo que asemeja la ciudad a una serie de manchas indistintas y fragmentadas predomina en *La busca*. El periplo urbano y suburbano adquiere singular significación en *La busca* y *Mala hierba* en las que Baroja privilegia la pintura de lo que considera uno de los paisajes más sugestivos y desconocidos: las afueras de Madrid. Pintura pero también observación realista y profundizada como lo reivindica el propio autor al erigirse sucesivamente en cronista: «pero los deberes del autor, sus deberes de cronista imparcial y verídico, le obligan a decir la verdad» (*Ibidem*, 16) y en observador. El cometido que se asigna Baroja en la segunda parte de la novela es precisamente el de un observador que ha captado en el terreno lo que otros sólo ven por casualidad:

El madrileño que alguna vez, por casualidad, se encuentra en los barrios pobres próximos al Manzanares, hállase sorprendido ante el espectáculo de miseria y sordidez, de tristeza e incultura que ofrecen las afueras de Madrid con sus rondas miserables, llenas de polvo en verano y de lodo en invierno (*Ibidem*, 59).

La ciudad por la que se mueven los protagonistas halla su equivalente en la realidad extraliteraria. El primer urbanógrafo es el propio autor al trazar con especial meticulosidad el plano de la miseria de Madrid. Un plano en el que se van estableciendo límites entre la ciudad y los suburbios que se extienden por círculos concéntricos desde el centro hacia los descampados y cerros exteriores. La representación orgánica de la vida en la urbe madrileña desdibuja una geografía de calles y barrios perfectamente reconocible.

Sin lugar a dudas, Baroja, autor de un ensayo sobre *La patología del golfo* conocía las obras de reformistas y sociólogos como Bernaldo de Quirós, Pedro Dorado Montero y Fernando del Río Urruti y muchas de las páginas de su trilogía dedicada al sub-mundo madrileño recogen reflexiones y preocupaciones de las obras de penalistas y criminólogos.

Bernaldo de Quirós, ligado a la Institución Libre de Enseñanza, miembro del Instituto de Reformas Sociales dedicó un estudio a *La mala vida en Madrid* publicado en 1901 en el que constan varias referencias al novelista Baroja. Es de particular interés destacar que el propio hermano del escritor, el pintor y grabador Ricardo Baroja (1871-1945), había ilustrado la obra de Quirós. La descripción de las localizaciones sub-urbanas de *La busca* y de *Mala hierba* reflejan de manera detallada la realidad descrita por el autor de *La mala vida en*

2. La evocación de ambas ciudades se hace mediante cierta escenificación pictórica. Abundan los tonos oscuros asociados con el deterioro: «montón negruzco de tejados» (*Ibidem*, 10), «tenía el pueblo, vislumbrado en la oscuridad de una noche vagamente estrellada, la apariencia de grande y fantástica ciudad muerta» (*La busca*, 1972b: 25).

Madrid. Un lector de la época que desplegara el mapa de la ciudad encontraría con exactitud las distintas divisiones entre el centro de la ciudad y los suburbios. Varias de estas zonas de «vida inferior» (Quirós, 2010:116) son las rondas por las que transita Manuel y los demás golfos: rondas que se extienden del sudoeste a sudeste y que son las rondas de Segovia, de Toledo, de Embajadores, de Valencia, de Atocha, de Vallecas. Nuevas barriadas debidas al flujo y reflujo continuo del campo y de otras localidades provocan la aparición de núcleos deshumanizados como las que recorren los demás protagonistas del mundo barojiano, entre otros, los pequeños caseríos de Casa del Cabrero y Casa Blanca y el barrio de las Injurias:

Llegaron los dos primos a una barriada miserable y pequeña. Esta es la Casa del Cabrero –dijo Vidal–; aquí están los socios.

[...] Desde el momento en que llegó Vidal, la cuadrilla se movilizó y anduvieron todos los chicos merodeando por la Casa del Cabrero. Llamaban así a un grupo de casuchas bajas con el patio estrecho y largo en medio. En aquella hora de calor, a la sombra, dormían como aletargados, tendidos en el suelo, hombres y mujeres medio desnudos. [...] Pululaba una nube de chiquillos desnudos, de color de tierra, la mayoría negros, algunos rubios de ojos azules. (*La busca*, 1972b: 75-76)

La suciedad, la mugre y la falta de higiene son la realidad cotidiana de los habitantes. Esta lenta desfiguración del paisaje que se hunde en la miseria humana se intensifica a medida que se adentra uno en las afueras.

El barrio de las Injurias, donde se sitúa la taberna de la Blasa, zona donde se refugian todos los delincuentes de la ciudad, es una de las que rezuma «la enorme desolación de los alrededores madrileños (*Mala hierba*, 1972c: 198). Ubicado en una zona embarrancada cerca del Paseo de las Acacias, la de las Yeserías, la del Canal y la de Embajadores, este barrio es uno de los centros de operaciones de los golfos que acompañan a Manuel y donde se juntan «merodeadores y randas» (*Ibidem*, 105). El recorrido habitual de la pandilla de golfos antes de llegar a las Injurias es el del puente de Toledo y el Paseo de Yeserías. La proximidad de las escombreras de la Fábrica del Gas acentúa el carácter devastado del paisaje: la hondonada de las Injurias es el depósito de los escombros de la planta y la proximidad de la fábrica marca el desfase ingente entre progreso y miseria; los avances industriales no mejoran la suerte de todas las clases sociales:

Por la mañana salieron de la casa. El día se presentaba húmedo y triste, a lo lejos, el campo envuelto en niebla. El barrio de las Injurias se despoblaba; iban saliendo sus habitantes hacia Madrid, a la busca por las callejuelas llenas de cieno; subían unos al paseo Imperial, otros marchaban por el arroyo de Embajadores. Era gente astrosa: algunos, traperos, otros, mendigos;

otros, muertos de hambre; casi todos de facha repulsiva. Peor aspecto que los hombres tenían las mujeres, sucias, desgredadas, haraposas. Era una basura humana [...]. Era la herpe, la lacra, el color amarillo de la terciana, el párpado retraído, todos los estigmas de la enfermedad y de la miseria (*Ibidem*, 190).

Este cuadro que nos brinda Baroja con rigurosidad casi quirúrgica es un compendio de los males epidemiológicos y sociales de la época tal como lo hace un Bernaldo de Quirós. Se trata ante todo de documentar la realidad cotidiana y el ojo clínico se antepone a la mirada empática. La humanidad descrita por Baroja es anónima y cuando se destacan los individuos, éstos no son más que figuras degradadas a las que se asigna una función específica: el *Bizco*, el *Pastiri*, la *Muerte*, la *Blasa*, el *Tabuena*, la *Chivato*, la *Tarugo*, el *Cojo*. La tipología novelesca a la que pertenecen, incluso personajes como el estudiante Roberto o los golfos como Leandro y Vidal, define su estatus social mediante los rasgos más sobresalientes: la prostituta, el asesino, el chulo... Manuel, el principal protagonista, anti héroe de la trilogía, tampoco se salva de la miseria del entorno pero es el único que, en algunos momentos, es capaz de sobreponerse a su atonía moral y reflexionar sobre las circunstancias que determinan sus actuaciones³.

En estas zonas donde los grupos sociales se componen y descomponen continuamente debido a la condición nómada de los habitantes, vive una población abigarrada, socialmente excluida y transgresora: prostitutas, manganteres, gitanos, esquiladores y gente pobre que se dedica a oficios de todo tipo. Los barrios en los que se amontonan llevan el nombre, tristemente humorístico, del oficio que pretenden desempeñar: el del barrio de los hojalateros, el de los matapobres...

La fisionomía de la periferia experimenta una degradación paulatina mediante el carácter simbólico de ciertas descripciones y el envilecimiento de sus habitantes. El Asilo de las Delicias, nombre drámicamente irónico en este caso, camino de Yeseros arriba en la zona de las Injurias, está cerca de un cementerio e iluminado por un farol de cristal rojo, que esparce «una luz sangrienta en medio de los campos desiertos» (*Ibidem*, 192).

3. En varios episodios de la trilogía, el autor omnisciente nos acerca a los momentos de duda y de vacilación de Manuel. Es el caso al final de *La busca*, cuando el protagonista sumido en un profundo decaimiento, asiste al desfile casi esperpéntico del Madrid parásito y holgazán: «Aquella transición del bullicio febril de la noche a la actividad serena y tranquila de la mañana hizo pensar a Manuel largamente. Comprendía que eran los noctámbulos y las de los trabajadores vidas paralelas que no llegaban ni un momento a encontrarse. Para los unos, el placer, el vicio, y la noche; para los otros, el trabajo, la fatiga, el sol. Y pensaba también que él debía de ser de éstos, de los que trabajan al sol, no de los que buscan el placer en la sombra» (*La busca*, 1972b: 297).

En las proximidades del puente de Toledo, paraje en el que se refugia a menudo Manuel, se encuentra una casa en ruinas, la Casa Negra, antro de gitanos y mendigos. En el antro de aspecto siniestro donde todos «dormían mezclados, arremolinados en un amontonamiento de harapos y de papeles de periódicos», se enciende una hoguera y prende un incendio con «una inmensa llamarada en el cielo» (*Mala hierba*, 1972c: 203): las chispas rojas recuerdan «el crepúsculo rojo que esclarecía el cielo, inyectado de sangre como la pupila de un monstruo» (*La busca*, 1972b: 27), que ocasiona angustia en Manuel a su llegada a la capital. Símbolo de la violencia de una urbe primitiva e casi intemporal, el color rojo alterna con los claroscuros de la periferia creando una zona equívoca, de fronteras oscilantes entre holgazanería, delincuencia y crimen. En la zona de los Pontones, y cerca de la Ronda que circunvala el barrio de las Injurias, los humos negros y rojos «que salían de las altas chimeneas «de la Fábrica del Gas acentúan el ambiente siniestro e intensifican el contraste entre la deshumanización de los golfos y la personificación de la planta: «las pansas de los gasómetros se acercaban al suelo» (*Mala hierba*, 1972c: 204). Los habitantes de las barriadas se quedan al margen del progreso y de la civilización como lo recalca el anarquista Jesús: «La civilización! Bastante nos sirve a nosotros la civilización. La civilización es muy buena para el rico [...]» (*Ibidem*, 204).

Una densa isotopía léxica de la miseria satura el texto. Los descampados de la zona son «lugares de ruina, como si en ellos se hubiera levantado una ciudad a la cual un cataclismo aniquilara» (*Mala hierba*, 1972c: 192). Las habitaciones de las casuchas son «focos de infección [...] con un montón de basura y de excrementos» (*Ibidem*, 190).

El descenso al mundo sub-urbano y mísero también se hace siguiendo distintos recorridos como el que se fundamenta en el eje norte-sur partiendo de los alrededores de la calle de Tabernillas, hasta llegar a la calle del Aguila que desemboca en la explanada de Gilimón. En el Campillo de San Gilimón, Manuel se aloja un tiempo en casa de un pariente, el zapatero del señor Ignacio. Desde las alturas del Campillo, el protagonista toma conciencia de su irremediable marginación social y contempla las lontananzas hacia Getafe, Villaverde y los cementerios de San Isidro donde acabará vagabundeando sin oficio ni techo.

Otros parajes son las cuevas del cerrillo de San Blas cerca de la Ronda de Vallecas y la Montaña del Príncipe Pío al final de las calles de Bailén y de Ferraz. El carácter agreste de estos lugares está perfectamente documentado por Baroja que describe con minucia las localizaciones del trogloditismo madrileño.

Las cuevas constituyen la expresión más degradada de una humanidad que sobrevive en condiciones espantosas. Las primeras pinceladas de este cuadro antropológico nos dan a ver las cuevas del cerrillo de San Blas donde Manuel y la pandilla de jóvenes golfos, la mayoría de ellos niños abandonados, intentan guarecerse. Las cuevas se organizan como un territorio sobre el que ejerce un dominio algunos golfos con más autoridad. El golfo llamado el *Cojo* es un proxeneta cuyo negocio consiste en prestar ciertas cuevas a las prostitutas (*La busca*, 1972b: 207). En este episodio de *La busca*, Baroja demuestra su conocimiento de las reglas que rigen las cuevas y madrigueras en determinados barrios de la ciudad⁴.

El aspecto salvaje del entorno acentúa el primitivismo e incluso la bestialidad de los seres humanos como es el caso en las cuevas de la Montaña del Príncipe Pío donde, bajo la autoridad del cacique de la zona, se reúnen golfos, mendigos y truhanes. La oscuridad de la noche, la topografía abrupta del lugar son el escenario en el que Manuel y el *Bizco* se mueven al buscar donde esconderse: «A oscuras anduvieron el *Bizco* y Manuel de un lado a otro, explorando los huecos de la Montaña, hasta que la línea de luz que brotaba de una rendija de la tierra les indicó la cueva» (*La busca*, 1972b: 252)⁵.

El aspecto lóbrego del lugar se acentúa mediante un juego de luces y sombras de gran valor pictórico. Los protagonistas exteriores a la escena que observan sólo captan elementos visuales borrosos gracias a las luces de la vela que iluminan la cueva por dentro: «A la claridad vacilante de una bujía, sujeta en el suelo entre dos piedras, más de una docena de golfos, sentados unos, otros de rodilla, formaban corro jugando a las cartas. En los rincones se esbozaban vagas siluetas de hombres tendidos en la arena» (*Ibidem*, 252).

La imprecisión semántica refuerza la sensación de algo informe y borroso: «docena de golfos», «vagas siluetas de hombres» y las sombras de los hombres que se alargan y se achican» (*Ibidem*) confieren un aspecto fantasmagórico al conjunto. Como se verá más adelante, la deshumanización del mundo

4. Bernaldo de Quirós dedica un capítulo entero a las localizaciones del trogloditismo: «La más importante localización del trogloditismo madrileño se encuentra hoy en la Montaña del Príncipe Pío, en la vertiente que limita el solitario y árido paseo del Rey hasta la cuesta de Areneros. Allí, el aluvión de la montaña ha sido atacado por gentes errantes y sin domicilio, jóvenes golfos, vagabundos, mendigos y prostitutas que rondan en torno a los cuarteles» (*La mala vida*, 2010: 34-35).

5. En este caso también, Baroja sitúa con minucioso realismo el emplazamiento de las cuevas y excavaciones de los golfos madrileños: «Salieron los dos por la Puerta de Moros y la calle de los Mancebos, al Viaducto; cruzaron la plaza de Oriente, siguieron la calle de Bailén y la de Ferraz, y, al llegar a la Montaña del Príncipe Pío, subieron por una vereda estrecha, entre pinos recién plantados» (*La busca*, 1972b: 254).

representado, más allá de las referencias a una realidad social aterradora, supone cierta reelaboración estética.

Los recorridos de los protagonistas construyen el mapa de la urbe madrileña. Recorridos, paseos, vagabundeos, trazan innumerables redes en las zonas neurálgicas de los bajos fondos.

La calle es, desde un principio, el espacio más emblemático de la actividad y del movimiento que impregnan el relato: una actividad en la que se superponen estratos sociales diversos, oficios distintos y lugares de la mala vida y de la golfería unidos por los desplazamientos e itinerarios del principal protagonista, Manuel. Su recorrido por los distintos espacios de la novela representa un periplo iniciático: la llegada en tren a la capital es el primer contacto del joven con las afueras miserables de una ciudad pre-industrial y los pueblos abandonados de la comarca como Almazán. Manuel sólo reside fugazmente en el centro de Madrid, en la calle Mesonero Romanos donde se sitúa la pensión de doña Casiana. Al final del relato, después de sus peregrinaciones por las barriadas cada vez más alejadas, acaba refugiándose en la Puerta del Sol al lado de las calderas del asfalto junto con el Madrid «parásito, holgazán» y miserable. La lucha por la vida se ha transformado en una vida paralela, y «extrasocial» (*La busca*, 1972b: 193).

Después de cumplir como recadero en la pensión de doña Casiana, Manuel Alcázar, hijo de la criada Petra con la que se reúne en Madrid, trabaja en la zapatería de su tío Ignacio, luego en el puesto de verduras del gallego tío Patas, de panadero en una tahona insalubre antes de dedicarse al oficio de trapero en los descampados más alejados de Madrid. Esta movilidad profesional y física es una constante de las dos primeras novelas de la trilogía y en *Mala hierba*, Manuel Alcázar, mientras busca al Bizco, asesino de su primo Vidal, recorre otra vez los parajes míseros de sus primeras correrías: la Ronda de Toledo, Casa Blanca, las Peñuelas, las Injurias, las Cambronerías.

La inestabilidad profesional de Manuel se acompaña de un descenso simbólico desde el centro de la ciudad (calle Mesonero Romanos) hacia las barriadas alejadas. La hondonada negra cercada por montones de escombros y cascotes donde trabaja como trapero, es el último refugio del joven golfo que se considera «residuo también deshechado de la vida urbana» (*Ibidem*, 262). Recorrido del hambre y de la marginación que el héroe epónimo resume en su diálogo con otro golfo:

Pero, ¿tú has trabajado? ¿Tú has aprendido oficio?

—Sí; he sido criado, panadero, trapero, cajista y ahora golfo, y no sé de todo eso lo que es peor.

—¿Y habrás pasado muchas hombres, eh?

—¡Uf ! ..., la mar... ¡Y si fueran las últimas! (*Mala hierba*, 1972c: 235).

Desde la calle Mesonero Romanos, pasando por la calle del Águila, Manuel penetra poco a poco en los barrios bajos y su progresivo alejamiento del centro entraña un deterioro de su condición y una inevitable transgresión⁶. A medida que se familiariza con los distintos núcleos urbanos, se adentra en un territorio cada vez más hostil. El recorrido físico también adquiere una notable dimensión simbólica: «pícaro» moderno, anti héroe, Manuel Alcázar hace suyas las reglas de la golfería y de la delincuencia. La pérdida de su identidad coincide con la transformación del espacio del extrarradio en el teatro de la transgresión. Las barriadas pobres encierran Madrid en una red de múltiples calles, tabernas, garitos, pensiones de mala muerte, prostíbulos y asilos para mendigos cerca de «las rondas miserables, llenas de polvo en verano y de lodo en invierno» (*Ibidem*, 60).

Desde la ronda de Segovia, se aleja el joven golfo hasta la ronda de Toledo y el paseo de las Acacias donde se encuentra la Corrala, una casa de vecindad «en la que hay todos los grados y matices de la miseria» (*Ibidem*, 84). Sigue su descenso por la zona de las Injurias, de las ventas de Alcorcón y los descampados próximos a la carretera de Andalucía, pasando también por la ronda de Atocha, el cerrillo de San Blas y la Montaña del Príncipe Pío. Sus paseos convergen a menudo hacia el Portillo de Gilimón en las alturas del sur de Madrid desde donde contempla el escenario algo irreal de una ciudad de la que está excluido.

Madrid se parece a un páramo desolado, tan estéril como el tiempo histórico al que alude Baroja y que nos recuerda, con agria ironía, el letrado de la zapatería del señor Ignacio cerca de la ronda de Segovia, *A la regeneración del calzado*:

El historiógrafo del porvenir seguramente encontrará en este letrado una prueba de lo extendida que estuvo en algunas épocas cierta idea de regeneración nacional y no le asombrará que esa idea, que comenzó por querer reformas y regenerar la Constitución y la raza española, concluyera en la muestra de una tienda de un rincón de los barrios bajos, en donde lo único que se hacía era reformar y regenerar el calzado (*Ibidem*, 62).

De hecho la única regeneración posible en esta novela es la de los materiales utilizados por el trapero, el señor Custodio, que sueña con posibles industrias de reciclaje y de aprovechamiento de los residuos y desperdicios «del vivir refinado y vicioso» (*Ibidem*, 67).

La ciudad lleva en sí las huellas de una decrepitud irreversible que refleja la sombría atmósfera de fin de siglo. Un deterioro que roe no solamente las

6. «Pues bien; él se pondría en contra de la sociedad, se reuniría con el Bizco, y asesinaría a diestro y a siniestro» (*La busca*, 1972b: 290).

calles y los barrios bajos sino también los espacios más íntimos de la cotidianidad. La decadencia de los espacios privados está agazapada desde los primeros renglos de *La busca* (Vienne, 2011). En la pensión de doña Casiana, coexisten vestigios de una época pretérita y la roña de la pobreza. El abandono y la mugre son palpables desde el mismo portal al que acude el lector como un espectador más: «El portal, largo, oscuro, mal oliente, era más bien un corredor angosto, a uno de cuyos lados estaba la portería» (*Ibidem*, 16).

El interior de la pensión, a semejanza de las cuevas y excavaciones de la Montaña del Príncipe Pío, es oscuro y nebuloso y no se distinguen más que formas inciertas y desvaídas. Los objetos y trastos que se amontonan se parecen a los estratos de la miseria acumulada durante años. Una esclerosis parece haberse adueñado de las habitaciones y salas donde se mezclan objetos inútiles, y moradores aletargados por el peso del tiempo. Un tiempo inmóvil, indeterminado que refleja la atonía general, y quizá la decadencia nacional:

El papel amarillo del cuarto, rasgado en muchos sitios, ostentaba a trechos círculos negruzcos, de la grasa del pelo de los huéspedes, que, echados con la silla hacia atrás, apoyaban el respaldar del asiento y la cabeza en la pared.

Los muebles, las sillas de paja, los cuadros, la estera, llena de agujeros, todo estaba en aquel cuarto mugriento, como si el polvo de muchos años se hubiese depositado sobre los objetos unido al sudor de unas cuantas generaciones de huéspedes (*Ibidem*, 32).

Otros espacios como la Corrala, que da al Paseo de las Acacias y está ubicada en las afueras, funcionan como microcosmos sociales de los barrios bajos. La exploración de la casa de vecindad de la Corrala es un estudio de particular relevancia antropológica por la abundancia de detalles que proporciona Baroja. La representación de los bajos fondos de Madrid plasmada en una pintura escrupulosamente detallada de los rincones habitados no deja de recordar la magistral descripción de Galdós de la casa de vecindad en *Fortunata y Jacinta*. Pero en el caso de Galdós es la mirada de Jacinta, acompañada por Guillermina en su busca de Ido del Sagrario, la que pinta literalmente la pobreza de los barrios bajos. Durante la incursión de Jacinta en un espacio que no es el suyo y donde se la considera como una intrusa, son los sentimientos de la protagonista y su empatía los que capta el lector. En *La busca*, el ojo clínico de Baroja diseña los más mínimos detalles de la miseria humana que se asemeja a un catálogo de todos los males acarreados por la pobreza y la marginación: mugre, falta de higiene, enfermedades, prostitución, violencia y delincuencia. El autor omnisciente, cuya intervención se asemeja más a la de un sociólogo y penalista, escribe a «pie de de la calle», «a pie de suburbio» y con cierta impasibilidad científica.

La Corrala, que es «un mundo en pequeño, agitado y febril, bullía como una gusanera» (*Ibidem*, 86) y reproduce en su recinto la realidad suburbial.

Los habitantes del corral constituyen una masa de hombres y mujeres que han perdido su identidad y su nombre y no se distinguen de la legión de golfos que pueblan las casas y refugios de mal dormir de los solares abandonados, de los alrededores de las zonas fabriles: «[...] había en aquella casa todos los grados y matices de la miseria [...]» (*Ibidem*, 84). La vida orgánica, intra e infra-histórica en su cotidianidad se expresa mediante la profusión de detalles y la multitud de actividades que se desarrollan simultáneamente en los distintos espacios de la Corrala: «[...] allí se trabajaba, se holgaba, se bebía, se ayunaba, se moría de hambre; allí se construían muebles, se falsificaban antigüedades, se zurcían bordados antiguos, se fabricaban buñuelos, se componían porcelanas rotas, se concertaban robos, se prostituían mujeres» (*Ibidem*, 86). Esta efervescencia, así como la organización social de las galerías «por el aspecto de este espacio podía colegirse el grado de miseria o de relativo bienestar de cada familia, sus aficiones y sus gustos» (*Ibidem*, 83), son el reflejo simbólico de la organización de los barrios bajos; de hecho las galerías se asemejan a las calles populosas de Madrid que atraviesan zonas céntricas y barriadas y estructuran la fisionomía urbana de la miseria y de la marginación: «De los lados del callejón de entrada subían escaleras de ladrillo a galerías abiertas, que corrían a lo largo de la casa en los tres pisos, dando la vuelta al patio» (*Ibidem*, 82). Las exhaustivas descripciones de escenarios y personajes y la focalización en objetos múltiples que funcionan como naturalezas muertas crean un efecto de realidad atomizada (Fernández, 1995: 119). El portal, los distintos trozos de galerías, los cuartos, el patio grande y el patio interior son instantáneas de la pobreza y de la decrepitud: un deterioro que se desparrama por la sustancia narrativa del libro en el que se yuxtaponen las barriadas como entidades autónomas y mundos superpuestos del hampa y de la golfería. Los vagabundeos y movimientos de los protagonistas, que escriben la ciudad literaria, restablecen la continuidad espacial y la permeabilidad de los barrios bajos. Antes de alojarse en la Corrala con la familia de su primo Vidal, Manuel descubre la casa de vecindad cuando todavía se hospeda en la calle del Aguila, en el Campillo de Gilimón. En su recorrido, y antes de llegar al Paseo de las Acacias, deambula por la zona del arroyo de Embajadores, el Paseo de Yeserías y la dehesa de Arganzuela. Su exploración del mundo suburbial diluye los límites entre distintas zonas acercándolas en una misma unidad orgánica: la urbe madrileña con su proliferación de recintos suburbanos y descampados⁷.

7. Es interesante notar que Baroja recurre a la misma imagen de la gusanera para calificar el recinto de los mendigos en el Puente de Toledo: «y todo aquel montón de mendigos, revuelto, agitado, palpitante, bullía como una gusanera» (*Ibidem*, 94).

La tensión creada por la acumulación de la miseria se acrecenta con la observación de los espacios privados que permiten descubrir a los personajes en sus actos más íntimos. Numerosas alusiones a la prosmicuidad, a la prostitución, el hacinamiento y la falta de higiene reflejan la realidad más degradada en los escenarios cotidianos de la marginación social. El contenido argumental en este caso, como en los demás cuadros barojianos de la trilogía, se asienta en los temas y debates más relevantes de la sociología e incluso de la criminología. Varios juicios del autor rompen la aparente neutralidad del observador y dejan aflorar cierto fatalismo psicopatológico. Nos describe una humanidad que experimenta «una miseria resignada y perezosa, unida al empobrecimiento orgánico y al empobrecimiento moral» (*Ibidem*, 84). Si Baroja rechaza el determinismo pseudo-científico de un Lombroso, no descarta en la valoración de los infra-mundos que describe, ciertas aportaciones de la antropología social como las de Quirós en sus estudios sobre la patología industrial y urbana de las «tribus» de delincuentes, o de Rafael Salillas⁸.

El golfo es un producto de la degeneración social; la falta de sustentación económica y la inestabilidad social acentúan los efectos fisiológicos de la miseria: «Era, en general, toda la gente que allí habitaba gente descentrada, que vivía en el continuo aplanamiento producido por la eterna e irremediable miseria; muchos cambiaban de oficio, como un reptil de piel; otros no lo tenían [...]. Vivían como hundidos en las sombras de un sueño profundo, sin formarse idea clara de su vida, sin aspiraciones, ni planes, ni proyectos, ni nada» (*Ibidem*, 86-87). La ley del entorno es despiadada como lo percibe el propio Manuel que, pese a su atonía moral, tiene atisbos de lucidez en los que mide el peso de las circunstancias⁹.

8. En su ensayo, *El escritor según él y según los críticos*, Baroja condena el enfoque sistemático de Lombroso y de su escuela: «En mi tiempo hubo muchas novedades que a mí, al menos, no me parecieron muy verídicas: la explicación de los genios y de los criminales por Lombroso [...]. Las afirmaciones de Lombroso tenían su base, pero no completa [...]. De la ciencia de los Lombroso y de sus secuaces no salió nada en limpio» (Baroja, 1982, 125). Para más detalles sobre el debate de los siglos XIX y principios del XX sobre criminología y derecho penal, véanse las obras de Bernaldo de Quirós y Llanas Aguilaniedo, *La mala vida en Madrid* así como obras de penalistas conocidos como Rafael Salillas, *Hampa*, y «Patología del golfo» en *Vidas sombrías* de Baroja, autores muy citados por Quirós.

9. La carencia de fuerza volitiva es una de las características más notables de los protagonistas barojianos y Manuel, en su lucha por la supervivencia, no es capaz de luchar contra las circunstancias: «Ideó mil cosas, la mayoría irrealizables, imaginó proyectos complicados. En el interior luchaban obscuramente la tendencia de su madre, de respeto a todo lo establecido, con su instinto antisocial de vagabundo, aumentado por su clase de vida» (*Ibidem*, 233).

En la exhibición de ámbitos marginales, Baroja convierte en materia literaria temas relegados a la marginalidad y disemina en sus novelas, *La busca*, *Mala hierba* y, en menor medida *Aurora roja*, multitud de detalles antropológicos y sociales.

RITOS Y ESTIGMAS DEL ÁMBITO URBANO

Pío Baroja acude a todo tipo de información en torno al tema de la vida de los barrios, de los suburbios en los márgenes de la realidad. Los cuadros minuciosamente detallados de la miseria urbana reflejan algunas de las preocupaciones penales, sociales e incluso científicas de más resonancia entre los reformistas del siglo XIX.

El protagonismo en la novela del XIX de las clases urbanas como la burguesía y más específicamente de las clases populares y del llamado «cuarto estado» suscita, más allá de la representación literaria, una cuidadosa exploración de los ritos y estigmas de la ciudad. La enfermedad social de las urbes conlleva su propia patología física y psíquica (Fernández, 1995: 163). La crónica de la desintegración de determinados ámbitos de la ciudad madrileña se acompaña, en el caso de Baroja, de cierto perfeccionismo descriptivo. Un afán que impone recoger una información lo más exhaustiva y verídica posible, lo que justifica las frecuentes alusiones del autor a su cometido de «cronista». La ostentación de «plagas sociales» se hace con un sesgo sociológico e incluso científico, debido en parte a la propia experiencia de médico de Pío Baroja. Es patente esta porosidad entre discurso científico (antropológico, médico y psico-sociológico) y la ficción. Miedos, temores colectivos que alimentan el imaginario de la ciencia se trasvasan en los textos literarios en los que las descripciones hiperbólicas de los males contemporáneos cobran tintes sombríos y los convierten en cuadros esperpénticos. La mendicidad, la infancia abandonada, la insalubridad, la prostitución y la delincuencia más o menos organizada son temas que inundan la trilogía y recuerdan el interés casi entomológico de su autor por las barriadas: «Yo no conozco pueblo cuyas afueras me den una sensación tan aguda, tan trágica, tan angustiosa, como esas zonas que se divisan de algunas rondas meridionales madrileñas [...]. Las afueras de Madrid no han tenido escritor que las haya explotado y descrito. Únicamente yo he intentado hacerlo en las novelas *La busca*, *Mala hierba* y *Aurora Roja*, novelas un tanto deshilvanadas, pero que tienen cierta autenticidad sentimental» («Gente de las afueras», 1980: 752-753).

Los sedimentos de la miseria se asientan sobre una estratificación social de la golfería. En Madrid, hay un mundo estructurado de hampas con espacios definidos y con reglas que rigen estas sociedades marginales. Se determinan

radios de acción específicos compartidos por los golfos de diferentes zonas: «Su radio de acción era una zona comprendida desde el extremo de la Casa de Campo [...] hasta los Carabancheles» (*Ibidem*, 194).

Las asociaciones de golfos como la cuadrilla formada por Vidal, Manuel y el Bizco, se asemejan a una especie de agremiación industrial en la que los vínculos autoritarios han sido reemplazados por los vínculos nacidos de la solidaridad que une a todos en la desgracia y en la miseria: «Se conocían, por lo que decía Vidal, todos los randas, hasta los de los barrios más lejanos. Era una vida extrasocial la suya, admirable; hoy se veían en los Cuatro Caminos; a los tres o cuatro días, en el Puente de Vallecas o en la Guindalera, se ayudaban unos a otros» (*Ibidem*, 193).

Manuel es un «socio» más de «la cuadrilla de los Tres» formada por su primo y el Bizco y la venganza evocada por el Bizco en caso de traición es premonitoria del desenlace trágico de la novela con el asesinato de Vidal:

¿Y nos ayudaremos unos a otros? –preguntó Manuel.

–Claro que sí –contestó su primo–. Y si hay alguno que hace traición...

–Si hay alguno que haga traición –interrumpió el Bizco–, se le cortan los riñones. Y para dar fuerza a su afirmación sacó el puñal y lo clavó con energía en la mesa (*Ibidem*, 196).

Los ritos de la tribu se plasman en la jerga y los apodos, en los registros lingüísticos populares cuyos mecanismos y rasgos explora Baroja. La representación de los espacios sociales se fundamenta en la observación de todos los aspectos imprescindibles de la cotidianidad es decir el lenguaje pero también la vestimenta y las actitudes. El niño abandonado llamado el *Expósito* justifica su apodo por ser inclusero. En unas cuantas líneas, Baroja resume toda la miseria de la infancia abandonada que puebla los arrabales: niños que duermen en las cuevas, en los corrales y en los asilos, que sufren de degeneración física y viven de la mendicidad y del hurto.

La degeneración de los barrios bajos se refleja en el deterioro fisiológico y psicosocial de sus habitantes. Es la lacra de la prostitución que se extiende en las barriadas. La prostitución empieza en el mismo centro de Madrid en las casas de cita o en casa particulares. La prostitución clandestina y domiciliaria se convierte en un negocio corriente en la sociedad contemporánea. Un negocio que alimenta los fantasmas de Doña Casiana que sueña con transformar su pensión en un «burdel monstruo», semejante al de la casa de huéspedes de su barrio¹⁰.

10. «En aquel momento apareció en uno de los balcones de la casa vecina una mujer envuelta en amplia bata, con una flor roja en el pelo, cogida estrechamente de la cintura por un señorito vestido de etiqueta con frac y chaleco blanco» (*La busca*, 1972, 10).

La prostitución también es el trabajo callejero al que se dedican dos huéspedes de Doña Casiana, Petra e Irene, cuya actividad ilustra uno de los numerosos sedimentos de la prostitución clandestina. Más allá de una representación literaria no desprovista de ironía, de lo que se trata es del total desamparo de muchas mujeres casi predestinadas por su falta de educación a «buscar las pesetas necesarias para vivir» en las calles de la ciudad¹¹. La prostitución es el fenómeno de las grandes urbes que corroe todos los barrios y se convierte en una verdadera plaga en los territorios de la marginalidad. Uno de estos territorios es la casa de vecindad como la Corrala donde el hacinamiento, la prosmicuidad constuyen una gangrena. Las niñas impúberes son una presa fácil ya que no existen normas o conveniencias sociales: «La primera noche de Manuel en la Corrala vió, no sin cierto asombro, la verdad de lo que decía Vidal. Este y casi todos los de su edad tenían sus novias entre las chiquillas de la casa, y no era raro, al pasar junto a un rincón, ver una pareja que se levantaba y echaba a correr» (*Ibidem*, 85).

La prostitución atañe a mujeres de todas las clases sociales, a mujeres solteras, casadas, viudas, criadas pero también vendedoras de periódicos, pensionistas y obreras de distintos oficios. En los establecimientos de «compromiso» o de citas de las barriadas, la prostitución refleja el pauperismo urbano y el total desamparo de las prostitutas clandestinas. En la taberna de la Blasa, en el barrio de las Injurias, la decrepitud física de las viejas prostitutas es una muestra de los estragos físicos y morales, una exhibición de la degeneración a la que Baroja alude más o menos explícitamente: «Todos contemplaron a la *Paloma* con atención; tenía cara enorme, blanda con bolsas de piel violácea, mirada tímida de animal; representaba cuarenta años lo menos de prostitución, con sus enfermedades consiguientes; cuarenta años de noches pasadas en claro, rondando los cuarteles, durmiendo en cobertizos de las afueras, en las más nauseabundas casas de dormir» (*Ibidem*, 121).

Los males venéreos y las enfermedades afectan más a las prostitutas pobres y llamadas «carreristas», que ejercen la prostitución por su cuenta, paseando por las calles y perseguidas por las autoridades y que se refugian en las cuevas como la *Rubia* y la *Chata* (*Ibidem*, 208) o los portales de las casas. Todas estas mujeres que ya no tienen identidad propia y solo se conocen por los mote y apodos constituyen, como los golfos, asociaciones o «sociedades». Las consecuencias higiénicas y fisiológicas de este comercio se exponen con particular

11. El decaimiento moral y físico de las dos mujeres está evocado con cruel ironía por el narrador, ironía palpable en el contraste que opone las dos partes de la misma frase: se evocan las «tres damas de los Jardines» que, de hecho, no hacen más que acudir a los jardines de Retiro «en busca de las pesetas necesarias para vivir» (*Ibidem*, 12).

crudeza en el caso de las cuatro prostitutas que acompañan a Manuel y a su primo Vidal. Son muchachas que tienen entre trece y diez y ocho años, vendedoras de periódicos y que viven juntas en el barrio de Cuatro Caminos. La regresión atávica a la que hace referencia Baroja afecta su lenguaje y sufren de todos los estigmas fisiológicos de la prostitución: rasgos deformes, dientes defectuosos, constitución raquítica, piel manchada, tuberculosis y anemia. El cuadro que reúne a las cuatro prostitutas del barrio de Cuatro Caminos es aterrador y el apodo de una de ellas, la *Goya*, realza el carácter monstruoso y diforme de estos muñones humanos¹².

Como otros autores, entre otros los novelistas del naturalismo radical, que abordan el tema de la prostitución, Pío Baroja acude a estudios médico-sociológicos conocidos. El trasvase del discurso científico en el texto literario también conlleva la traslación de cierto imaginario social: un imaginario social alimentado por los temores propios de una época obsesionada con la difusión de ciertas enfermedades como la sífilis, la expansión de focos de infección propiciada por el hacinamiento y la insalubridad de las grandes urbes. Una verdadera ansiedad biológica impregna las páginas de tratados médicos y aflora en la producción novelística. Asimismo el negocio de la prostitución se convierte en el símbolo de una sociedad degenerada moral y físicamente, en la que «la miseria ha servido de centro de gravedad para la degradación de estos hombres» (*Ibidem*, 120).

Para Baroja, que en este aspecto comparte los postulados de los escritores realistas y de los naturalistas más radicales, cualquier aspecto de la realidad es fuente de materia literaria. La puesta en escena de los realidades más sombrías de la sociedad contemporánea refleja cierto propósito tremendista dictado, quizá, por una preocupación didáctica. Los alardes de neutralidad casi quirúrgica del autor no desembocan en una denuncia o terapéutica social. Si lo monstruoso es verosímil, y la miseria descrita es monstruosa, esta monstruosidad podría bien ser el reflejo de cierta impotencia ante las «llamaradas un poco sombrías y trágicas» que brillan en Europa al final del siglo (*El escritor según él y según los críticos*, 1982: 188-189). Una impotencia que ni el progreso científico, ni el progreso moral pueden subsanar.

12. El extenso estudio dedicado por Bernaldo de Quirós a la prostitución en su obra, *La mala vida en Madrid*, ha sido, sin lugar a dudas, una fuente de inspiración para Baroja que retoma la clasificación de los estigmas fisiológicos y de degeneración propuestos (Quirós, 2010: 240-246).

ESTÉTICA DE LO NEGRO Y ESPEJOS CONVEXOS

Toda una galería de hombres y mujeres víctimas de la miseria y marcados fisiológicamente desfilan por las páginas de la trilogía. La degeneración de los golfos y desarrapados, desprendidos del organismo social, los rebaja a una condición casi animal. La distorsión bestial de seres humanos reducidos a un estado en el que sólo se expresan los instintos más primitivos de supervivencia es particularmente patente en uno de los cuadros de la mendicidad madrileña de *La busca*. Cuando Manuel acompaña al estudiante Roberto más allá del Puente de Toledo, en el camino alto de San Isidro, una de las zonas de la golfería madrileña, para acudir al edificio de la Doctrina, un asilo de misericordia, asisten a una escena de miseria aterradora, a un «conciliábulo de Corte de los Milagros» (*Ibidem*, 93):

Se acercaron los dos a la verja. Era aquello un conclave de mendigos, un conciliábulo de Corte de los Milagros. Las mujeres ocupaban casi todo el patio; en un extremo, cerca de una capilla, se amontonaban los hombres; no se veían más que caras hinchadas, de estúpida apariencia; narices inflamadas y bocas torcidas; viejas gordas y pesadas como ballenas, melancólicas; viejezuelas esqueléticas, de boca hundida y nariz de ave rapaz; mendigas vergonzantes con la barba verrugosa, llena de pelos, y la mirada entre irónica y huraña; mujeres jóvenes, flacas y extenuadas, desmelenadas y negras; y todas, viejas y jóvenes, envueltas en trajes raídos, remendados, zurcidos, vueltos a remendar hasta no dejar una pulgada sin su remiendo. Los mantones, verdes, de color de aceituna, y el traje triste ciudadano, alternaban con los refajos de bayeta, amarillos y rojos, de las campesinas [...]. Entre los mendigos, un gran número lo formaban los ciegos; había lisiados, cojos, mancos; unos hieráticos, silenciosos y graves; otros movedizos. Se mezclaban las anguarinas pardas con las americanas raídas y las blusas sucias. Algunos andrajosos llevaban a la espalda sacos y morrales negros; otros enormes cachiporras en la mano; un negrazo, con la cara tatuada a rayas profundas, esclavo, sin duda, en otra época, envuelto en harapos, se apoyaba en la pared con indiferencia digna; por entre hombres y mujeres correteaban los chiquillos descalzos y los perros escuálidos; y todo aquel montón de mendigos, revuelto, agitado, palpitante, bullía como una gusanera (*Ibidem*, 93-94).

La distorsión de los cuerpos y la deformación de los rostros acentúan la deshumanización de la escena que refleja cierto descoyuntamiento caricaturesco y se inserta en el marco de la estética negra y del desgarramiento. La desfiguración de estos seres humanos da pie a representaciones pictóricas sombrías que muestran cierta concordancia con el tono trágico de la pintura de Constantin Meunier, de Darío de Regoyos y evidentemente de Solana¹³.

13. En su relevante y esclarecedor estudio sobre *La estética fin de siglo* (1997), Javier Tusell subraya la vinculación de un pintor como Solana con la tradición engendradora por

No podemos dejar de subrayar la filiación obvia a finales del siglo, y para la llamada generación del 98, entre pintura y literatura. El sentimiento de indigencia ante la realidad nacional que pintan Ricardo Baroja, Juan de Echevarría y por supuesto Gutiérrez Solana genera una sensibilidad exacerbada y un género de paroxismo que bordea a veces lo grotesco. La insistencia y la acumulación temáticas y estilísticas presentes en las escenas barojianas, son algunos de los rasgos que señalan esta porosidad entre literatura y pintura. La diformidad se centra en partes específicas del cuerpo que funcionan como una sinécdoque de lo grotesco¹⁴. Las bocas «torcidas», las narices «inflamadas» como las manos deformadas» de la criada Petra (*Ibidem*, 23), así como «el grosor y la rigidez del tronco» de la mujer del zapatero (*Ibidem*, 68), «los brazos largos, las piernas torcidas y las manos enormes y rojas» del Bizco (*Ibidem*, 75), el labio grueso «hinchado, ulceroso y saliente del Repatriado (*Mala hierba*, 1972c: 215) son como el reflejo en un espejo concavo de excrescencias corporales. La realidad circundante aparece en un espejo deformante y deformado que recoge la violencia del medio ambiente. La deformación física es una de las características comunes de los personajes barojianos y el signo de su ineludible miseria. Como lo recalca uno de los protagonistas, Roberto, los límites entre humanidad y bestialidad son vacilantes: «¡Qué pocas caras humanas hay entre los hombres! [...] Es curioso, ¿verdad? Todos los gatos tienen cara de gatos, todos los bueyes tienen car de bueyes; en cambio, la mayoría de los hombres no tienen cara de hombres» (*Ibidem*, 95).

La representación hiperbólica en las escenas barojianas desemboca en la deshumanización, en lo grotesco. Los seres dignos de caricatura, deformes, que exhiben una grotesca animalidad son figuras goyescas: la evocación de la Quinta del Sordo en *La busca* así como las frecuentes evocaciones del «aire goyesco» de las barriadas madrileñas muestran hasta que punto los cuadros sociales y antropológicos tienen para su autor un evidente valor pictórico (*La*

Dario de Regoyos (1857-1913), Constantin Meunier (1831-1905) así como la obra pictórica del belga expresionista Jaime Ensor (1860-1949) cuya influencia en Baroja es patente, especialmente en lo que se refiere al tema de la distorsión deshumanizadora y el tema de la máscara y de lo grotesco. También recuerda otro dato que nos parece imprescindible a la hora de valorar la dimensión pictórica de la obra barojiana: los estrechos vínculos entre Pío Baroja y su hermano, Ricardo Baroja, pintor de escenas urbanas. El pintor Gutiérrez Solana, compartía tertulia con escritores como Pío Baroja y Valle-Inclán: «La influencia literaria que más se percibe en su obra –y además con directo impacto en la plástica– es, sin duda, la de Baroja de la trilogía *La lucha por la vida*, y, más en concreto, de *La busca*» (Tusell, 1997: 69).

14. Véase el estudio de Mikhail Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, citado por Fanny Vienne en su esclarecedor trabajo de doctorado sobre *La Busca* (Vienne, 2011).

busca, 1972b: 126). Los golfos, mendigos y otros seres marginales sólo son residuos de la condición humana. Las alteraciones que atañen la vista y el olfato son un signo más de la degeneración física pero también del profundo malestar que corroe a España: el golfo *Tabuena* «tiene una nariz absurda, una nariz arrancada de cuajo y sustituida por una bolita de carne» (*Ibidem*, 127). Una de las viejas prostitutas y mendigas de la Corrala tiene «uno de sus párpados inferiores, retraído por alguna enfermedad» (*Ibidem*, 85). La mezcla de rasgos humanos y animales, reforzada por los apodos, es uno de los atributos de esta estética de lo grotesco: estética de la que surgen figuraciones plásticas de índole animalésca: el *Bizco* es «una especie de chimpancé, cuadrado y membrudo [...]» (*Ibidem*, 75), el *Tabuena* «blasfema con voz gangosa, voz de gaviota» (*Ibidem*, 128), el *Besuguito* tiene «cara de pez» (*Ibidem*, 157) y el *Conejo*, por el movimiento convulsivo de su nariz tiene «semejanza con un conejo» (*Ibidem*, 274). Animalización y violencia se juntan en la visión de un mundo bárbaro característico de una España negra y con lesión moral.

Es notable además la técnica pictórica que convierte estas escenas en cuadros. En el caso del conclave de mendigos de la Doctrina, la escena se enmarca en los límites de un espacio cerrado que Manuel y Roberto observan a través de una reja: «Roberto paseó mirando con atención el interior del patio» (*Ibidem*, 93).

El espacio cerrado y exiguo del patio de la Corrala, detrás de la fachada del edificio que se parece a un decorado en «trompe-l'œil», también funciona como el marco de una escena apabullante de miseria y de espanto. El patio está «circunscrito por altas paredes negruzcas» y está repleto de objetos y cachivaches deteriorados que remiten al aspecto caótico de las barriadas periféricas: «[...] en un ángulo se levantaba un montón de tratos inservibles, cubiertos de chapas de cinc; se veían telas puercas y tablas carcomidas, escombros, ladrillos, tejas y cestos [...] Solían echar también los vecinos por cualquier parte la basura, y cuando llovía, como se obturaba casi siempre la boca del sumidero, se producía una pestilencia insoportable de la corrupción del agua negra que inudaba el patio, sobre la cual nadaban hojas de col y papeles pringosos» (*Ibidem*, 82).

Otros cuadros interiores como el del baile en el local del Frontón constituyen una verdadera escenificación de la marginalización social: «en un amplio espacio rectangular» delimitado por paredes pintadas y palcos, personajes desencarnados y deshumanizados se ponen a bailar. Son máscaras, semejantes a las de los cuadros de James Ensor, mero reflejo de una realidad deteriorada:

Cuando la charanga comenzó a tocar con estrépito, la gente de los pasillos y del ambigü salió al centro a bailar [...] No había más que una docena de

máscaras. Se generalizó el baile; a la luz fría y cruda de los arcos voltaicos, se veía a las parejas dando vueltas, hombres y mujeres, todos muy graves, muy estirados, tan fúnebres como si asistieran a un entierro. [...] era un baile de gente apagada, de muñecos con ojos de aburrimiento o de cólera (*Mala hierba*, 1972c: 176-177)¹⁵.

Es notable también el campo semántico pictórico que impregna determinados paisajes madrileños, transformándolos en cuadros. Es la mirada de Manuel, que contempla la ciudad madrileña desde lo alto, la que confiere especial valor artístico a las captaciones visuales lejanas, a veces con un panorama de grandes dimensiones que recalca la distancia tanto física como social que separa al protagonista de la urbe: «Madrid, plano, blanquecino, bañado por la humedad, brotaba de la noche, con sus tejados, que cortaban en una línea recta el cielo; sus torrecillas, sus altas chimeneas de fábrica y, en el silencio del amanecer, el pueblo y el paisaje lejano tenían algo de lo irreal y de lo inmóvil de una pintura» (*Ibidem*, 196).

Las perspectivas y líneas de fuga así como el cromatismo inherente a toda composición plástica, confieren un aspecto inquietante a la ciudad contemplada desde la distancia: «Se veía Madrid en alto [...] A la luz roja del sol poniente brillaban las ventanas con resplandor de brasa; destacábanse muy cerca, debajo de San Francisco el Grande, los rojos depósitos de la fábrica del gas, con sus altos soportes, entre escombreras negruzcas; del centro de la ciudad brotaban torrecillas de poca altura y chimeneas que vomitaban, en borbotones negros, columnas de humo inmovilizadas en el aire tranquilo» (*Ibidem*, 196).

Los cielos incandescentes y ensangrentados de Madrid y los contrastes con la oscuridad de la noche y de la miseria circundante cobran tintes expresionistas. Los matices rojos adquieren un simbolismo particular en una obra en la que el deterioro físico del entorno provocado por una actividad industrial incontrolada, el abandono de los descampados y la decrepitud de los bajos fondos constituyen un telón de fondo inquietante, incluso amenazante. En la descripción de las barriadas, el cielo madrileño refleja un cromatismo

15. Dario de Regoyos tenía una vinculación con el pintor belga naturalista James Ensor. Los cuadros de Ensor, naturalistas en su primera época, adquieren tintes sombríos y expresionistas al final de su vida. Grabados como *Le combat des pouilleux* (1888) (*El combate de los piojosos*), o cuadros como *Les masques réguliers* (1892) (*Las máscaras regulares*) alimentan una estética de lo grotesco y de la decadencia. En su contribución a la pintura y a la literatura del 98, Javier Tusell subraya esta conexión entre pintores belgas y españoles: «La vinculación de Solana con la tradición en su día engendrada por Regoyos y Verhaeren no se limita a lo literario pues hay en su obra además un manifiesto parentesco con el mundo de la pintura belga de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Lo más evidente a este respecto es la conexión con Ensor [...]» (Tusell, 1997: 72).

particular: «El cielo azul y verde se inyectaba de rojo a ras de tierra, se oscurecía y tomaba colores siniestros, rojos cobrizos, rojos de púrpura [...]» (*Ibidem*, 79) y la tarde en la que Manuel divisa a lo lejos las tapias del cementerio de San Isidro, está impregnada por «un fondo incendiado y sangriento» (*Ibidem*, 79). Los celajes tormentosos y oscuros que hacen vibrar con intensidad los colores del paisaje acentúan la tensión dramática del entorno. Los árboles sin hojas, las tapias de cementerios, la atmósfera enturbiada por el polvo están en consonancia con el decaimiento del joven golfo Manuel: «Los árboles del Campo del Moro aparecían rojizos, esqueléticos, entre el follaje de los de hoja perenne; humaredas negruzcas salían rasando la tierra para ser pronto barridas por el viento [...]. Aquel severo, aquel triste paisaje de los alrededores madrileños con su hosquedad torva y fría le llegaba a Manuel al alma» (*Ibidem*, 172).

Cómo no evocar las estampas del pintor Ricardo Baroja cuyas escenas y grabados sobre los asfaltadores nocturnos, las serranías desoladas con árboles desprovistos de hojas, los cortejos de vagabundos y los desolados arrabales nos brindan el mismo espectáculo sombrío y desencantado. Esta estrecha vinculación entre las dos obras, la pictórica y la literaria, revela hasta que punto convergen las sensibilidades de pintores y escritores de fin de siglo en una estética vinculada a los tipos humanos y a los paisajes de España, y más particularmente de Castilla¹⁶.

La profundidad de campo y el perspectivismo ensanchan la visión de los espectadores, el protagonista pero también el lector, que distinguen, más allá del recinto de la urbe y de sus barriadas, un «paisaje dibujado»: «Después, al caer de la tarde, el aire y la tierra quedaban grises, polvorientos; a lo lejos, cortando el horizonte, ondulaba la línea del campo árido, línea ingenua, formada por la enarcadura suave de las lomas; línea como la de los paisajes dibujados por los chicos, con sus casas aisladas y sus chimeneas humeantes» (*Ibidem*, 104).

16. Una de las escenas finales de la novela tiene una especial relación con las estampas de Ricardo Baroja sobre los asfaltadores nocturnos. Es precisamente el momento en el que Manuel, aterrado de frío, se refugia en la Puerta del Sol que están asfaltando, para calentarse cerca de un hornillo. En el cuadro sólo se destaca el claroscuro de la escena con siluetas negras y líneas nebulosas. El contraste entre la luz indecisa y la oscuridad transforma el paisaje urbano en una zona ambigua e inquietante: «Danzaban las claridades de las linternas de los serenos en el suelo gris, alumbrado vagamente por el pálido claror del alba, y las siluetas negras de los traperos se detenían en los montones de basura, encorvándose para escarbar en ellos. Todavía algún trasnochador pálido, se deslizaba siniestro como un buho ante la luz [...]» (*Ibidem*, 297).

El espacio urbano novelístico cobra autonomía respecto a su referente extraliterario mediante la singularidad de su representación. Una representación plástica de particular fuerza, plasmada en una estética de lo negro y del desgarramiento que refleja, como se ha señalado anteriormente, una sensibilidad de lo trágico. El valor documental de la trilogía barojiana expresa de manera patente la voluntad escrutadora de su autor para quien cualquier tema de la realidad sub-urbana es asunto de materia literaria. No se cumplen en el caso de Pío Baroja, ni en el de los demás escritores de «las realidades de la miseria», los propósitos de impasibilidad del observador. Más allá del «documento humano», aflora cierta sensibilidad estética ante la percepción de lo bello, en este caso el paisaje circundante, y se redimen la pobreza y la miseria gracias al esplendor natural y plástico del paisaje castellano. Un esplendor que tiene por telón de fondo el Guadarrama «alta muralla azul con crestas blanqueadas por la nieve» (*Ibidem*, 210), «Un Guadarrama que se recortaba en el cielo limpio y transparente surcado por nubes rojas» (*Ibidem*, 196).

Desgarramiento y distorsión, claroscuros, contrastes cromáticos y profundidad de campo convergen en una auténtica poética del espacio.

BIBLIOGRAFÍA

- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2008.
- BAROJA, Pío, «Patología del golfo», en *El tablado de Arlequin, Obras Completas*, V, Madrid, Biblioteca Nueva, 1980.
- BAROJA, Pío, «Gente de las afueras», en «Vitrina pintoresca», *Obras Completas*, V, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 752-753.
- BAROJA, Pío, *El mayorazgo de Labraz*, Madrid, Editorial Caro Raggio, 1972a.
- BAROJA, Pío, *La busca*, Madrid, Editorial Caro Raggio, 1972b.
- BAROJA, Pío, *Mala hierba*, Madrid, Editorial Caro Raggio, 1972c.
- BAROJA, Pío, *Aurora roja*, Madrid, Editorial Caro Raggio, 1974.
- BAROJA, Pío, *El escritor según él y según los críticos*, Madrid, Editorial Caro Raggio, 1982.
- BAROJA, Pío, *La caverna del humorismo*, Madrid, Editorial Caro Raggio, 1986.
- BOSQUE MAUREL, Joaquín, «Pío Baroja y «su» Madrid: la lucha por la vida», en *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, Madrid, 202, pp. 155-187.
- ELIZALDE, Ignacio, *Personajes y temas barojianos*, Burgos, Universidad de Deusto, 1986.
- ERTAUD, Alice (ed.), *James (art) Ensor*, Paris, Catalogue du Musée d'Orsay, ADAGP, 2009.
- FERNANDEZ, Pura, *Eduardo López Bago y el naturalismo radical. La novela y el mercado literario en el siglo XIX*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1995.

- HIBBS, Solange, «Crime et science au XIXe siècle», en *Femmes criminelles et crimes de femme en Espagne (XIXe et XXe siècles)*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Editeur, 2010, pp. 11-52.
- LOPEZ SERRANO, Ricard, *Javier Solana. Los personajes en su literatura y su pintura: una visión simbólica de la vida*, Santander, Universidad de Cantabria, 2004.
- MAINER, José Carlos, «Modernidad y nacionalismo (1900-1939)», en *Historia de la literatura española*, Madrid, Crítica, 2010, pp. 345-352.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, «Madrid a la luna», en *Escenas matritenses*, Madrid, Imprenta y Librería de D. Ignacio Boix, 1845.
- OST, Isabelle (éd.), *Le grotesque: théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2004.
- QUIROS, Bernaldo de, LLANAS, Aguilaniedo, *La mala vida en Madrid. Estudio psico-sociológico con dibujos y fotograbados del natural*, Madrid, Asociación de Libreros de Lance de Madrid, 2010.
- TUSELL, Javier, «La estética de fin de siglo», en *Paisaje y figura del 98*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997, pp. 19-74.
- VIENNE, Fanny, *Reflets de la décadence dans la ville barojienne: La busca (1909)*, Memoria de doctorado, Toulouse, Université de Toulouse II, 2011, 76 pp.

Fecha de recepción: 11-11-2011

Fecha de aceptación: 30-4-2012