

taigne y con los enciclopedistas del XVIII. También para don Pío la moral tiene mayor trascendencia que la estética, tanto en su creación literaria como en su vida, aunque esta aseveración nos merece ciertos escrúpulos porque la realización de lo grotesco dentro del arte satírico-moral estriba precisamente en un logro estético de altísimo vuelo y gran complejidad artística ¹³.

Pero aún más importante, en cuanto a nuestro tema se refiere, es el hecho de que ya en *Las tragedias grotescas* el novelista vasco da testimonio de un conocimiento directo de los grandes maestros de lo grotesco pictórico. En la novela, un joven grabador alemán, Alberto Stahl, muestra una serie de estampas que Baroja describe de esta manera:

Enseñó esas tristes y graves composiciones del gran Durero, en donde dominan la melancolía y la muerte; explicó la antigua viñeta que representa la misión poética de Hans Sachs, comentada por Goethe, y mostró algunas hojas de los *Simulacros de la muerte*, de Holbein, y del *Hortulus animae*, de Lucas Cranach.

En otra carpeta, el grabador tenía reproducciones de cuadros de Petrus Cristus, Brueghel y Jerónimo Bosco, estampas fantásticas de vagabundos, de soldados y de cómicos, ejecutados por Callot ¹⁴.

¿Y Goya? Sería cándido pensar que Baroja hubiera sufrido un lapso mental aquí, y es inconcebible que no conociera y apreciara la obra de su compatriota tanto o más que la de los artistas mencionados arriba. Volveremos sobre esta cuestión dentro de poco.

Total, que Baroja viene a representar un artista que aparenta congeniar con la actitud genérica del desengañado satírico y caricaturista dieciochesco, cifrándose también sus últimas instancias en la infatigable persecución de la verdad. Podría decirse que la ciencia es para Baroja lo que la razón es para el hombre de la Ilustración, eso es, un camino seguro para el perfeccionamiento del hombre. No obstante, en los dos casos esta fe nunca desciende de verdad del plano puramente abstracto y resulta siempre un insalvable desajuste entre el ideal y la realidad ¹⁵. Tarde o temprano, los moralistas satíricos, en cuyas huellas sigue Baroja, debieron llegar al pesimismo en cuanto a la capacidad de la razón, tanto como de la ciencia, para sobreponerse a los instintos humanos. Claro que esta actitud es la que caracteriza a nuestro escritor desde el primer momento. En cualquier caso, el producto de esta exacerbada conciencia de la efectiva irracionalidad de la conducta humana es un arte de agresión, de protesta. Es un arte que busca destruir la ilusión de la armonía por medio de una distorsión que pone de relieve la in-

¹³ NORA, págs. 175-76.

¹⁴ Pío BAROJA: *Las tragedias grotescas* (Barcelona: Editorial Planeta, 1955), págs. 82-83. Toda futura referencia se encontrará entre paréntesis en el texto.

¹⁵ IGLESIAS, pág. 121.

congruencia absurda entre forma y contenido¹⁶. Como nota Carmen Iglesias, «la misión del escritor es criticar, satirizar, deshacer la falsedad y la mentira»¹⁷. Y Baroja mismo corrobora este criterio en *Las tragedias grotescas* al poner en boca de Carlos Yarza, un *alter ego* del autor, las siguientes palabras: «... yo lo que creo es que actualmente las obras de arte producen una emoción superficial, ligera, epidérmica. Antes, en Grecia, en el Renacimiento mismo, el arte era la ciencia, la religión, la guerra, la política, todo mezclado; entonces tenía una misión humana y social que cumplir» (pág. 134).

Tal vez no le pareciera apropiado a don Pío destacar en un grabador alemán residente en París el conocimiento de una de las figuras cumbres de la tradición grotesca europea, el español Francisco de Goya y Lucientes. Débil argumento con fuertes razones en contra. O acaso, para Baroja, Goya exigiera una clasificación especial aparte de los otros pintores antes mencionados. Sea como fuese, a pesar de la chocante exclusión de Goya en la carpeta de Alberto Stahl, Baroja no pudo menos de estar muy enterado en lo tocante al gran artista y debió simpatizar hondamente con el espíritu de su obra, sobre todo los *Caprichos* y otras estampas sombrías, incluyendo las famosas *Pinturas negras*¹⁸. Así que no es una coincidencia fortuita que Baroja refleje la misma base moral y, hasta cierto punto, la técnica desrealizadora, que Goya lleva más lejos que ningún artista. En su espléndido libro *Trasmundo de Goya* (Madrid, Revista de Occidente, 1963), Edith Helman acusa este hecho al decirnos que

los grabados de Goya siempre rebasan los moldes fijos de la actualidad, o para presagiar nuevos desastres que ha de padecer la humanidad, o para fijar profundamente en el ánimo los temas eternos de la sátira universal, que siempre han sido los temas predilectos de los grandes satíricos y moralistas. Estos parecen ver el mundo y el hombre de todos los tiempos a través del mismo lente deformador, y sintiendo el abismo que existe entre lo que el hombre es y lo que debía ser, salvan el abismo por medio de una ironía mordaz o con un humor más compasivo y comprensivo (pág. 49).

Así, Baroja también. Fustigar y desenmascarar con el fin de denunciar; no aniquilar al hombre, sino cauterizarle e intentar purgarle del «residuo irracional, brutal, monstruoso, que queda en el fondo del alma del ser llamado racional»¹⁹. En fin, podrían decirse igualmente de

¹⁶ Véase TONY TANNER: «Reason and the Grotesque: Pope's *Dunciad*», *The Critical Quarterly*, 7, número 2 (verano 1965), págs. 146 y 149.

¹⁷ IGLESIAS, pág. 158.

¹⁸ Véase *Obras completas*, VII (Madrid: Biblioteca Nueva, 1949), pág. 457. También MARINO GÓMEZ-SANTOS: *Baroja y su máscara* (Barcelona: Editorial AHR, 1956), pág. 146, reproduce una conversación con Baroja sobre el arte. Aparte de Velázquez, Baroja indica que le gustaría tener en su casa «obras del Greco, de Brueghel el Viejo y de Goya».

¹⁹ EDITH HELMAN: *Trasmundo de Goya* (Madrid: Revista de Occidente, 1963), pág. 92.

Baroja o de Goya las siguientes palabras, que Edith Helman dedica a éste: «... aprovecha los moldes preexistentes de la sátira literaria y gráfica; pero lo que él descubre y revela... es, al fin y a la postre, su propia visión personal y particular de la verdad» (pág. 67).

Asimismo, tanto Edith Helman como Carmen Iglesias, llaman la atención sobre los vínculos de Goya y de Baroja con la picaresca²⁰. Sin duda, el amplio paralelo que hemos establecido entre el artista y el novelista se beneficia de tal equiparación si pensamos en las semejanzas entre el mundo inestable e inseguro, que ridiculiza y deforma la picaresca, y los tiempos que les tocaron vivir a Goya y a Baroja. El mundo de Goya, de fines del XVIII y principios del XIX, corre parejas con el Barroco en cuanto al desengaño y a la desilusión. El desbarajuste del siglo XVIII, con el fracaso de la razón, no le va en zaga al derrumbamiento del optimismo humanístico del Renacimiento. Se alza como dechado de degeneración e inmoralidad la corte de Carlos IV. También Goya viviría los horrores de la invasión napoleónica y la tiranía atroz que impuso después el rey «deseado». En suma, como comentó el pintor mismo, fue una edad que dio harto testimonio de que «el sueño de la razón produce monstruos»²¹.

Del mismo modo, en *Las tragedias grotescas*, Baroja nos pinta una sociedad en plena decadencia: la de Francia, o mejor dicho, de París, en las postrimerías del Segundo Imperio. Pero es a la vez la época del reinado y del destronamiento de Isabel II en España. Es evidente, pues, que al situar su novela en el pasado inmediato con un núcleo de expatriados españoles (entre ellos, la misma Isabel II), Baroja está pensando en la funesta fibra moral de la España de sus propios tiempos, o sea, en todo el reciente proceso histórico que conduce al desastre de 1898 y a la consiguiente postración total del país. Como símbolo de la bancarrota ética del período, la capital francesa de finales de la década de los sesenta es vista por don Pío así:

El París de los primeros años del Imperio... comenzaba a ser sustituido por el París de las grandes avenidas, el París de los extranjeros y de los millonarios.

Las rápidas fortunas hechas con las demoliciones, la afluencia continua de gente de todos los países, había producido un fermento de cambio de la vida de la capital.

Era el momento feliz para los advenedizos y vividores; no se preguntaba a nadie por su familia ni se averiguaba el origen de las fortunas; bastaba con ser rico y con ser *chic*. El ejemplo venía de lo alto, del trono de Francia, ocupado por Napoleón III y la emperatriz Eugenia, este par

²⁰ HELMAN, pág. 79, e IGLESIAS, págs. 101-103.

²¹ FRANCISCO DE GOYA, capricho número 43.

de extraños aventureros que habían comprendido admirablemente las necesidades y las ansias de la burguesía francesa.

La sociedad del Imperio había hecho de París el pueblo ideal para todos los ambiciosos; una tierra de promisión para los aventureros de la aristocracia y de la Bolsa, de las artes y del *turf*.

Como en toda sociedad decadente, las mujeres triunfaban... (pág. 36).

Dados los principios éticos de Baroja, no es sorprendente que él se valiera de una lente desfiguradora al reconstruir un mundo desequilibrado de por sí. Al igual que Valle más tarde, Baroja se ha dado cuenta de que sólo hay una manera de recrear fidedignamente un momento histórico como el suyo. En las palabras del Max Estrella valleinclanesco, «el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada»²². Y ni que decir tiene, lo mismo vale para Quevedo en tiempos anteriores. Por tanto, dentro del marco del régimen imperial, que se va inconscientemente a pique en medio de una desenfrenada orgía sensual y materialista, *Las tragedias grotescas* se organiza alrededor del pequeño drama mezquino de don Fausto Bengoa. Mientras la tragedia general es la del hundimiento de la corrompida casa napoleónica, la catástrofe central es el naufragio personal de don Fausto (nombre irónicamente simbólico aquí) al verse deshonrado y abandonado por su familia, frente a una vejez desprovista ya de sentido. Las dos tragedias carecen del todo de grandeza y de valor ennoblecedor. En primer lugar, es monstruosa en sí la conducta de la corte y de la clase directora de los *nouveaux riches* cursis. Pero aún más grotesca es la absoluta despreocupación de este segmento de la sociedad francesa por la inminente ruina nacional. Al mismo tiempo, dentro del parasitario círculo extranjero de don Fausto, o más bien, de su mujer, se espejean las modas dictadas desde arriba. Es grotesco en sí, el comportamiento de la advenediza Clementina y de sus amigas, quienes no se interesan sino en satisfacer sus extremados apetitos sexuales y materiales. No es preciso insistir en la filiación de este ambiente, y aun de esta estructura novelística, con los de Galdós, particularmente en *La de Bringas*. Son comunes a los dos mundos literarios la cursilería de la burguesía adinerada, además del paralelismo entre los acontecimientos novelescos e históricos. También, como apunta Ricardo Gullón en la introducción a su edición de *La de Bringas* (Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, Inc., 1967), página 15, es de notar que el lujo nació como expresión de tensiones eróticas. Ese «maleficio mesocrático» (*El amigo Manso*, cap. XXII) da su estampa tanto al microcosmos barojiano como al galdosiano, con la diferencia de que éste

²² RAMÓN M.^a DEL VALLE-INCLÁN: *Luces de bohemia: esperpento*, 2.^a ed., Colección Austral, 1307 (Madrid: Espasa-Calpe, 1968), pág. 106.

subraya lo material, mientras que aquél hace hincapié en lo erótico. Pero en el caso de don Fausto, no es menos enorme su propia fácil acomodación al papel de cornudo, ni su indiferencia hacia todo lo que no cabe dentro de su cómodo mundillo personal.

En casi todos los niveles de la novela privan las apariencias, que se divorcian grotescamente de la realidad²³. Centrándonos en don Fausto, esta discrepancia es patente desde el comienzo. Para él, París es un refugio idealizado donde «vivía tranquilo, cómodamente; gozaba de la sugestión de París y se suponía a sí mismo conocido, discutido, casi célebre en Madrid» (pág. 9). Claro que esto es una ilusión ridícula. No sólo distaba mucho de ser célebre, aunque sería doblemente grotesco si lo fuera, sino que ni siquiera escribía sus propios artículos, los cuales estaban a cargo de Carlos Yarza, el novio de la hija menor de don Fausto. Y lo que es más, mientras el buen caballero disfrutaba de esta ilusoria tranquilidad, su esposa, Clementina, se entregaba de lleno a la vida parisién. Su *cicerone* en este mundo del placer, madame Savigny, es un tipo a quien Baroja nos presenta con bastantes matices deformadores:

Se consideraba esta vieja a sí misma como árbitro de elegancia. Sentía por las mujeres hermosas un entusiasmo parecido al de un solterón rico por las bailarinas o al de un chalán por los buenos caballos...

Era madame Savigny mujer letrada y culta, de una cultura superficial... Le gustaba filosofar, sacar consecuencias paradójicas, mezclar las vulgaridades de Juan Jacobo Rousseau con las sublimes concepciones de la moda.

La filosofía que lució esta noche madame Savigny... fue la del buen gusto. Según ella, todo se legitimaba si se hacía con buenas formas y con gracia (pág. 27).

Bajo la hábil tutela de su intermediaria, Clementina y sus compañeras dan rienda suelta a «su impudor, sus ansias de lujo y de dinero y, al mismo tiempo, su sentimentalismo sensual de mujeres de burdel» (página 101). «La cuestión, según ella [madame Savigny]—escribe Baroja—, era divertirse, desde lo más inocente hasta las mayores *monstruosidades*» (pág. 102, subrayado nuestro).

Desatendido y solo, al ingenuo don Fausto tardan mucho en despertársele sospechas. Con todo, al fin llega el día en que sorprende a su mujer con el amante en la alcoba. Acechándoles ridículamente desde el pasillo, se le enreda el pie a don Fausto en una cortina, que tira abajo con gran estrépito. Como si él fuera el culpable, el desgra-

²³ Esta dicotomía entre la realidad y la ilusión es la característica central del *teatro del grotesco* italiano que floreció entre 1916-1925. Véase KAYSER, págs. 135-39.

ciado cornudo se retira a su cuarto para consultarlo con la almohada. A la mañana siguiente, «al levantarse de la cama y darse cuenta de su nueva situación de marido engañado, quedó sorprendido de sí mismo». «Su mujer le faltaba allí, en su misma casa, y él no tenía ningún gran movimiento de cólera, ni se le ocurría vengarse ni matarla. ¿Qué extraño fenómeno era éste? Quizá la reacción vendría después...» (página 112). Desde luego que la reacción no se produce nunca y la crisis es de corta duración. Al fin y al cabo, «don Fausto comprendió que las ideas metafísicas sobre la honra son perjudiciales y dañan el estómago, y como higiene, sin rebajarse en nada, se decidió en un momento a olvidarlo todo» (pág. 114).

A estas alturas, la tragedia de don Fausto se ha hecho completamente grotesca. De aquí en adelante, en las palabras de Eugenio de Nora, «la acción de la novela adquiere... aspecto grand-guiñolesco, de sarcástico y demoleedor humorismo»²⁴. En efecto, el capítulo que sigue al del descubrimiento de la infidelidad se llama nada menos que «Tipos grotescos». Y dos capítulos después tiene su secuela en los «Nuevos tipos grotescos». A manera de espejo del deformado estamento social que hemos venido viendo, ahora Baroja nos obsequia con un bestiario de lo más pintoresco del estrato inferior. Entre estos dos capítulos señaladamente grotescos, se reparten tipos tan estrafalarios como el llamado conde de Marodes, que «se las echaba de gran señor y hablaba con un tono desdeñoso y altivo» (pág. 120). En realidad, el conde había sido tabernero y después dueño de un café, y actualmente vive de robar gemelos en los teatros. Otro carácter no menos estrambótico es el padre Casimiro, «un viejo sansimoniano que pasa por inventor» (página 121). Sus absurdos inventos recuerdan los de aquel otro gran iluso barojiano, Silvestre Paradox—*Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901). Una noche, en que don Fausto topa con el padre Casimiro, éste no le reconoce y se le acerca a pedirle limosna. A su vez, Orelío I, rey de la Araucanía y de la Patagonia, es «un antiguo notario francés que se ha hecho aclamar rey allí, en América, por unos cuantos salvajes» (pág. 140). Pretende mantenerse a flote vendiendo cruces honoríficas que nadie compra.

Pero sin ningún género de duda, el más divertido de todos los ruines tunantes de estos capítulos es Bonifacio Mingote, «un joven imberbe, grueso, panzudo y redondo como una bola» (pág. 118). Por sus grandes necesidades del estómago, Mingote se junta con un tal Forinaya, que le pone constantemente en ridículo. La mayor satisfacción de Forinaya es tomarle el pelo a Mingote con versos como los que siguen:

²⁴ NORA, pág. 165.