



## Ciudades malditas: bohemia y literatura a finales del siglo XIX

Jesús María Vicente Herrero

Université la Sorbonne III (París)

[txusbrulo@yahoo.es](mailto:txusbrulo@yahoo.es)

---

A finales del siglo XIX, la misma ciudad en que malvivían los obreros, y en que se solazaban los burgueses y snobs, fue también la ciudad de otro tipo de desterrados. Eran los bohemios, quienes además de un rechazo a la gran urbe industrial, plasmaron en sus obras el poso amargo de un decadentismo evidente.

Al igual que ocurrió con los artistas marginados finiseculares, los escritores de mediados de siglo se adhirieron, desde el punto de vista sociológico, a los espacios que la burguesía ya habitaba. De este modo, muchos acabaron destruidos por una ciudad que no quería su mugre y su arte apartado de una sociedad bienpensante. Pero establecer un parangón económico entre los artistas y los desposeídos de la tierra hubiera sido limitar el alcance a una variable que no explicaba su postura literaria. Lo que sí se manifestó sin ambages fue la imagen de la ciudad nacida del enfrentamiento personal, pues por un lado pugnaban los deseos de publicar y por el otro el bloqueo de los estamentos oficiales.

En Madrid fueron los modernistas quienes dieron sentido a esta dicotomía. En París fue un decadentismo muy anterior, aunque siguió siéndolo a fines de siglo, al ser ésta la ciudad que expresaba el cosmopolitismo más atractivo para los modernistas hispanoamericanos y europeos. El cuento *La cabellera de Cleopatra*, del bohemio guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, expresaba este malestar en el viejo poeta desconocido, llamado Teodoro, ante la imposibilidad de ver impreso su poema «Cleopatra Victrix»:  
“¿Cuándo estaría impreso su poema?...Los editores modernos carecen de gusto y de talento...Hachette no aceptaba versos de nadie. Quintín se había reído de su estilo; los demás no querían ni aun tomarse la molestia de recibirle...”<sup>1</sup>

El mismo Alejandro Sawa, en sus *Iluminaciones en la sombra*, se lamentaba de que los editores españoles le dieran la espalda: "... y ofrezco a un editor quimérico que quiera salvarme del malvivir mío una gran colección de anécdotas referentes al grande y terrible grande hombre moral..."<sup>2</sup>

Sin embargo, la posición de Madrid en proceso de industrialización no se podía comparar con ciudades como Londres o París, donde el capitalismo estaba provocando un rechazo estético evidente. Así, en Francia el deslizamiento hacia el terreno del arte por el arte creó una decoración inanimada que se amparaba en la pura estética. Ello propiciaba espacios convertidos en simple pose, en fondos pictóricos donde el poeta revertía sus pasiones internas. De este modo, Soulié se atrevió a atacar el París lujurioso de Sade por representar un fondo paisajístico degradado. Aunque la crítica a mediados de siglo no iba dirigida a París, sino directamente al escritor. La alegoría en que se convertía la ciudad corruptora de inocencia, que ajaba las bellezas y era una insaciable libertina, no era sino la impresión que Soulié tenía de Sade.<sup>3</sup> En definitiva, el espacio que Sade habitó fue antropomorfizado para convertirse en receptor de los ataques. Hasta entonces, la ciudad no había permitido todo este tipo de desviaciones, lo que explicaba la crítica directa de los defensores del reducto inalterado.

Estos hechos provocaron que París se convirtiera, en la última mitad de siglo –aunque más acentuadamente en el último cuarto–, en el foco de toda expresión literaria. Octavio Paz habló del cosmopolitismo como elemento clave que llevó a los modernistas a París: "Su afrancesamiento fue un cosmopolitismo: para ellos París era, más que la capital de una nación, el centro de una estética. El cosmopolitismo los hizo descubrir otras literaturas y revalorar nuestro pasado indígena."

La limitación de los modernistas en sus propios países fue evidente. Si los españoles se trasladaron desde las regiones más artísticamente retrógradas hacia Madrid, los hispanoamericanos lo hicieron a París. José Luis Luna observó cómo París era para los modernistas la única ciudad totalmente enriquecedora: “No debe sorprender que el cosmopolitismo haya tenido su origen en París. París no tenía igual como centro de atracción para los escritores europeos. D’Annunzio rendía culto a lo parisiense y Oscar Wilde, por gusto, en los días de gloria, y por necesidad antes de morir, escogió a París para vivir.”<sup>4</sup>

La ciudad de París había absorbido, ya a mitad de siglo, una visión degradada por parte de algunos escritores. La fisonomía cambiante de sus espacios urbanos tras las reformas de Haussmann alteraron, sin ir más lejos, los esquemas literarios de Baudelaire.

El enfrentamiento que París recogía no tiene nada que ver, a mediados de siglo, con la llegada de un nuevo romanticismo, sino con un arte decadente nacido del choque con la gran ciudad inmersa en el progreso. Por ello, la idea de atracción/rechazo se dio mucho antes que en Madrid. Así lo atestiguaba Versluys: “Baudelaire is the product of the capital and the metropolis he depicts is the product of his troubled mind. City and soul are inextricably intertwined.”<sup>5</sup>

El propio Baudelaire dejó bien clara esta idea a través del bien y del mal. Su maniqueísmo no sólo reflejaba un malestar, sino una simbiosis entre los espacios urbanos y el alma del poeta: “[I]l y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l’une vers Dieu, l’autre vers Satan.”<sup>6</sup>

La oposición a las grandes capitales europeas se repitió en las obras de muchos autores durante esta época. Londres tampoco estuvo libre de esa ira. Féval atacó a la capital inglesa describiéndola como “una gran prostituta experta en todas las vergüenzas, de modo

que cualquier día descubrirá su colosal corrupción, el mundo se horrorizará y acabará por derrumbarse y se volverá contra el propio hombre.”<sup>7</sup>

El caso de Madrid era diferente. La entrada de los artistas en la capital en torno a 1850 recogió un enfrentamiento parecido al de décadas posteriores. De hecho, la mayoría de los escritores seguían teniendo una mentalidad romántica, con lo que revistieron a la ciudad con los mismos síntomas de ensueño y fantasmagoría con que habían descrito a la naturaleza. Aunque ello no eliminó que la capital pudiera recoger unas ansias literarias que evolucionarían hacia tendencias decadentes, lo que dio lugar a grupos marginales artísticos.

Pero independientemente del motivo que los trasladó a la gran urbe, la brecha entre el campo y la ciudad ya estaba abierta. A mitad de siglo, la gran diferencia que se había producido entre la cultura popular y las clases dominantes en los últimos años del siglo XVIII se agrandó aún más. Por todo ello, el papel de la Madrid fue, a partir de mediados de siglo, el ámbito obligado de la creación artística. Especialmente las grandes megalópolis que se iban consolidando alejaron a los escritores de los espacios rurales en los que todavía perduraban múltiples formas de la cultura popular. De esta manera, el deseo folclorizante por un lado, y la realidad de la cultura urbana por otro, marcaron zonas de difícil engaste.

En este esquema se encuadraban, en buena medida, las diferencias entre los artistas que huían de la provincia y los desposeídos de la tierra. Mientras estos últimos se veían empujados hacia la incipiente industrialización que requería mano de obra (sobre todo el País Vasco y Cataluña), los artistas buscaron una salida óptima a sus obras en la capital.

En España, a diferencia de Europa, los primeros románticos habían visto en Madrid la posibilidad de acabar con el estilo «localizado» que se daba en algunas escuelas de provincia —por ejemplo la de Sevilla—. Muchos artistas fueron a la capital creyendo que allí accederían a nuevos estilos y conocimientos. Sin embargo, una gran mayoría se estrelló contra una ciudad-monstruo que los encauzó por las vías oficialistas.

La llegada de los hermanos Bécquer a Madrid podía dar una idea de esta toma de contacto. Valeriano Bécquer se fue a la capital en busca de triunfo al observar que con el estilo casticista no había grandes posibilidades de medrar en la provincia. De este modo, cuando se sumergió en la vida madrileña pasó del pintoresquismo al realismo, lo que significaba enfrentarse con el modelo urbano. Este hecho, sin embargo, no provocó el rechazo de las clases rectoras. Sus pinturas sólo estuvieron imbuidas de nostalgia<sup>8</sup>, lo que las neutralizaba de cara a la sociedad bienpensante. La oposición de Valeriano al modelo de vida urbana no implicaba que se impusiera su modelo, ya que en Madrid triunfaba la plasmación goyesca de la realidad.<sup>9</sup> Lo que indicaba este hecho era precisamente la absorción, por parte de las clases en el poder, de las diferentes adscripciones artísticas como medio de control.

Esta afirmación exigía, en buena medida, la creación de la «secta». Demostraba que, ya a mediados de siglo, los artistas habían hecho uso de un grupo de referencia social. Julio Nombela nos dejó en sus memorias esta impresión sobre los primeros meses de Bécquer en Madrid: “(...) bien fuera por falta de costumbres, falta de afición o falta de dinero, autores, actores, músicos, pintores, en una palabra, con los que podían comprender el goce de vivir con los perfiles del buen gusto, se resignaban a habitar casas de vecindad vulgares, incómodas, antihigiénicas, y si eran solteros y carecían de familia en Madrid, aceptaban hospedajes sobre poco más o menos como el que tocó a Bécquer al llegar a la Corte.”<sup>10</sup>

Al igual que ocurrió en el fin de siglo, este grupo requería de unos patrones reconocibles para el recién llegado a Madrid en torno a 1850. Entre ellos estaban los artísticos e ideológicos, tanto nacionales como europeos, pero sobre todo los inevitables *topos*. Estos eran, en gran medida, la buhardilla o la pensión mugrienta en torno al centro de Madrid<sup>11</sup>), en unas pocas calles alrededor de la vida cultural, económica y social. En palabras de Romero Tobar “el tiempo intercambiado en las interminables tertulias de los cafés, son algunos de los rasgos de una comunidad vital y de intereses, cristalizada en un entendimiento del arte como desinteresada realidad arrojada en una lonja de mercaderías.”<sup>12</sup> Esta afirmación, si bien era cierta, hacía que el café reflejara, además, aquel contexto que, ya a finales del siglo XVIII, permitía un desenvolvimiento en libertad. Frente a una ciudad alienante y burguesa, el café propiciaba la unión, el trasvase de conocimientos, la libertad política e incluso la fabulación sobre un Madrid increíble. Otros críticos, sin embargo, afirmaron que, después de 1835, ya no había tertulias al modo en que se habían formado antes, es decir con características literarias y políticas auténticas.

Independientemente de estas afirmaciones, sabemos que ya había en Bécquer alusiones al mundo de los cafés madrileños.<sup>13</sup> En ellos, se observaba un espacio que refugiaba a muchos recién llegados, sobre todo a aquellos que buscaban el amparo de las amistades de la provincia o simplemente la identificación clasista. Este contexto siguió siendo vital durante todo el siglo XIX y la primera década del XX, ya que sirvió como argumento de muchas obras.

En otras ocasiones fue el propio café el lugar utilizado por el bohemio para hacer su mesa de trabajo. Como resultado de ello, el reflejo de esta vida al amparo de unos espacios propios dio la imagen de una ciudad particular. El artista que se vendía al burgués también habitó estos lugares, y las relaciones entre éste y el genuino se manifestaron a través de lo que se llamó el hampón de la literatura. El

artista prostituido era, en definitiva, la domesticación intelectual que buscaba la ciudad capitalista.

De uno u otro modo, las implicaciones socioliterarias que se derivaron de este Madrid acogedor de artistas fueron evidentes. En gran medida porque muchos de ellos pasaron de ser contestatarios con el sistema a depender de él para sobrevivir en la ciudad. En el último de siglo esta problemática siguió vigente, aunque agravada con el surgimiento de los múltiples *ismos*.

Estos enfrentamientos dieron lugar a múltiples matices al nacer del choque entre una provincia caduca y una urbe capaz de asimilarlos en términos decadentes. Pero el problema era mucho mayor, ya que Madrid no se parecía a las grandes ciudades industrializadas de Europa. La burguesía madrileña, cómplice de las viejas clases elevadas, neutralizó así toda posible emancipación artística a través del exhaustivo control de los medios de producción.

Las causas que llevaron a la ciudad a los artistas difirieron, como se puede observar, del éxodo rural obligado. Sin embargo, estos movimientos poblacionales inauguraron la imagen de un Madrid como corte de los milagros. Cuando el orgullo hizo que muchos emigrados a la ciudad, a pesar de sus penurias, renunciaran a su vuelta a la aldea, empezó a observarse la idea de un espacio real para el éxito. En *El calvario de Cristo*, Vicente del Olmo evocaba, en la tardía fecha de 1917, una impresión que seguía corroborando esta tesis:

“La vida del arte por el arte, sin tener consolidada una firma y sin otros medios de subsistencia, es la locura mayor que cometerse pueda. Así se ve a muchas gentes intoxicadas por lecturas que no, supieron digerir, que, con unas cuantas pesetas en el bolsillo y un cerro de novelas y producciones teatrales por impedimenta, lían el portamantas y toman por



asalto Madrid. Todos vienen sobre la conquista de un vellocino de oro, de otro vellocino, y sueñan con el pináculo como un cosa fácil (...) Con los últimos céntimos que notan en su escuálido bolsillo, percátanse de la insensatez cometida; empero ya es tarde, y no es cosa de retroceder. ¿Qué se diría de ellos allá, en las regiones donde los vieron nacer? ¡Un vencido, jamás...!”<sup>14</sup>

La literatura que expresó este sentimiento fue muy extensa, así como las sensaciones provocadas por unas excesivas expectativas. Aunque también hubo autores que pasaron por alto unos espacios de fin de siglo convertidos en cárceles miserables. Así, Francisco Pompey quien, ya en su vejez, siguió expresando un Madrid idealizado en sus memorias:

“Hospitalaria, idealista y sentimental, por sus puertas siempre abiertas, acogía a todo el que llegaba con simpatía y curiosidad, por sus deseos de trabajar, triunfar. Como en Londres, París o Roma, en aquel Madrid se encontraba el forastero como en su casa. El escritor y el artista, llegaban soñando en conquistar Madrid, pronto encontraba la casa de huéspedes, de dos pesetas, cincuenta céntimos, todo comprendido.”<sup>15</sup>

Debido a la importancia de aquel proletariado artístico (sobre todo porque fueron miles los que llegaron a la capital) parte de la crítica actual ha considerado que Madrid fue, en el siglo XIX, un espacio imprescindible e inevitable. Realmente la explicación era lógica, y ha quedado manifestada más arriba. Era el único contexto posible para llevar adelante su expresión del arte. Y no sólo fue necesaria para el bohemio, sino también para los escritores burgueses: “Unamuno, que estuvo tan afincado en Salamanca, o el cateto, el cursi o el apocado dejaban de serlo al pasar por Madrid, donde todo cobraba un sello nuevo, donde la conjunción de su luz, su aire y sus fuentes

esenciales: una tierra, un lugar de horizontes donde todo trasciende.”<sup>16</sup>

Ciertamente, este Madrid que expresó María Zambrano estaba idealizado. Aunque era comprensible, puesto que se describió como una ciudad capaz de atraer al resto de la población, anclada en la inmovilidad más absoluta. De esta manera, cualquier noticia sobre Madrid tomaba un carácter exótico. Y también es cierto que ese cateto o cursi dejaban de serlo, no por los encantos de la capital, sino precisamente por las bofetadas de una ciudad violenta donde se sobrevivía a duras penas.

#### Notas:

[1] Recogida en Enrique Gómez Carrillo, *Tres novelas inmorales*, prólogo y notas de José María Martínez Cachero, Madrid, Cultura Hispánica, 1995.

[2] Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la sombra*, estudio preliminar de Iris Zavala, Madrid, Alhambra, 1977, p. 208.

[3] Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado, 1999, p. 254.

[4] José Luis Luna, «La influencia de París en la evolución literaria de Enrique Gómez Carrillo y otros escritores hispanoamericanos, 1890-1914», Diss. University of California at Berkeley, 1941, p. 18.

[5] Kristian Versluys, *The Poet in the City*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987, p. 149.

[6] Charles Baudelaire, «Mon coeur mis à nu», *Juvenilia, Oeuvres posthumes, Reliquiae*, in *Oeuvres Completes de Charles*

*Baudelaire*, edición de Jacques Crépet et Claude Pichois, Paris, Editions Louis Conard, vol. 2, p. 93.

[7] Mario Praz, op. cit., p. 254.

[8] Lejanos, por tanto, de los proyectos políticos socialistas y anarquistas de fin de siglo, cuando el realismo y el naturalismo exagerarían la situación de los españoles.

[9] Francisco Calvo Serraller, *La imagen romántica en España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 52-55.

[10] Julio Nombela, *Impresiones y recuerdos*, Madrid, Tebas, 1976, p. 615. Juan María Díez Taboada en «La llegada de Bécquer a Madrid», *Revista de Literatura*, 82, 1979, pp. 167- 174, analiza las primeras andanzas del sevillano en la capital.

[11] Básicamente está compuesto por lo que, en el cambio de siglo, Emilio Carrere denominó Barrio Latino Matritense.

[12] Leonardo Romero Tobar, 'En los orígenes de la bohemia: Bécquer, Pedro Sánchez y la revolución de 1854', en *Bohemia y literatura (de Bécquer al modernismo)*, Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes (eds.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, p. 41.

[13] Por ejemplo en la segunda carta de *Desde mi celda*.

[14] Vicente del Olmo, *El calvario de Cristo. Jirón de la bohemia*, Madrid, Tirso de Frutos, 1917.

[15] Francisco Pompey, *Recuerdos de un pintor que escribe*, Madrid, Artes gráficas, 1972, p. 45.

[16] María Zambrano, prólogo a *Madrid en Galdós. Galdós en Madrid*, AAVV, Madrid, Consejería de cultura de la Comunidad de Madrid, 1998, p. 9.

© *Jesús María Vicente Herrero 2003*  
*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

