CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS
SOBRE EL ROMANTICISMO HISPÁNICO

ISTITUTO ITALIANO PER GLI STUDI FILOSOFICI

ROMANTICISMO 6

ACTAS
DEL VI CONGRESO
(Nápoles, 27-30 de Marzo de 1996)

El costumbrismo romántico

BULZONI
ROMA
1996

ÍNDICE

ALBÓNICO, A.
Costumbrismo satírico peruano: la comedia *Ña Catita* de Manuel Ascensio Segura (1856) ..... pág. 11

ALVAREZ BARRIENTOS, J.
Costumbrismo y ambiente literario en *Los españoles pintados por si mismos* ..... » 21

BASALISCO, L.
Los artículos costumbristas de E. Gil y Carrasco (1815-46) en el *Semanario Pintoresco Español*..... » 29

BELLINI, G.
De 'Amalia" a "Santa". Una tipología de la mujer en la novela costumbrista- romántica hispanoamericana..... » 35

CALDERA, E.
La vocación costumbrista de los románticos..... » 45

CANCELLIER, A.
Sarmiento costumbrista en su viaje a España..... » 53

CANTOS CASENAVE, M.
"Gitanofilia": de algunos rasgos costumbristas del «género andaluz» ..... » 65

CATTANEO, M. T.
Del Costumbrismo de Larra a la "Visión alucinada" de Nieva: *Sombra y Quimera de Larra* ..... » 71

CIRILLO SIRRI, T.
Notas costumbristas del Duque de Rivas en Nápoles..... » 81

COMELLAS AGUIRREZABÁL, M.
La reacción antirromántica de Mesonero Romanos ..... » 89

CRESPO GIMÉNEZ, F.
El costumbrismo exótico de Mariano Fortuny ..... » 103

DÍAZ LARIOS, L. F.
Los viajeros costumbristas ..... » 109

ESCOBAR, J.
Costumbrismo: Estado de la cuestión ..... » 117

ESPÍN TEMPLADO, M. E
El costumbrismo como materia teatral durante el período romántico ..... pág. 127

FELTEN, H./WEINGÄRTNER, K.
¿Costumbrismo romántico? Observaciones en torno a la estructura intertextual de *El estudiante de Salamanca*..... » 135

FERRAZ MARTÍNEZ, A.
Pintar, retratar, daguerreotipar ..... » 143

FLITTER, D.
Historia y pueblo en el costumbrismo romántico: Fernán Caballero y la capilla de Valme ..... » 155

FROLDI, R.
Anticipaciones dieciochescas del costumbrismo romántico..... » 163

GARCÍA CASTAÑEDA, S.
El pintoresco mundo de la calle o las costumbres del día en aleluyas..... » 171

GARELLI, E
Aspectos del costumbrismo periodístico de Manuel Bretón de los Herreros ..... » 179

GIES, D. T.
Costumbrismo y magia: Un curioso manual sobre *La mágica blanca* de 1833 ..... » 189

GÓMEZ MONTERO, J.
Los límites de la representación en la lírica costumbrista ..... » 199

GONZÁLEZ TROYANO, A.
Los espacios privilegiados de la Andalucía de Estébanez..... » 209

LLERA, L. DE
Tertulias románticas y modernistas en el Madrid castizo..... » 213

MARTÍN, F.J.
El problema de España y el proyecto ilustrado en el costumbrismo de Larra..... » 223

MONTALTO CESSI, D.
El epígrafe espejo de los costumbristas..... » 231

PALOMO, M. R
Texto e imagen en el *Semanario pintoresco:* Mesonero y Alenza ..... » 239

POZZI, G.
Imágenes de la mujer en el costumbrismo ..... » 249

RAMOS SANTANA, A.
Las tabernas, escenarios costumbristas ..... » 259

REINA PALAZÓN, A.
El costumbrismo en la pintura sevillana del siglo XIX ..... » 265

ROMERO FERRER, A.
La proyección teatral y romántica de Andalucía: «El género andaluz»..... pág. 275

ROMERO TOBAR, L.
La descripción costumbrista en los viajes aéreos..... » 285

SHAW, D. L.
La pintura... festiva, satírica y moral de las costumbres populares..... » 299

COSTUMBRISMO SATÍRICO PERUANO: LA COMEDIA *ÑA CATITA* DE MANUEL ASCENSIO SEGURA (1856)

Manuel Ascensio Segura (1805-1871) fue, según parece, criollo de segunda generación[1]. Nacido en Lima, luchó por el rey de España hasta la batalla de Ayacu-cho; posteriormente se dedicó a la difícil tarea de «fundar patria» incorporándose al ejército nacional, a la burocracia, al periodismo: consiguió su propósito de manera plena a través de la expresión escénica. Autor, a lo largo de cuarenta años, de catorce piezas todas en verso (comedias, sainetes, «juguetes»), es considerado unánimemente el fundador del teatro peruano. Por lo general, los críticos le han manifestado aprecio o desdén de manera directamente proporcional al mayor o menor favor de cada uno de ellos para con una dramaturgia fácil, en la cual lo ameno se conjuga con lo ético a través de un enfoque festivo, y que une el costumbrismo con el intento de conciliar, dentro de lo posible, las tensiones personales, sociales y políticas[2].

Voy a ocuparme aquí de la más conocida de las obras de Segura, *Ña Catita.* Apareció en febrero de 1845 como comedia en tres actos, y fue reestrenada, ampliada con un acto más, en agosto de 1856[3]. Desde entonces ha gozado del favor del público, no siendo impedimento la forma versificada del texto: la mayoría de los versos son octosílabos; la estrofa más característica y lograda es la redondilla que, como es sabido, a lo largo de los siglos XVIII y XIX en Hispanoamérica se dio más que en la península.

La trama, como siempre en las piezas de Segura, no es de veras importante. La acción, que ocupa muy pocas horas, se desarrolla en Lima, dentro y delante de una

[1] Recojo la noticia de la entrada «Segura, Manuel Ascensio», en Maurilio Arriola Grande, *Dic cionario Literario del Perú. Nomenclatura por autores,* Lima, Ed. Universo, 2ª ed. corregida y aumentada, s. a. [1980], pp. 292-297.

[2] No abundan los estudios sobre el autor peruano. Para algunas noticias más sobre su vida y obra, y la bibliografía activa y pasiva básica, véanse, por ejemplo: Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. II. Del romanticismo al modernismo,* Barcelona, Ed. Crítica, 1991, pp. 664-665 y 680-684 (ahí se reproduce también parte de uno de los muchos ensayos que al comediógrafo dedicó Luis Alberto Sánchez); y Jesús-Antonio Capellán de la Cruz, «El teatro», en Fe lipe B. Pedraza Jiménez (coordinador), *Manual de literatura hispanoamericana. II. Siglo XIX,* Pamplona, Cenlit Ed., 1991, pp. 518-521.

[3] Manejo la edición definitiva incluida en Gerardo Luzuriaga y Richard Reeve (compiladores), *Los clásicos del teatro hispanoamericano,* México, Fondo de Cultura Económica, 1975, pp. 251-354. Una selección de la pieza puede encontrarse, junto con comentarios de poca monta, en Carlos Miguel Suárez Radillo, *El teatro romántico hispanoaméricano. Una historia crítico-antológica,* Madrid, Ed. de Cultura Hispánica, 1993, pp. 291-301.

vivienda de la clase media acomodada. Doña Rufina quiere casar a su hija Juliana con don Alejo, un caballero que la ha deslumhrado con sus maneras extranjerizantes y estrafalarias; sin embargo, la joven está enamorada de su coetáneo Manuel, y su padre, don Jesús, la apoya por haberse empeñado tiempo atrás en proteger a dicho mozo. El conflicto, pues, embiste a los padres de Juliana, y la armonía familiar, que nunca ha sido buena, peligra. En la cuestión se entremeten otros, entre los cuales Ña Catita, una alcahueta que ofrece sus servicios contemporáneamente a todos, hasta que se descubre que don Alejo ya tiene esposa en el Cuzco y todo se arregla.

Lo que más interesa en *Ña Catita,* igual que en las demás obras de Segura, son la gracia costumbrista, el bonario propósito satírico y la finalidad moral. Veamos, rápidamente, como se realizan.

Empezamos con la descripción de las costumbres. Por lo que se refiere, digamos, al mundo físico - esto es, trajes, ambiente, enseres domésticos, etc. -, de veras hay muy poco. Sólo encontramos una referencia a la afición del dueño de la casa a los atuendos antiguos - la capa - y la opuesta debilidad de don Alejo para con las indumentarias modernas[4]. Los dos elementos deben ser enlazados más con la presentación de las costumbres morales y sociales que con el intento de «pintar» un ambiente. Que Segura tenga esta voluntad es dudoso, porque también en la vertiente del lenguaje, donde el autor por el contrario se luce por extenso, la cosa es problemática. En efecto, ahí se puede descubrir un triple registro: popular, medio, erudito. Resulta que lo popular - presentado principalmente a través de los personajes de Ña Catita y de la sirvienta Mercedes (el otro criado no tiene relevancia alguna) y, a veces, también a través de los cónyuges - sólo en parte se encarna, por lo menos en esta pieza, en castizas expresiones limeñas. Estas últimas, desde luego, no están ausentes, pero no abundan y, de todos modos, no consiguen caracterizar de veras la obra[5]. El registro popular se logra más a través de la repetición constante de refranes, sentencias y frases hechas pertenecientes al común patrimonio lingüístico del mundo hispanohablante y gracias a la distorsión de los vocablos cultos y al efecto cómico que

[4] «ALEJO. - Usted va de *promené,/* según lo que viendo estoy./ ¡Pero con capa...! ¿Quién usa/ ya ese ropaje español?/ Parece que usted viviera/ en los tiempos de Godoy./JESÚS. - Yo me visto como quiero./ RUFINA.-¡Qué respuesta! ¡Cuándo no!/ ALEJO. - Póngase usted un *Lord RaglandJ* que es el traje *comme il faut;/* donde *Rosack* compré el mío,/y pintado me salió./ [...]». *Ña Catita,* ed. cit., acto I, escena II, pp. 257-258.

[5] Por lo general, dichas palabras - cambullón, zampalimones, chirisuya, chunchos, etc. - están en cursiva en la edición que manejo, igual que las palabras latinas, francesas, etc. (y sería inte resante cotejar cómo las puso Segura en sus manuscritos). Además, no faltan expresiones que, sin ser locales, resultan fuertes y castizas: por ejemplo, doña Rufina no tiene recelo en referirse a su hija como «[...] parece/ un gallito, la muy puerca.» (Acto I, escena VII, p. 270).

produce la versión macarrónica de las expresiones latinas o su extravagante explicación[6]: ambos recursos no tienen especial ni exclusiva relación, pues, con las costumbres de Lima. Por su parte, el registro medio del lenguaje - el de la mayoría de los diálogos entre los personajes - no presenta elementos significativos, mientras sí los tiene el nivel que podríamos llamar erudito. Este se da tanto a través del abundante empleo que hace don Alejo de las palabras extranjeras (la gran mayoría francesas, algunas inglesas y pocas italianas) como, especialmente, con el recurso masivo a palabras proparoxítonas, la mayoría de las cuales tiene o aparenta tener un origen culto, como puede verse por el fragmento siguiente:

ALEJO. - ¡Ave María!
¡Aquí Ña Catita! ¡Cáspita!
(Desollando está algún prójimo.)
CATITA. - ¡Hola! ¿Cómo va la brújula?
ALEJO. - Si sigue el viento tan próspero,
pronto echaremos el áncora.
CATITA. - ¿De veras? ALEJO. - De un modo sólido
van las cosas a su término.
CATITA. - El ataque ha sido sófero.
Según lo ha expuesto la sílfide...
ALEJO. - Está contra mí hecha un fósforo [7].

El éxito humorístico es indudable pero se consigue, una y otra vez[8], a costa de la verosimilitud y de la coherencia de los personajes, porque parece muy improbable que Catita pueda manejarse a sus anchas con términos como sindéresis, energúmeno, atónito, estrambótico, verídico, báculo, vástagos...[9] Análogamente, reparos apenas inferiores hay que oponer al autor por lo que se refiere a don Jesús, cuyo carácter de «peruano viejo» poco se concilia con la presencia en su boca de palabras igualmente raras. Hay que hacer hincapié, además - abordo aquí de pasada el plano de la comunicación -, en que el efecto

[6] Doy sólo dos ejemplos. El primero atañe a la ignorancia de la madre de Juliana: «ALEJO. - ¡Oh, no!/ Son del principado de Hese./ RUFINA - ¿De *ése?* ¡qué nombre tan raro!/ALEJO. - Si usted gusta llámelo *equis.»* (Acto III, escena XII, p. 318). El segundo se relaciona con la de la alcahueta: «CATITA. - [...*]/Necesitas caret lege;/* esto es, la necesidad/ tiene la cara del hereje.» (Acto III, esce na XIV. 323).

[7] Acto II, escena XIV, p. 288.

[8] Además de en el fragmento indicado arriba, donde la serie de esdrújulos continúa por toda la escena *(ibidem,* pp. 288-290), el autor demuestra aún mejor inspiración, empleando igual recur so, en la escenas I-IV del acto III, pp. 300-303.

[9] Cfr, *passim,* los diálogos de las escenas citadas en la nota anterior.

cómico se logra por el autor manejando el lenguaje desde una posición de superioridad y a costa del público menos culto que asistía al estreno, porque es imposible que el gallinero limeño, igual que el de México o el de Madrid o el de Sevilla, supiera el significado de las expresiones latinas o de los abstractos substantivos científicos.

Veamos ahora qué costumbres morales y sociales se describen en la pieza. Los argumentos principales son tres: la lucha de los sexos, la falsa beatería, y la afectación extranjerizante. Contrariamente a lo que se podría pensar por el título de la obra, su eje es el primer argumento, el único que presenta también algunos corolarios. Si las escenas que describen el amor entre los dos jovenes, y el intento de don Alejo de gozar de Juliana aprovechando las ambiciones de la madre de esta última, resultan muy conocidas o están desarrolladas con aproximación y hasta burdamente, las que describen la conflictiva relación de los cónyuges presentan algún que otro rasgo de interés. Desde luego, no es que sea nueva la presentación que Segura hace de los malos efectos que, andando el tiempo, produce la debilidad excesiva del hombre frente a la petulancia, mal genio o excesiva ambición de la mujer. Sin embargo, ocasionalmente el comediógrafo llega a representar con acierto la tragedia de la obligada convivencia de dos personas que ya no se aguantan[10]. Además, al intentar doña Rufina mudarse de casa separándose del marido, el temporal consentimiento de don Jesús a aceptar el hecho y devolver a la esposa su dote, parece proponer el derecho de la mujer a seguir su voluntad y la posibilidad de disolver de manera pacífica y con mutuo asentimiento las parejas imposibles[11]. Lástima que dichos elementos estén sólo enunciados y que semejante problemática - anticipación del sucesivo teatro realista burgués - resulte únicamente rozada: pronto, en efecto, como si de repente se diera cuenta de haberse metido por una senda peligrosa, Segura da marcha atrás e, introduciendo los buenos pero improbables oficios del amigo Juan, consigue milagrosamente que el matrimonio haga las paces[12].

La descripción de la hipocresía beata está, en conjunto, poco lograda. La comparación de Ña Catita con sus antecedentes más famosos, Trotaconventos y Celestina, es un tópico de la crítica pero no por eso cesa de ser impertinente. La peruana no es sino una alcahueta cohibida y sin ideas ni artimañas: según parece, sus móviles intelectuales, materiales y morales son modestísimos y se contenta de una lismonita, de un chocolate o de tomar un poco de caldo, así que sólo actúa para escurrir el bulto y ni siquiera persigue de veras y con coherencia, por codicia o por maldad, la realización de amores ilícitos o dificultosos.

[10] Por ejemplo, acto II, escenas XX - XXII, pp. 294-298.

[1] Acto IV, escenas VIII y XVII, pp. 341-342 y 352-353.

[12] Merece la pena observar que la esposa de don Jesús promete en adelante no tanto ser obe diente sino mostrarse tal, y la criada expresa hasta sus dudas al respecto: «RUFINA. - Siempre sumi sa a tu lado/ haré que todos me vean./JUAN. - No hablar más de lo pasado./ MERCEDES. - (Dios quiera que éstas no sean/ promesas de enamorado.)/Telón.» Acto IV, escena XVII, p. 354.

El postrer motivo que hay que examinar es la afición a las modas que vienen del exterior. El apartado está bien desarrollado a pesar de lo fácil que era dar en el blanco, como hemos visto hace un momento a propósito de las prendas de vestir. De entre los numerosos elementos que se podrían señalar, por lo menos merece la pena destacar la gracia con que se toma el pelo a la imitación limeña de inclinaciones y posturas románticas. Esto se realiza cuando don Alejo se refiere a Juliana llamándola Julieta, y es prontamente imitado en eso por doña Rufina suscitando la ira de su marido[13] o cuando, en un sucesivo paso, se realzan más bien aspectos prerrománticos:

RUFINA. - ¡Qué! ¿Padece usted de esplín?
ALEJO. - ¡Ah! Si parezco un bretón;
pero pronto se me pasa.
Tomando un vaso *áe ponch,*
o una copa de coñac,
como si tal cosa estoy[14].

La de Segura es, quizá, una de las primeras representaciones de lo que se llamaría más tarde huachafería, es decir, la versión muy peruana, con matices especiales, de la cursilería peninsular.

En fin, podemos preguntarnos si en el costumbrismo de la pieza caben aun aspectos más bien políticos. Contrariamente a lo que pasa en otras obras de Segura, sólo he detectado uno, bastante endeble: es la referencia al ningún control de las autoridades del país sobre libros y personas que vienen del exterior. Dicha afirmación, que Segura pone en la boca de doña Catita[15], parece tener un matiz irónico cuyo sentido resulta contrario al

[13] Acto I, escena I, p. 256. El cambio de nombre se da también en escenas sucesivas: véase *passim.*

[14] Acto I, escena III, p. 259. Tampoco falta la sátira de la propensión al suicidio, la cual es también achacada por doña Catita a los «[...] extranjeros/ de Francia y de California!» (Acto III, escena VI, p. 306); del exilio voluntario y exótico como consecuencia de un amor infeliz: «MANUEL. - Y vagando como un loco/ terminaré mi existencia/ en algún clima remoto,/ maldiciendo tu incostancia,/ tu ingratitud y abandono.» (Acto III, escena VIII, p. 313); y del duelo: «ALEJO. - ¡Eh, bien! Entonces, las armas.../ la hora... el puñal, el veneno,/ el florete, la pistola,/ todo es para mí lo *mesmo./* [...]» (Acto IV, escena XI, p. 346).

[15] «Y nadie tiene la culpa/ sino esos libros, no más,/ que traen escritos en lengua,/ ¡qué sé yo... de por allá,/ y que están todos repletos/ de herejía y de maldad./ Y el gobierno que permite/ que entre en Lima, así no más,/ tanto picarón hereje/ sin hacerlos bautizar./ ¿Qué bueno puede esperarse de estos réprobos jamás?/ Y luego los tales *gringos/* tienen un modito tal/ de matar pulgas, y un porte/ tan aquél y tan...¡pues, ya!/ que a veces, hija, hasta a mí/ ciertos impulsos me dan...». Acto III, escena *XIV,* pp. 324-325.

mensaje de los fragmentos en que se satiriza de veras al elemento extranjerizante, como hemos visto anteriormente y como se puede apreciar aun en otros momentos: especialmente cuando don Alejo suelta un pedante elenco de autores que Juliana/Julieta debería leer para tener una educación cabal e ilustrada[16].

Habiendo examinado los principales elementos de la pieza, se puede tentar una valoración. Ya he indicado indirectamente los defectos: título infeliz, porque no señala de inmediato el verdadero eje argumental de la pieza; enredo mediocre, y pésimo el final, pues la solución del conflicto familiar, realizada a través de la intervención del amigo de don Jesús, don Juan - descarado recurso al *Deus ex machina* -, es tan postiza como en la mayoría de las comedias del Siglo de Oro[17]. Por su parte, el verso logra animarse casi sólo en las dos series de esdrújulos, mientras que el mensaje, como la pieza se inspira al "castigat ridendo mores" y al "utile dulci", es moralmente bien intencionado pero termina resultando amanerado más de lo tolerable. Un juicio severo, pues, el que pronuncia este servidor. Sin embargo, igual juicio o casi merecerían muchísimas piezas del teatro hispánico, tanto de la una como de la otra orilla del Océano Atlántico, así que una valoración negativa fundada en la sensibilidad actual no nos lleva muy lejos. Además, no faltan pareceres contrarios, pues un crítico como Luis Alberto Sánchez, a menudo superficial pero no siempre descaminado en sus observaciones, en la década de los sesenta observaba que el teatro de Segura podía verse en la época aún con entretenimiento[18]. Resulta mejor partido, pues, llevar la discusión de la pieza al plano de la historia literaria, el cual es, además, el que más interesa en esta reunión.

El fin del congreso es reflexionar sobre las características del costumbrismo, pero el título del coloquio mismo parece haber dado por sentado, de antemano, que existe un costumbrismo romántico o, mejor dicho, que a pesar de anticipaciones, impugnaciones y algún que otro elemento en contra, el costumbrismo se identifica con el romanticismo.

[16] Acto I, escena IV, p. 262: la lista va de Rousseau a Humboldt pasando por Voltaire, Walter Scott y Ovidio.

[17] A este respecto se puede observar que las referencias a las mañas recíprocamente engañosas de la humanidad (sean varones o mujeres, curas, monjas o feligreses, jueces o convictos, mozos o ancianos, etc.) que suelta don Alejo en la escena X del acto III, pp. 315-316, parece recién salida de una pieza dramática del siglo XVII o de un auto sacramental.

[18] «[...] Su teatro destaca, por eso, hasta ahora, pese a cierta longitud de parlamentos, con amenidad y provecho. He asistido a las representaciones de varias obras suyas entre 1925 y 1962: no haber bostezado implica ya un elogio de que no todo clásico podría jactarse.» Véase Luis Alberto Sánchez, «Segura, el comediógrafo», en Manuel Ascensio Segura, *Un juguete. El sargento Canudo,* Buenos Aires, Eudeba, 1964, pp. 5-11, reproducido, con algunas abreviaciones, en Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. II. Del romanticismo al modernismo,* cit., p. 683.

Yo siempre tuve alguna duda respecto a una formulación tan tajante y hubo también la ocasión de comentársela a nuestro gran amigo Erman-no Caldera en tiempos cercanos. Desde luego, no voy a entrar de pleno en la discusión teórica al respecto, tanto porque no quiero correr con el riesgo de volver a soliviantar los ánimos de los asistentes, como porque está aquí la flor y nata de los estudiosos del fenómeno romántico peninsular y todos los asistentes son mucho más competentes que yo al respecto. Sin embargo, como aquí soy uno de los pocos que van a ocuparse de Hispanoamérica, no tengo más remedio que avanzar algunas observaciones.

De inmediato, y sin con esto meterme en sutiles distinciones de nominalismo filosófico, declaro que «costumbrismo de la época romántica» me parece, al fin y al cabo, definición más satisfactoria que «costumbrismo romántico». Son conocidas las razones con que otros muchos han defendido semejante carátula: quizá puedan resumirse en muy pocas palabras observando que dicha definición es más abarcado-ra y permite convivir corrientes y matices que sólo con un gran esfuerzo se podrían abrigar bajo el mismo techo. Si, dicho de pasada, a mi parecer esto vale también para lo que se refiere a la literatura española, la oportunidad y validez de la distinción me resulta todavía más evidente con respecto a las obras literarias hispanoamericanas y, si es posible, aún mayor en el caso del Perú. En efecto, es conocido que la penetración de las formas románticas fue menos fácil en las regiones americanas que se habían destacado por riqueza cultural y literaria en la época colonial, es decir, en las zonas céntricas de los antiguos virreinatos, entre las cuales encontramos a Lima y su entorno[19]. Si política y socialmente, tanto antes como después de la independencia, el Perú fue uno de los reductos más fuertes de la conservación del *status quo,* una resistencia apenas inferior se dio en el campo literario y artístico. Dentro de la persistencia y recreación de modelos anteriores, pues, hay que buscar la esencia del teatro de Segura y, por supuesto, de *Ña Catita.*

Yo diría - pero no es un descubrimiento epocal sino más bien normal y corriente - que en la obra confluyen tres modelos teatrales: el de Leandro Fernández de Moratín, el de Ramón de la Cruz, el de Bretón de los Herreros. De cada uno de dichos autores Segura coge algo.

No cabe duda de que el esqueleto de *Ña Catita* es neoclásico. Se mantienen las tres unidades y el propósito moralizador, aunque este último no es el exclusivo fundamento de la obra, puesto que existe, con igual fuerza, el intento de divertir.

[19] Es una de las primeras notas del conocido estudio de Emilio Carilla, *El romanticismo en la América hispánica,* Madrid, Gredos, 1958. Cito de la tercera edición revisada y ampliada, 1977, I, pp. 53-56.

Como sea, otro rasgo de la preceptística neoclásica - presentar tipos que respondan a cierta abstracción - aparece con toda claridad en la pieza en examen, en la cual los persones con mucha dificultad llegar a tener vida de por si y más bien sirven de vehículo a las ideas moralizantes. Hasta vuelve a presentarse el más famoso caballo de batalla de Moratín, la libertad de elección en el matrimonio: el argumento, bien mirado, termina por reducirse a uno de los muchos presentes en la comedia, pero está presente[20]. Tampoco faltan otros parecidos con *El sí de las niñas* porque, como en ésta el viejo don Diego, en *Ña Catita* Rufina puede acusar a otros de haber contribuido a llenarle la cabeza de ilusiones, etc.

Por lo que se refiere a la posible influencia de Ramón de la Cruz, podrían igualmente rastrearse muchos elementos, de la persistencia en emplear la forma versificada al motivo de la desmedida afición a las modas extranjeras, ya ridiculizada por él. Se puede formular hasta la hipótesis de que dicho motivo llegase a Segura precisamente a través de los sainetes del autor peninsular, que fue blanco de los ataques de los neoclásicos por su apego a lo popular y castizo: por el contrario, la escasa inclinación de Segura a desarrollar las posibilidades de lo pintoresco de los atuendos y ambientes locales, a diferencia del autor madrileño, podría explicarse precisamente por su apego al ideario pedagógico neoclásico y a cierta tradición ilustrada que lo llevaría al liberalismo.

En fin, Bretón de los Herreros. El reducido tiempo a disposición no permite una adecuada demostración de la contigüidad de temas y tonos entre los dos autores (ambiente social representado, tono festivo, visión satírica, etc.), pero no hace falta gastar mucha tinta para sugerir que muy probablemente fue éste el mentor ideal de Segura. Así que, por lo que atañe a la definición del comediógrafo peruano, tendremos que tildarlo de «costumbrista romántico» o de «costumbrista de la época romántica» según apliquemos una u otra etiqueta a su principal modelo. Yo ya he dicho a cuál solución me inclino[21]. Para rematar la cosa, adjunto que en *Ña Catita* los derechos sentimentales de los personajes no son realmente importantes: no lo son los de los jovenes enamorados, ni los de los padres de Juliana y, menos aún, los del adúltero y bigamo *infieri,* Alejo; el tejemaneje tiene su origen en codicias varias o en la voluntad de ser fiel a la palabra dada, y termina con el triunfo de la defensa de la moral corriente.

[20] Al respecto véase, *en Ña Catita,* especialmente el discurso de Juliana a su madre presente en el acto I, escena VIII, pp. 272-273.

[21] Conserva todavía suficiente validez, a pesar de su brevedad y de haber pasado casi cuarenta años de su primera formulación, el enfoque de la comedia hispanoamericana de la época presenta do por Emilio Carilla, *El romanticismo en la América hispánica,* cit., II, pp. 62-66; véanse también las notas de pp. 106-108.

Así que ¿de veras Uds. piensan que es posible definir como romántica pieza semejante? Siendo un *patchwork* de elementos e influencias no completamente homogéneas, no sorprende que la obra de Segura dé al lector la impresión de eclecticismo: así es oportuno clasificarla.

ALDO ALBÒNICO
Universidad de Milán

COSTUMBRISMO Y AMBIENTE LITERARIO EN *LOS ESPAÑOLES PINTADOS POR SÍ MISMOS*

> Desde que en España hay literatura, se ha venido repitiendo constantemente que en ella no puede haber literatos; y siéndolo los mismos que dicen esto, preciso será creerlos bajo su palabra, y convenir con ellos en que el cultivo de las letras no es entre nosotros el mejor género de cultivos.
> Y a la verdad ¿qué es un literato, meramente literato, en nuestra España? una planta exótica a quien ningún árbol presta su sombra; ave que pasa sin anidar; espíritu sin forma ni color; llama que se consume por alumbrar a los demás; astro, en fin, desprendido del cielo en una tierra ingrata que no conoce su valor.
> Si confiado en la superioridad de su genio, no supo unir la adulación a las dotes de su talento; si mirando desdeñosamente los intereses materiales, no acertó a mendigar un favor del poderoso, favor menguado que apartándole de sus nobles ocupaciones le convierte en lisonjeador de oficio o en mecánico oficinista; todo su saber, por grande que sea, bastará tal vez a conquistarle un lugar distinguido en las crónicas literarias del país; acaso la posterioridad encomiará su genio; acaso levantará estatuas a su memoria; pero en tanto su vida se consumirá angustiosa en medio de tristes privaciones; y aquel hondo desprecio que produce en el alma un desdén injusto abreviará sus días, y le conducirá muy luego al ignorado sepulcro que en vano buscarán sus futuros admiradores [1].

Son palabras de Ramón de Mesonero Romanos, que en varias ocasiones reflexionó sobre el papel del escritor en la sociedad, sobre el modo en que era sumido y considerado por ésta, así como sobre la capacidad disuasoria de esa misma sociedad respecto de los literatos, pues, por lo general, a medida que alcanzaban el reconocimiento y el éxito, eran desplazados a cargos políticos, administrativos y diplomáticos que les separaban de su actividad primera, y por la que habían descollado. De manera que, con frecuencia, al recompensar a uno de estos escritores con cargos públicos para los que no siempre eran apropriados, se inflingía una herida a la institución literaria, ya que, por lo general, dichos escritores metidos a políticos se daban de baja en

---

[1] Ramón de Mesonero Romanos, "Costumbres literarias" (1838), en *Escenas y tipos matritenses*, ed. Enrique Rubio Cremades, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 230-231.

las letras. Hay que indicar, por otro lado, que no siempre sucedía así y que escritores que ocuparon cargos políticos no abandonaron la práctica literaria, o volvieron a ella. Fue el caso, en los tiempos de Mesonero, de figuras como Martínez de la Rosa, Argüelles, Miraflores, Marliani, Alcalá Galiano y otros. Y, en épocas precedentes, de figuras como Quevedo, Saavedra Fajardo, Luzán, Jovellanos, Meléndez, etc.[2].

Por tanto, nos enfrentamos ante un juicio de Mesonero Romanos que, si por un lado es cierto, por otro no deja de ser falso. Da la impresión de que *El curioso parlante*, incomodado con aquellos que desde las letras se aúpan a otra condición social y económica más ventajosa, se reservara para sí – pues nunca tuvo sueldos ni favores de poderosos, como recuerda una y otra vez – la condición de auténtico literato, de escritor ideal y quintaesenciado que no necesita del público ni del poder para sobrevivir. En el mismo artículo comenta que los jóvenes de los primeros años del siglo XIX "se hicieron literatos para ser políticos [...]; otros se hicieron críticos para pretender un empleo; cuáles consiguieron un beneficio eclesiástico en premio de una comedia; cuáles vieron recompensado un tomo de anacreónticas con una toga o una embajada" (p. 233). Y, si esto fue así, como fue en muchos casos, hay que dar la enhorabuena a esos escritores, pues era algo que durante el siglo anterior persiguieron numerosísimos de ellos, que no tenían más oficio que el de las letras y como única remuneración los pocos reales que les rentaba la venta al impresor de sus derechos de edición. Por eso pedían a los ministros del ramo, una y otra vez, cualquier puesto literario, como era el de traductor, o beneficio eclesiástico, en la confianza de que éstos les permitirían dedicarse precisamente a la literatura, sin tener que ocupar el tiempo en otras actividades necesarias para sobrevivir, pero alejadas de la creación literaria.

Mesonero, aristocrático, autosuficiente en su atalaya de potentado económico, se parece más a uno de esos monjes que en el siglo XVIII, cuando les pedían consejo para solucionar los problemas de subsistencia de los literatos, respondían que el autor sólo debía escribir para alcanzar la gloria literaria; pensar en términos económicos o de subsistencia respecto a la literatura no era concebible para aquellos que tenían resuelto el problema baladí de comer, vestirse y dormir[3]. Pero no hay que desdeñar, por otro lado, el deseo del escritor de participar en política, algo que solía

---

[2] En sucesivas notas a este artículo, Mesonero matiza su predicción, al comprobar que esos autores-políticos continuaron escribiendo. Véase Vicente Llorens, "El escritor en la época romántica", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 329-330 (1977), pp. 513-528.

[3] Joaquín Álvarez Barrientos, "El padre Francisco de Villalpando y el proyecto de fundación de una Academia de Ciencias y Letras de Madrid", en *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, I, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 43-55.

rechazar Mesonero, pero que era un objetivo claro de muchos de los miembros de la República Literaria desde al menos el siglo XVIII.

Más en razón parecen sus observaciones sobre el mundo literario referentes a las tribulaciones que pasan los autores cuando quieren publicar sus obras, sus referencias a las frustrantes relaciones con los mecenas y otras. Son comentarios que enlazan fácilmente con los que ofreció Larra en su artículo "¿Qué es un autor?" y con toda una serie de escritos anteriores que irían desde los *Pensamientos literarios* de Mayans o las "Reflexiones literarias" del padre Sarmiento al "Essai sur la société des gens de lettres" de D'Alembert. En este artículo Mesonero parece debatirse entre la aceptación de la condición mercenaria de la escritura y la tradicional consideración del escritor ajeno a las necesidad cotidianas, como era él mismo. Esta actitud "escrita" no se corresponde con la que mantuvo en algún momento de su vida literaria, como él mismo detalla al relatar su aventura del año 1830-31 con el Consejo de Castilla para conseguir publicar su *Manual de Madrid* y, posteriormente, sus intentos de que dicha obra fuera obligatoria en ayuntamientos y demás dependencias municipales, lo que significaría un alto volumen de ventas y por tanto de ingresos. En este caso Mesonero muestra su conciencia de escritor comprometido con su profesión y con los aspectos económicos de ella[4].

Este estado de cosas, rápidamente pergeñado, el enfrentamiento entre aceptar o no que la actividad literaria pueda ser una profesión remunerada, se continúa en los artículos que sobre los escritores y literatos se recogen en *Los españoles pintados por sí mismos*, obra colectiva aparecida entre los años 1843 y 1844, en la que el mismo Mesonero participó[5]. En ella se dedican al mundo literario los siguientes artículos: "El escribiente memorialista" (Tomo I, pp. 47-51), obra de Antonio García Gutiérrez; "El escribano" (Tomo I, pp. 193-207), debido a la pluma de Bonifacio Gómez; "El escritor público" (Tomo I, pp. 209-215), a cargo de José María de Andueza; "El aprendiz de literato" (Tomo I, pp. 414-422), firmado por Luis Loma y Corradi, y "El poeta" (Tomo II, pp. 150-157), de José Zorrilla.

Los dos primeros, "El escribiente memorialista" y "El escribano", no ofrecen demasiado interés desde este punto de vista, salvo el de ser dos salidas bastardas o se-

---

[4] Cfr. la introducción de José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos a sus *Memorias de un setentón* (Madrid, Castalia/Comunidad de Madrid, 1994), donde se detallan estos extremos.

[5] Sobre ella, véase Margarita Ucelay da Cal, *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio de un género costumbrista*, México, El Colegio de México, 1951; Valeriano Bozal, "*Los españoles pintados por sí mismos* y la ilustración romántica. Cuatro notas", *Boletín del Museo Camón Aznar*, 1 (1980), pp. 58-81, y Joaquín Álvarez Barrientos, "Lo andaluz en *Los españoles pintados por sí mismos*", en *El costumbrismo literario y pictórico en Andalucía*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos, (en prensa).

gundonas al "aprendiz de literato". En este trabajo Loma y Corradi se refiere al gran número de jóvenes que querían ser escritores, siguiendo un tópico nacido en el siglo XVIII pero engendrado en el siglo XVII [6]. Estos jóvenes que se quieren ganar la vida con las letras son, siguiendo la tradición, grandes ignorantes – como los memorialistas, que en su mayoría no sabían escribir – y basan gran parte de su ser literato en mantener un aspecto y actitud reconocibles por los demás. Así se visten con abandono, se dejan crecer el pelo, parecen abstraídos y son sucios. Es otro rasgo que Loma y Corradi rescata de la tradición dieciochesca. Su trabajo es interesante, en gran medida porque mantiene viva cierta imaginería del hombre de letras, pero sobre todo por el valor de la viñeta ilustrativa final en la que se ve a un joven firmando un documento por el que vende su alma al diablo, hay que suponer que para alcanzar el éxito literario.

Los otros artículos, el del "escritor público" y el del "poeta", revisten más interés. En el primero se vuelve sobre el hecho de que el escritor público, es decir, el periodista, no es verdaderamente un escritor, es alguien que vende sus escasos talentos a cualquier político –¿político o demonio? – con tal de poder sobrevivir con la práctica de las letras. Es por tanto hipócrita, no tiene opinión o es cambiable y es, por encima de todo, una figura moderna, nueva, capaz de desestabilizar gobiernos, ideas y estados. José M.ª de Andueza, el responsable de este tipo, no es muy afín a los periodistas, que, además de ser ignorantes, ejercen las letras como profesión (p. 211), pero nos ofrece algunas ideas de interés sobre esa nueva figura, tales como la consideración del periodista como sinónimo de "escritor político". Era de ese mismo modo como también la entendía, si bien positivamente, Alberto Lista desde *El Censor*, en un artículo publicado el 11 de mayo de 1822 con el título "Sobre la necesidad de que los escritores públicos auxilien a las autoridades, y éstas a los escritores" (pp. 171-179). En él Lista defendía la necesidad de trabajar juntos ambos estamentos en beneficio de las letras y de la política, en definitiva, del Estado [7].

Andueza aporta otra idea derivada de ésta, según la cual los que non son escritores políticos, aunque escriban en los periódicos, desean serlo: y así se refiere a los "folletinistas de profesión, traductores de oficio" (p. 214), que no ganan mucho porque se lee poco y porque hay demasiados aprendices de literatos que ofrecen sus mermadas producciones a cualquier precio. Todo lo cual lleva a que se abarate el género y el mercado: "ya no se pagan los folletines como se pagaban años atrás; al

---

[6] Joaquín Álvarez Barrientos, "Cuando las letras llegaron a ser *de cambio*. Sobre la República literaria en la España del siglo XVIII", en *De mágicos, místicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, Messina, Armando editore, 1994, pp. 33-46.

[7] Se actualizaba el pensamiento de los hermanos Mohedano, que veían necesario que poderosos y escritores unieran sus esfuerzos en beneficio de la nación.

contrario; se encuentran hoy por todas las esquinas de Madrid folletinistas a méritos (sic), que ofrecen *gratis* sus servicios a todos los periódicos" (p. 214)[8].

Esta opinión contraria a las letras mercenarias la compartía también Mesonero Romanos en sus "Tipos hallados, tipos perdidos", incluidos en *Los españoles*, donde describe el nuevo tipo que era el periodista, figura sin ninguna tradición, según el autor, que data sólo de una docena escasa de años; él mismo, por su solo deseo, se inviste periodista, y sólo necesita papel y pluma bien cortada. A Mesonero, cuyo artículo tiene numerosas semejanzas con el de Andueza, esta figura, "potencia social", le parece de un poder enorme, capaz de revolver y manipular el estado de la sociedad. Para ver la continuidad de estas ideas, que no nacen en los años cuarenta del siglo XIX, conviene indicar que ya por los años de 1761 un periódico como el *Duende especulativo* definía su actividad del mismo modo que Mesonero, pero seguramente con más razón porque por aquellos tempranos años realmente, no existía tradición que pudiera acoger la actividad del periodista o del papelista, como se le llamó por entonces[9]. Mesonero, como antes Andueza y los escritores más elitistas del siglo XVIII, minimiza la preparación de los periodistas y no los considera autores respetables porque sólo buscan, según su peculiar deformación de la realidad, colocarse en alguna secretaría o dirección general, es decir, conseguir un empleo: "Detrás de este artículo hay un empleo; lo sé de buena tinta", dirá un redactor a su articulista para estimularle a escribir algo que no quiere, en el artículo de Andueza (p. 214).

Sin embargo, los escritores deben agradecer a estos periodistas que desacralizaran la práctica de las letras y la introdujeran en el sistema de mercado como una profesión más, algo que señalará en seguida Zorrilla en su artículo sobre el poeta.

Zorrilla, tras comparar al poeta del siglo XVIII con el del XIX, indica, que ahora la de poeta "es una carrera como cualquiera otra que conduce a una posición social decorosa y aun a destinos honoríficos del estado, y que produce lo suficiente para vivir sin lujo, pero sin estrechez" (p. 151). Y no sólo esto, se permitirá decir que la poesía le ha hecho independiente (p. 152) y que la sociedad busca la compañía de los poetas y, en franca oposición a la postura que representaban Andueza y Mesonero, defenderá que "un tomo de poesías, una buena comedia, un poema bien escrito introdu[zca] a un poeta en la Secretaría de Estado o de Gobernación, en la Biblioteca Real" (p. 152), etc., dando por sentado el hecho de que el escritor, como ya propug-

---

[8] El recuerdo del gallego de *La comedia nueva* que ofrecía sus producciones teatrales a precios sin competencia es inevitable.

[9] Véase Joaquín Álvarez Barrientos, "El periodista del siglo XVIII y la profesionalización del escritor", *Estudios de Historia Social*, 51-52 (1991), pp. 29-39. Un panorama general y actualizado, en Inmaculada Urzainqui, "Un nuevo instrumento cultural: la prensa periódica", en AA.VV., *La República de las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1995, pp. 125-216.

naron los hermanos Mohedano en 1779, debía ser y estar dentro de la sociedad, no al margen de ella [10]. El escritor buscaba la sociabilidad – "frecuenta la sociedad" (p. 152), escribirá Zorrilla –, estar presente en la vida diaria, ya fuera mediante artículos de periódico, la figuración en las tertulias y comedias o mediante el ejercicio de la política. Este paso, alcanzar puestos de gobierno, suponía un logro en la historia del escritor, pues suponía que la sociedad había aceptado ser dirigida por los mejores, los más preparados, como querían, otra vez, los hermanos Mohedano entre otros.

Todo el artículo de Zorrilla es un alegato en este sentido, en el de situar al escritor en sociedad; en el de considerar al poeta, al literato, como alguien normal – "el poeta no se distingue en nada del resto de los hombres" (p. 156) –, útil a la sociedad, la que, por tanto, debe remunerar su actividad. En este particular, el objetivo del escritor es el teatro: "el teatro es en este siglo el objeto de ambición del poeta, porque una obra dramática reporta más gloria y más utilidad que otra alguna, y el joven ha echado ya sus cuentas para el porvenir. Este es el poeta; el que cuenta con hacer de la poesía su profesión y su ocupación de toda la vida" (p. 155), escribirá pensando seguramente en sí mismo.

No se crea que Zorrilla no da entrada a los "calaveras y disipados" de esta profesión, pero lo hace señalando que, si bien no son tantos como se dice, los que en efecto son así no son en realidad escritores porque, para serlo, hace falta estudio, soledad, observación [11]. Por cierto que, a este respecto, señala que "varios articulistas de *Los españoles pintados por sí mismos* [son] gente toda de buen humor, bebedores y calaveras si los hay" (p. 153).

En los pocos artículos que *Los españoles* dedican a los de su profesión, quizá por no caer en la autocomplacencia o en la ironía desairada, se continúa un debate sobre la actividad literaria que se inició en el siglo XVIII al darse entrada de forma consciente a lo económico en el ejercicio de las letras. Aquellos que podían vivir sin preocuparse de tener lectores despreciaban a menudo la actividad remunerada de sus colegas menos favorecidos de la fortuna; mientras que éstos, que debían luchar por sobrevivir mediante las letras, fueron los que dotaron de respeto y valor a una

---

[10] Joaquín Álvarez Barrientos, "El hombre de letras en el siglo XVIII", en *La República de las letras*, cit., pp. 19-61.

[11] Y ofrece otra interesante explicación: "haré no obstante una última observación, y es que casi todos los poetas alcanzan fama de calaveras y disipados, y la mayor parte de ellos con razón; pues como sus trabajos son más de inspiración que de convicción frecuentemente les ocurre pasar largos días en la inacción y en la holganza, en cuyos días no siempre son santas sus ocupaciones, arrastrados por su carácter voluble y sus exagerados pensamientos, aunque esto no pasa de ser una vaga teoría desmentida por muchos ejemplos" (p. 156).

actividad que sólo por entonces, desde finales del XVIII, comenzó a tenerse por profesión, no por algo secundario, adorno o complemento.

Llama la atención, a este respecto, que en estos artículos dedicados a los escritores, lo costumbrista tenga poco espacio en el texto, siendo las ilustraciones y viñetas de cada artículo las encargadas de ofrecer el aporte costumbrista, que es considerable tanto en los estrictamente literarios, como en los dedicados al memorialista y al escribano. Quizá haya que buscar la explicación en que, a pesar de los avances que se daban en materia de derechos de autor, consideración social e incluso participación politica, todavía estaban muy lejos los escritores de alcanzar una situción medianamente pasable, incluso de tomarse en serio, como profesión, su labor en los periódicos. Todavía, a pesar de la propuesta de Zorrilla, los escritores miraban "el cielo con la alegría de los desengañados, con el empeño de los valientes, con la indiferencia de los muertos" (p. 215), como confesó José Mª de Andueza en su artículo sobre el escritor público, consciente de lo lejos que estaban aún sus deseos y quimeras de la realidad cotidiana.

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS
CSIC Madrid

LOS ARTÍCULOS COSTUMBRISTAS DE E. GIL Y CARRASCO (1815-46) EN EL *SEMANARIO PINTORESCO ESPAÑOL*

Entre febrero y septiembre de 1839, el poeta leonés Enrique Gil y Carrasco, tras alcanzar cierto renombre en el mundo literario madrileño, publica nueve artículos en el *Semanario Pintoresco Español*[1]. Sin embargo, sólo cuatro, que están inspirados en el ambiente rural, se inscriben de derecho en el género costumbrista (*Los Maragatos, Los montañeses de León, Los Asturianos, Los Pasiegos*), mientras los restantes cinco[2] pertenecen más bien al género contiguo "relatos de viaje". Todos, como se deduce de los títulos, ilustran aspectos histórico-monumentales y folklóricos de la región leonesa y zonas lindantes.

El material utilizado es casi seguramente de primera mano puesto que el autor conocía bien lugares, tradiciones y tipos que describe. Por cierto, al mencionar tan sólo una vez una fuente quizá útil para su trabajo, o sea *Orígenes de la Maragatería*, que "parece dejó escrita el erudito y laborioso benedictino Sarmiento", su conciudadano, aclara en seguida que no pudo "dar con la obra"[3].

De los aludidos cuatro artículos de costumbres, tres, o sea *Los montañeses de León, Los Asturianos* y *Los Pasiegos* tienen forma de carta dirigida a un hipotético amigo[4], que desempeña el papel de interlocutor ficticio y al cual se hace reiterada-

---

[1] "Se trata – escribe J. L. Picoche – del mejor semanario madrileño que publica cuentos, poemas, relatos de viajes y costumbres, y está adornado con gran cantidad de grabados en madera" (E. Gil y Carrasco, *El señor de Bembibre*, Edición, introducción y notas de J. L. Picoche, Madrid, 1986, p. 14).

[2] He aquí los títulos: *La catedral de León, San Isidoro de León, El palacio de los Guzmanes en León, San Marcos de León, El castillo de Simancas*. En las *Obras completas* de Gil, citadas en la nota siguiente, se encuentran sólo los últimos dos artículos mencionados. Falta en ellas también *El maragato* que se cita más adelante.

[3] E. Gil y Carrasco, *Obras completas*, (Edición, prólogo y notas de J. Campos), B. A. E., Madrid, 1954, p. 260. Las sucesivas citas de pasajes del autor se sacarán de esta edición y se indicarán sólo con la página.

[4] Se ha observado que "es frecuente, a partir del XVIII" que el costumbrista "recurra a la forma epistolar, aparentando que comunica con un supuesto corresponsal" (E. Correa Calderón, *El cuadro de costumbres*, en *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, 1982, t. V, pág. 353). En cuanto a las fechas que, dada su forma epistolar, los artículos llevan, se ha puesto de relieve que son "evidentemente falsas" (J. L. Picoche, *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*, Madrid, 1978, pág. 29). La misma opinión al respecto manifiesta R. Gullón en *Cisne sin lago*, León, 1989, pág. 89. Por otra parte, el mismo Gil deja incompleto el año en la fecha de *Los Pasiegos* ("La Vega, 11 de junio, de 183..., pág. 271), con el fin evidente de dar a entender que no se trata de elemento esencial y por lo tanto puede ser también inventado.

mente referencia. Todos los artículos, estructurados como etapas sucesivas de un viaje, verdadero o imaginado, por las tierras de que tratan (págs. 263, 267, 271), se ajustan al siguiente esquema común, más o menos rígidamente seguido:

1) introducción, constituida por consideraciones de vario tipo;
2) delimitación o características geográficas de la zona de que se va a tratar[5];
3) observaciones generales sobre usos y costumbres del pueblo objeto del artículo[6];
4) ilustración de usos peculiares del mismo pueblo;
5) descripción de trajes típicos de hombres y mujeres;
6) consideraciones finales y despedida del amigo/lector.

El amor a lo popular, que indujo a Gil a recopilar una serie de cantares de la montaña leonesa[7], se mezcla al por la región nativa en estos artículos que le brindaron al autor la oportunidad de volver otra vez los ojos a su Bierzo, siempre presente en su obra, considerar sus usos y costumbres, comparándolos con los de regiones colindantes, rendir homenaje a su tierra, dándola a conocer a un público más amplio. Además, tratar del Bierzo bajo el aspecto folklórico – camino al que lo condujo probablemente Mesonero Romanos, fundador y director del *Semanario* – significaba para Gil volver al pequeño mundo de la infancia, con su núcleo de afectos y recuerdos, que los años transcurridos en Madrid no habían podido borrar de su memoria. Más bien la obligada ausencia de su tierra había acentuado los aspectos idílicos de aquel mundo, sin que por eso el escritor cerrara los ojos – como se verá – sobre sus facetas más censurables.

El primer artículo está dedicado a los Maragatos, quienes entonces seguían manteniendo íntegras sus más antiguas usanzas, en su tierra "enclavada en el obispado de Astorga, provincia de León" (pág. 260). Gil los admira y llama la atención de los lectores sobre su vida simple y austera: "Del rápido bosquejo que hemos trazado, fácil será deducir la regularidad y pureza de costumbres, el buen gobierno y

---

[5] "Y ahora que hemos fijado ya el lugar de la escena... ", comenta Gil, hablando al lector (pág. 260).

[6] "Voy a darte ahora – escribe Gil, dirigiéndose al amigo – una sucinta idea de las costumbres generales comunes a todo el país... " (pág. 264).

[7] Con respecto a estos cantares, Gil afirma que en ninguna parte los ha oído "tan lindos, tan sencillos y tan melancólicos". Luego, dirigiéndose al amigo ficticio, añade: "Y no creas que sólo la música es en ellos notable, que también las coplas son delicadas y graciosas por extremo. De ambas cosas he formado colección y no será difícil que las publique algún día" (pág. 266). Picoche, reanudando lo que aquí declara Gil, afirma que es lamentable que no los haya publicado "ya que se trata de una suma poética de gran valor que probablemente se perdió" (*Un romántico español...*, pág. 205).

armonía de las familias, el respeto sumo a las canas, y otros mil elementos de tranquilidad y sosiego interior" (pág. 263). Gil pues no "se limita – como se observó – a describir las costumbres"[8], sino también persigue finalidades más altas: quiere indicarles a sus lectores la virtuosa vida de provincia, que él prefiere, no cabe duda, a la más falsa y disoluta de la capital; a la vez tiene la intención de poner de relieve que las antiguas tradiciones y costumbres, en que vive el glorioso pasado, no han desaparecido: la España más castiza sigue viviendo[9].

Sin embargo, no todo le ha agradado en la tierra de los Maragatos: el país "es árido y triste" (pág. 260), "Las casas del pueblo son bajas, oscuras y mezquinas; las de los ricos... son altas y espaciosas pero sin gusto en los muebles... Una sola cosa tienen de común, la suciedad y el desaliño" (pág. 263). La actitud de Gil hacia los Maragatos aparece algo ambigua: por un lado admira su vida austera, por otro se pregunta, en son de crítica, cómo hayan podido, aun viviendo "a la margen de dos caminos, real el uno y bastante frecuentado el otro... sustraerse absolutamente al movimiento de la civilización" (pág. 260). En realidad para una comprensión cabal del mensaje del escritor, es necesario tener en cuenta, junto con las críticas explícitas, las indirectas o implícitas que dirige al mundo de los Maragatos, aun amándolo, o en general a otros pueblos o aspectos de la realidad que analiza. Así, por ejemplo, al poner de relieve dos características de la sociedad maragata, o sea el "rigor de la disciplina doméstica y esta inexorable clasificación de las personas por los capitales", observa significativamente que "harían infeliz un sin número de gente en una sociedad más adelantada y culta" (pág. 261). Había dado en el blanco un estudioso del siglo XIX al escribir que Gil "Censura más que elogia" y que "su crítica, a semejanza de la de Fígaro, la primera vez que se lee parece un elogio, y la segunda, una delicada reprensión"[10].

En *Los montañeses de León*, segundo artículo de la serie, Gil ensancha el campo visual: alude, de paso, a las "antigüedades romanas y góticas" (pág. 263) de Astorga, a "las asombrosas minas de las Médulas" (ibíd.), al "sitio de una antigua ciudad... llamada *Belgidum*"[11] (ibíd.), con el intento de despertar el interés cultural

---

[8] J. L. Varela, *Semblanza isabelina de Enrique Gil*, Cuadernos de literatura, Madrid, julio de 1949, pág. 136.

[9] "El costumbrismo da impulso a la toma de conciencia de la realidad nacional... " (en el citado tomo V de la *Historia y crítica*..., pág. 338).

[10] Saco la cita de J. Campos, *op. cit.*, pág. XXI, que a su vez la saca de A. Neira de Mosquera, *Las ferias de Madrid*, Madrid, 1846 (sin indicación de la página).

[11] El nombre de esta antigua ciudad se encuentra varias veces en el *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior* (págs. 305, 306, 307, 308). A ella sin embargo Picoche se refiere con el nombre *Bergidum* (*Un romántico español*..., pág. 133, 186, 331 *et passim*), que figura también en algunos pasajes de las citadas *Obras completas* de Gil (por ejemplo en la pág. 67).

de sus lectores[12]. Después de una significativa alusión, por primera y única vez en estos artículos, a "la guerra civil que devora la Península" (pág. 264), dirigiéndose al amigo-interlocutor afirma que su viaje "es más poético que científico y por lo tanto sólo esperarás noticias generales" (ibíd.). Es concepto importante, que aclara los límites asignados por el autor a estos cortos escritos[13] y que ya había expresado, fundamentalmente de manera parecida, en el artículo anterior ("nadie esperará probablemente un artículo prolijo de estadística", pág. 260) y vuelve a repetir en *Los Asturianos* ("no escribo un artículo geográfico y estadístico", pág. 268), para que no queden dudas en los lectores acerca de sus intenciones reales.

Luego nos habla de Babia, corazón de la tierra de que trata, donde la gente entonces se dedicaba casi exclusivamente a la ganadería. El poeta nos describe la atmósfera en que se celebra la vuelta de los pastores trashumantes a los primeros calores de mayo: "Las mujeres, los niños y los viejos salían a recibir a los ausentes, los perros acariciaban a sus amas, balaban las ovejas al mirar los sabrosos pastos de los montes, relinchaban las yeguas al reconocer sus praderas nativas..." (pág. 264). En un contexto en conjunto agradable, el tono falso y declamatorio causa una indudable sensación de molestia. Pero lo que importa subrayar otra vez es la actitud del escritor: él se da cuenta de que el viejo mundo del pastor está muriendo[14], sobre todo por "la mejora de las lanas extranjeras" (pág. 274) y en efecto observará, unos años más tarde, en *El pastor trashumante*, que "los tiempos corren menos bonancibles que antes para los ganaderos de merinas" (pág. 274). Es un mundo que muere porque la sociedad, sacudida por la guerra civil, está cambiando, pero que Gil añora puesto que está ligado a los afectos de su niñez y a los principios en que cree.

En *Los Asturianos*, se hace de nuevo alusión al espíritu patriarcal, ya mencionado en *Los Maragatos* (pág. 261), gracias al cual las costumbres del país serían "sencillas, apacibles y risueñas" (pág. 268). Gil vuelve a confirmarse como un escritor conservador[15], que no obstante todo sabe ver los aspectos negativos de una sociedad atrasada.

---

[12] Al final del citado *Bosquejo*..., Gil, refiriéndose a la provincia de León, pone de relieve que su fin ha sido el de darla "a conocer en estos rudos y desaliñados bosquejos para llamar sobre sus ignorados paisajes y monumentos la atención de los artistas y los sabios" (pág. 345).

[13] Cortos por razones de espacio que tienen que ver con la revista en que escribía. Cuando pueda utilizar un espacio mayor, dará vida, con *El pastor trashumante*, a un trabajo no sólo más amplio, casi el doble de estos artículos, sino también mucho más documentado.

[14] "El cuadro de costumbres es el testimonio de la transformación de España y revela aquellos aspectos de la realidad que escapan a la historia" (en el ya cit. tomo V de la *Historia y crítica*..., pág. 338).

[15] Gil, que era "oriundo de una familia pobre pero conservadora, incluso reaccionaria, se encontraría metido, en Madrid, en un ambiente francamente liberal y hasta revolucionario", pero será siempre "un moderado" (*Un romántico español*..., págs. 82 y 85).

Lo más interesante de dicho artículo, junto con la investigación, común a estos escritos, "sobre el vocabulario peculiar de un grupo étnico"[16], está representado por lo que nos dice sobre *huestes* y *janas*, apariciones "en que – subraya Gil – creen ciegamente estas buenas gentes" (pág. 270). Las primeras suelen "por las noches... recorrer los despoblados"; se configurarían como "extraña muchedumbre de luces ordenadas en simétrica y misteriosa alineación, que caminan callada y lentamente y... amenazan con próxima muerte en el lugar a que se dirigen". En cambio las *janas* serían "una especie de lindas mujercitas de plata que salen por el agujero de las fuentes, ... hacen coladas más blancas que la nieve y secan sus delicadas ropas a la luna, retirándose con ellas apenas se acerca algún importuno que las estorba en tan inocentes ocupaciones" (ibíd). Estas creaciones fantásticas, típicas de Asturias, descubren el interés que Gil, como buen romántico, siente por tradiciones y creencias de "origen remotísimo" (ibíd.).

En el país de *Los Pasiegos*, título del último artículo, Gil ha encontrado "tanta originalidad en las gentes y las costumbres" (pág. 271). Pero sobre todo le ha llamado la atención el contraste entre dos maneras de vivir que los habitantes funden en una sola: son a la vez pastores y contrabandistas. Es evidente que Gil no podía no inmutarse ante este híbrido pasiego. Por cierto ha ido comparándolo con su pastor montañés y el resultado ha sido un contraste sorprendente. Al retratar la figura del pasiego, el escritor opone significativamente "el abandono de la vida de los campos" a "la vigilancia y astucia de las ciudades" (pág. 272), elementos ambos de que está amasado su personaje y que para Gil son inconciliables, como lo son las "mercancías prohibidas y las armas del contrabandista" por una parte y por otra el "dornajo de leche y el haz de heno" (ibíd.). Una vez más el mundo de la infancia, en que tomó forma en su mente la imagen del honrado pastor leonés, es la verdadera piedra de toque del escritor, que mira al pasiego con interés, pero no con amor, puesto que no forma parte de su mundo ideal.

Con *Los Pasiegos* se concluye el ciclo de los artículos de costumbres que Gil publica en el *Semanario*. Al costumbrismo volverá entre 1843 y 1844, colaborando con tres narraciones breves (*El pastor trashumante, El segador, El maragato*) en la obra *Los españoles pintados por sí mismos*[17], donde se nos muestra más documentado. Sin embargo, los cuatro artículos analizados, aun no alcanzando la calidad de

---

[16] Ibíd., pág. 205. Entre otros, Gil menciona y explica términos como *sayuelo, agolletas, vincos, fajero, almilla* (pág. 261), *beiche, cacharrones, feisuelos, gueiso* (pág. 265), *esfoyaza, garulla* (pág. 268), etc.

[17] Picoche la define "gran obra colectiva costumbrista, que reúne a los mejores autores de la época". Más adelante observa que los "campesinos no figurarían en el libro si Enrique Gil no les consagrara dos artículos". (*Un romántico español*..., págs. 47 y 208).

obras maestras, se siguen leyendo con gusto. Representan acaso, con los que acabamos de mencionar, la parte de su producción que menos ha envejecido y que más encanto conserva para un lector moderno.

LUCIO BASALISCO
Universidad de Verona

DE "AMALIA" A "SANTA"
UNA TIPOLOGÍA DE LA MUJER EN LA NOVELA COSTUMBRISTA-ROMÁNTICA HISPANOAMERICANA

La novela costumbrista-romántica hispanoamericana – así la defino, pues dentro del romanticismo entra profundamente en Hispanoamérica el costumbrismo – rebosa en nombres femeninos. Una serie numerosa de heroínas llena los títulos de las novelas y cuando no aparecen en los títulos, mujeres son las reales protagonistas de muchas de ellas. Así que el fenómeno, si tiene difusión en Europa, no deja de llamar la atención en Hispanoamérica por la abundancia de su repetición.

Varias son las direcciones hacia las cuales la novela costumbrista-romántica se encamina en la América recién llegada a su independencia. Hay novelas históricas y novelas sentimentales, sobre todo. Y cuando el realismo y el naturalismo se manifiestan, están muy lejos de renunciar a rasgos de tipo netamente costumbrista-romántico.

Atalá y René produce por germinación casi inmediata una serie de novelas a veces de gran refinamiento sentimental, como *María* de Jorge Isaac. El tema novelesco-histórico desarrollado por Walter Scoot es el *humus* sobre el cual crece abundantemente la novela que se dedica a la historia americana del momento. Las luchas por la libertad, contra el personalismo y la dictadura, originan novelas políticas de notable significado. Es el caso de *Amalia* del argentino José Mármol. Al anhelo hacia la libertad se junta con cierta frecuencia una aspiración no tanto a cambiar la situación social, como a defender ciertos estratos marginados de la sociedad. El tema indianista se afirma en novelas de no mucho valor, pero de intensa participación sentimental. La atención hacia el mundo americano es la gran conquista. La naturaleza entra dominante en muchas novelas, no solamente en *María*, rescatándose de la imitación europea. El costumbrismo se alía con el realismo. "Color local, sentimentalismo, aventuras, idealización – escribe exactamente Fernando Alegría-, contribuyen en diferentes medidas y matices a forjar la novela romántica hispanoamericana que llega a su más amplio período de difusión a mediados del siglo XIX – acaso más cerca del último tercio del siglo, al umbral de la moda realista y naturalista – y que cuenta con sus más numerosos y aplicados intérpretes, aunque sus figuras geniales pertenezcan a Colombia, a la Argentina y, si hemos de tomar por romántico a Alberto Blest Gana, a Chile" [1].

---

[1] F. Alegría, *Breve Historia de la Novela Hispanoamericana*, México, De Andrea, 1966, p. 27.

No me demoraré más en el asunto y pasaré directamente al tema que entiendo desarrollar aquí, o sea, cómo representa, interpreta, ve, el novelista costumbrista-romántico, o algunos novelistas de la corriente, a la mujer en su obra.

La primera novela interesante que se nos presenta, con protagonista femenino a partir del título, es la del argentino José Mármol: *Amalia* [2]. La mujer de este nombre es el centro de atracción, pero no el solo. En realidad las mujeres luminosas, digamos así, son tres: Amalia, Florencia, y en segundo término Manuela, hija del "Restaurador", Juan Manuel de Rosas, contra el cual va el odio encarnizado del autor, uno de los proscritos. En un sector menos atractivo hay otras mujeres: la endemoniada María Josefa y por contraste la hermana del jefe, doña Agustina, esposa del general Mansilla, de una belleza estatuaria, a la que el galante escritor rinde homenaje: mujer de veinticinco años, rebosando salud y belleza, cutis "color de leche y rosa", una "flor del Plata" que "ostentaba la lozanía de su primera aurora", encantamiento para las miradas de hombres y mujeres, que "no podían señalar otro defecto" en ella, "sino que sus brazos eran algo más gruesos de lo que debían ser, y no bien redonda su cintura" [3].

Por pertenecer al bando de los réprobos no podía ir exenta de algún defectillo doña Agustina, debemos concedérselo al patriota. Que sin embargo describe con simpatía hasta a la hija de Rosas, doña Manuela, una víctima en manos de un padre violento y vulgar, que sin embargo ella respeta y ama del debido amor filial: un ángel frente al demonio, un ser en el cual la vida "vive más en el espíritu que en el cuerpo" y "a cuyo lado los hombres tienen menos prudencia que amor, y más placer que entusiasmo" [4]. Con una curiosa observación del escritor en torno a las mujeres "delgadas, pálidas, de forma ligeramente pronunciada y de temperamento nervioso", las cuales "poseen cierto secreto de voluptuosidad instintiva que impresiona fácilmente la sangre y la imaginación de los hombres; en contrario de esa impresión puramente espiritual que reciben de las mujeres en quienes su tez blanca y rosada, sus ojos tranquilos y su fisonomía cándida revelan cierta lasitud de espíritu, por la cual los profanos las llaman indiferentes, y los poetas, ángeles" [5].

No cabe duda, el ideal femenino de José Mármol es esta última mujer, una mujer en la que vive el secreto, que nada tiene que ver con la pasión, donde todo es compostura, razón y espíritu. Gran ejemplo Florencia, y aún más Amalia, flores femeninas del bando unitario. La primera, fina y bella, carácter impulsivo, con sus

---

[2] La novela aparece antes por entregas, en Montevideo, donde se había refugiado Mármol, hacia 1844; las dos primeras partes se editan en libro respectivamente en 1851 y 1855.

[3] J. Mármol, *Amalia*, Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 285.

[4] *Ibid.*, p. 114.

[5] *Ibid.*, p. 115.

celos y su amor, queda bastante lejos de Amalia. Dos bellezas diferentes, dos caracteres que a pesar de todo poco se parecen. Florencia es una mujer románticamente incapaz de decisiones fuertes, mientras que Amalia, a pesar de su condición intensamente femenina, es mujer que sabe dominar la situación y tiene, además de la dignidad de su rango, arrojo, inteligencia, capacidad de juicio. Hay que tener en cuenta la diferente experiencia vital de las dos mujeres. Florencia es una moza en su primer, agitado, definitivo y trágico amor; Amalia, aunque joven, ha pasado ya por una romántica sucesión de desgracias: muere su padre, muere su primer marido que la amaba paternalmente, "como su esposa, como su hermana, como su hija" [6], al año de haberse casado con ella. Tres meses después muere su madre y comprendemos bien como la joven objeto de tantos infortunios se hunda en la melancolía, se reconcentre en sí misma, pero joven y rica, dispuesta en breve a cultivar otras ilusiones, a enamorarse perdidamente, aunque siempre con cierto temor a la desgracia, que puntualmente se verifica.

Amalia es la reina del mundo en que Mármol ha ambientado su novela. Vive en una casa espléndida, rica en adornos, resplandeciente de luces: "Los pebeteros de oro – preciosismo ya modernista, se diría –, colocados sobre las rinconeras, exhalaban el perfume suave de las pastillas de Chile que estaban consumiendo; y los jilgueros, saltando en los alambres dorados que los aprisionaban, hacían oír esa música vibrante y caprichosa con que esos tenores de la grande ópera de la Naturaleza hacen alarde del poder pulmonar de su pequeña y sensible organización". Luz y canto, "son et lumière" , diríamos, y en medio de tanto refinamiento una criatura de veinte y dos años, "en cuya hermosura la Naturaleza había agotado sus tesoros de perfecciones, y en cuyo semblante perfilado y bello, bañado de una palidez ligerísima, matizada con un tenue rosado en el centro de sus mejillas, se dibujaba la expresión melancólica y dulce de una organización amorosamente sensible" [7].

El entusiasmo del narrador se hace pesado hacia el final, por exceso de descripción. Pero José Mármol es un adorador de la mujer, no sólo como espíritu, sino como realidad concreta. Un permanente, leve erotismo se insinúa en sus descripciones, siempre insistidas, de la mujer. Amalia es una belleza atractiva también desde el punto de vista sexual. El perfume que, con un leve movimiento, exala de su pecho, embriaga; la morosidad con que la bella se deja peinar los cabellos por una camarista niña, que parece adorarla, la transforma en una mujer de gran sensualidad; el abandono con que está sentada en un sillón de damasco, frente a un espejo, la transforma en objeto pecaminoso, así como la alusión a sus brazos desnudos: una

---

[6] *Ibid.*, p. 226.
[7] *Ibid.*, p. 229.

Lucrecia de la antigua Roma, escribe Mármol, una Cleopatra que esclaviza a Antonio[8]. Su "resplandor celestial"[9] desaparece frente a la "diosa". Rubén Darío y Pièrre Louys ya se anuncian tempranísimamente en estas páginas del escritor argentino, quien nos explica que "En la mujer, los encantos físicos dan resplandor, colorido, vida a las bellezas y gracias de su espíritu; y las riquezas de éste a su vez dan valor a los encantos materiales que la hermosean. Y es de esta unión armónica del alma y los sentidos, que resalta siempre la perfección de una mujer, ante quien los sentidos entonces dejan de ser audaces por respeto a su alma, y el amor deja de ser una espiritualización extravagante por respeto a la belleza material que lo fomenta, si no precisamente lo origina"[10].

Recuperarse es forzoso, pero tanto discurso no elimina la impresión que el lector se lleva, por otra parte positiva, de que a Mármol no le interesaba tanto el espíritu como el cuerpo; la belleza de la cara, sí, pero con atención a los hombros, al pie, ciertamente, pero también a los secretos divisados a través de la breve apertura del escote.

Novela-río esta *Amalia*, de final más que trágico, con sangre y muerte, cuchilladas y puñaladas, al estilo del drama más romántico. De ella se han dado los peores juicios, pero volver a leerla entretiene, interesa por el sinnúmero de lances. Saltando ágilmente las partes más pesadas, las muchas documentaciones, hasta uno llega a divertirse. Hay personajes logrados, soltura en la narración, habilidad "folletinesca" en el desarrollo que, como observa Teodosio Fernández[11], "conserva atractiva" la novela hasta para el lector moderno, y mucho se aprende del Buenos Aires de entonces, de sus costumbres y su vivir cotidiano.

La expresión más relevante de la novela costumbrista-romántica suele indicarse en *María* (1857), del colombiano Jorge Isaacs. Su fama no ha decaído con el transcurso del tiempo, antes, todo lo contrario: a pesar de que la sensibilidad del lector ha cambiado rádicalmente, la novela mantiene intacto su atractivo poético, como lo mantienen el *Werter* o el *Jacopo Ortis*. El autor, enamorado de su tierra, levanta en *María* un monumento de valor artístico insuperable a la naturaleza de Colombia, nos pinta una existencia rural de idealizada belleza, paternalismo y armonía, bañada en lágrimas de ternura y dolor, mundo que el lector de hoy ve como evocación idealizada, pero que acepta como posible por su valencia poética. Ámbito vital de los

---

[8] Cfr. *ibid.*, pp. 228-229.
[9] *Ibid.*, p. 229.
[10] *Ibid.*, p. 231.
[11] T. Fernández Rodríguez, "Introducción" a J. Mármol, *Amalia*, op. cit., p. 40.

abuelos, que también idealizamos en la distancia temporal, frente a la cruda realidad de nuestros días.

En la obra de Isaacs se pueden detectar todas las características de la novela costumbrista-romántica: la descripción del ambiente, la caracterización costumbrista de cosas y personajes, el subjetivismo, el dominio del sentimiento, la ternura, el lirismo, el presentimiento, la fatalidad, la muerte, todo absorbido, es cierto, de modelos europeos, como *Atala et René*, *Paul et Virginie*, el *Werther*, la poesía de Byron, textos y autores que transparentemente asoman a través del libro, pero asumidos con una sensibilidad propia.

Se ha insistido en que la protagonista, María, "proviene principalmente de la tradición literaria" y que, frente a Efraín, su enamorado, personalidad "completa", que presenta virtudes y defectos, su perfección "le quita un poco de calor humano"[12]. Ciertamente la mujer "pertenece a una larga serie de heroínas literarias" y esto "hace difícil que se escape a la clasificación de un tipo, en vez de ser un carácter de personalidad propia", pero hay que reconocer que el autor en su caracterización "ha logrado un notable éxito"[13].

María es el tipo de mujer ideal como lo soñaba el hombre de cierto mundo costubrista-romántico, dominado por la sensibilidad y el lirismo: bella, inocente y pura, ingenua en sus sentimientos, de acuerdo con la "ingenuidad" del paisaje patriarcal, perseguida por la fatalidad, víctima predestinada desde sus orígenes, que consumiría una sentimiento purísimo de imposible realización y moriría más que por la enfermedad, por la melancolía de una ausencia. Mujer conforme a la concepción cristiana de la virgen, destinada a ser esposa ejemplar, exaltada en sus dotes de inocencia y hermosura, de bondad y honesta pasión, expresión de un amor puro, no contaminado por el erotismo.

En la novela, más que los acontecimientos vive la emoción. Frente a este tipo de mujer el hombre es natural que sienta su indignidad; "Consideréme indigno de poseer tanta belleza, tanta inocencia", confiesa Efraín. Entre el hombre y la mujer existe una diferencia fundamental en cuanto a pasión: mientras María queda incontaminada, Efraín experimenta visiblemente un transporte erótico cuando se encuentra frente a ella, divisa su pie o roza su mano; la pasión lo domina desde el comienzo: "En pie yo, devorándola mis miradas, tal vez oprimí demasiado entre mis manos las suyas, quizá mis labios la llamaron"[14].

---

[12] D. McGrady, "Prólogo" a J. Isaacs, *María*, Barcelona, Editorial Labor, 1970, pp. 26-27.
[13] D. McGrady, *ibid.*, p. 27.
[14] J. Isaacs, *op. cit.*, p. 80.

Lo literario del primer encuentro, inspirado en *Atala* – "Era tan bella como la creación del poeta, y yo la amaba con el amor que él imaginó. Nos dirigimos en silencio y lentamente hasta la casa. ¡Ay!, mi alma y la de María no sólo estaban conmovidas por aquella lectura, estaban abrumadas por el presentimiento" [15] –, dura poco en el joven; María, al contrario, queda siempre exenta de todo lo que no es puro amor.

Perfectamente en armonía con la belleza lírica del paisaje, más parece Efraín quien desentona, por ser el que se atreve a flor tan delicada, capaz sólo de un único amor en su vida. El lector tiene la impresión de estar frente a una mujer-sueño, a una realidad que se esfuma en la transparencia, que se realiza sólo en el desenlace fatal, anunciado desde el comienzo por un pájaro negro de mal agüero. La irrealidad es su realidad. Y es este ser irreal, al fin y al cabo, a quien busca y llora el amante desesperado, regresado tardíamente al ambiente ya solitario y muerto donde la mujer vivía. Con la desaparición de María todo ha cambiado. La tristeza ha sucedido a la alegría, la muerte a la vida. Nuevamente el ave negra revolotea sobre la cabeza del joven "con un graznido siniestro y conocido", empujándole hacia la soledad, hacia lo obscuro: "Estremecido, partí al galope – nos dice – por en medio de la pampa solitaria, cuyo vasto horizonte ennegrecía la noche" [16].

Historia desesperada que, según se ha dicho acertadamente, "se enlaza tan sutil y esencialmente al clima poético de la prosa de Isaacs, que resulta imposible individualizarla sin caer en lo trivial y hasta en lo absurdo" [17]. Frente a la triunfante belleza de Amalia una belleza transparente, frente a la vitalidad de la mujer de Mármol la delicada flor de Jorge Isaacs.

Ante estas dos mujeres otro carácter femenino original: lo representa *Clemencia* (1869), del mexicano Ignacio Manuel Altamirano. La novela es considerada una de las obras más relevantes del romanticismo costumbrista hispanoamericano, a pesar de su inevitable artificio y su retórica. Para gustar de la novela hay que aceptar todo esto; el lector entonces "no tarda en reconocer la magia folletinesca" de su autor, "su admirable don de apasionar con su encantamiento de aventuras y conflictos sentimentales" [18], la belleza de sus dedscripciones de tipos y paisajes.

El telón de fondo de *Clemencia* es el clima de guerra que vive la nación mexicana a fines de 1863, "año desgraciado" [19] en que el ejército francés ocupa a México, se apodera de Morelia y Querétaro, el ejército nacional se retira a Michoacán, evacúa Gua-

---

[15] *Ibid.*, p. 78.
[16] *Ibid.*, p. 362.
[17] F. Alegría, *op. cit.*, p. 43.
[18] *Ibid.*, p. 60.
[19] I.M. Altamirano, *Clemencia,* Bogotá, Editorial Norma, 1990, p. 8.

najuato y el gobierno se refugia en Saltillo. No insistiré en detalles históricos: lo que me interesa es el carácter de la protagonista, que se evidencia a través de contrastes.

Las mujeres son dos, como dos son los jóvenes oficiales protagonistas de esta historia de amor-traición-muerte. Porque en ella pasa todo esto: contrastes de amor, traiciones a la patria, muerte del inocente, como sucede en una típica narración romántica, cuando el elemento amoroso se mezcla con el elemento histórico. Ya lo había hecho, entre otros, el chileno Alberto Blest Gana en sus "episodios nacionales"[20], especialmente en *Martín Rivas* (1862) y *Durante la Reconquista* (1897).

En *Clemencia* las dos mujeres y los dos hombres contrastan entre sí. Los une la amistad, los divide el amor. Pero hay más: los hombres los divide un distinto sentido de la patria y del honor, así como, por contraste, los distingue el aspecto: bello y elegante el uno, raro y de carácter cerrado el otro; el primero fácil enamorador de muchachas, el otro reservado, ingenuo y tímido. El primero será quien enamorará a Clemencia, a quien también quiere, sin declararse, el segundo.

Las dos mujeres son "jóvenes gallardas y majestuosas como dos reinas". Clemencia es "hermosa como un ángel", extraordinariamente atractiva: "Rubia, de grandes ojos azules, de tez blanca y sonrosada, y alta y esbelta como un junco, esta joven era una aparición celestial"[21]. Joven y bella, rica y caprichosa, Clemencia es naturalmente egoísta, tipo bien afirmado de mujer en la novela costumbrista-romántica. Recordemos de nuevo a Eleonor de *Martín Rivas,* bella y joven representante de la burguesía que acababa de afirmarse con los negocios en Santiago de Chile a comienzos de la independencia. La muchacha vive en una casa ricamente adornada, transcurre su tiempo sin hacer nada, rodeada de lujo, "como un brillante entre el oro y pedrería de un rico aderezo"[22]. Es más bien un bello objeto que una persona, hasta el momento en que, por fin, se enamora y es cuando se transforma en mujer responsable.

A Clemencia no le pasa nada de todo esto. Como muchas jóvenes de su clase "era mujer de imaginación exaltada y ardiente", "orgullosa y dominadora, sabía disimular sus inclinaciones", era "coqueta [...] y gustaba de avasallar a todo el mundo"[23], un tipo totalmente negativo. A través de Clemencia, Altamirano hace una crítica durísima a las mujeres de la clase alta, superficiales y despreocupadas por los destinos del país. Preocupado por el futuro de una sociedad en transformación y frente a situaciones históricas de gran responsabilidad el escritor reprocha a la

---

[20] Cfr. G. Bellini, *Alberto Blest Gana "historiador de Chile"*, "Rassegna Iberistica", 31, 1988.
[21] I. M. Altamirano, *op. cit.*, p. 36.
[22] A. Blest Gana, *Martín Rivas,* Madrid, Cátedra, 1981, p. 67.
[23] I.M. Altamirano, *op.cit.*, p. 58.

mujer de la clase pudiente falta de sensibilidad y responsabilidad. Es como si Clemencia viviera en un mundo sin contactos con la realidad, dedicada al juego erótico, un erotismo sin complicaciones, se entiende, mientras el país está a punto de irse a pique. Lo que más la preocupa es su enamorado. Por él está dispuesta a todo, hasta se niega a aceptar la verdad, su condición de traidor en favor de los franceses. Como siempre hay un amigo fiel hasta en las peores situaciones, un inocente dispuesto a pagar por la amistad: el enamorado infeliz, Valle, quien después de haber denunciado la traición de Flórez, en nombre de la amistad le salva la vida facilitándole la fuga, dispuesto a morir en su lugar. ¡Felices tiempos andados!

Es cuando Clemencia parece despertar de su obstinada pasión. Sobre el cadáver del fusilado inocente exclama: "A ti era a quien debería haber amado", "y cayó sobre sus almohadas deshecha en llanto"[24]. Doblemente trágico final, imprescindible en una novela romántica, con el detalle no menos ritual del mechón de cabellos del difunto, objeto de veneración y lágrimas de la mujer finalmente desengañada, y una tranquilizadora fe en que desde el cielo el difunto haya perdonado. Lágrimas y lágrimas y a continuación el ritual viaje-distracción: "Algunos meses hace que partió para Francia"[25]. Amor y caprichos de ricos, diversiones de pudientes.

Mi exposición parcial, ha dejado forzosamente atrás otros aspectos artísticamente valiosos de la novela. Escribe un crítico, acercando nuestro novelista a Rulfo: "Vale destacar la gran maestría para dibujar en detalle objetos y paisajes [...]. Como ocurre con Juan Rulfo, el lector palpa el polvo de los caminos, siente la lluvia e incluso asiste a la fatiga sudorosa del caballo donde Valle recorre el follaje de la guerra, animado por el amor. Se observa aquí la savia narrativa que une a ambos autores: una gran simbiosis con la nación de su tiempo"[26]. "Cruza envuelto en la hermosa bandera mexicana el mar perpetuamente inalterable...", lo incitará al comentar su muerte Manuel Gutiérrez Nájera[27].

No seguiré adelante con estas novelas costumbrista-románticas de nombres femeninos. La tipología de la mujer de la época me parece clara en las obras examinadas. El narrador refleja en la visión que de ella nos da, como es natural, la situación histórica y social de su país. Mármol, luchador por la libertad contra la tiranía de Rosas, nos presenta en *Amalia* a una mujer capaz de luchar no solamente por el amor, sino por la patria. La situación política se impone hasta sobre el amor, mien-

---

[24] *Ibid.*, p. 200.

[25] *Ibid.*, p. 202.

[26] E. García Aguilar, *"Clemencia": una historia de amor y desgracia*, en AA. VV., *A propósito de Ignacio Manuel Altamirano*, Bogotá, Editorial Norma, 1990, p. 14.

[27] M.Gutiérrez Nájera, "Necrología", *ibid.*, p. 21.

tras que en *María* Isaacs nos presenta el ideal de una mujer bella, inocente y frágil, metida en un marco patriarcal, lejos del mundanal ruido, se diría, como lo estaba en aquel entonces la nación colombiana, Altamirano en *Clemencia* nos ofrece el ejemplo del capricho y de la falta de participación a la historia de su país de parte de una mujer que pertenece a un mundo conservador ya fuera de la historia, pues no ha comprendido ni aceptado la lucha revolucionaria.

El camino hacia otro tipo de enfoque de la visión relativa a la mujer está abierto. En breve el real-naturalismo que dominará la narrativa hispanoamericana nos dará en *Santa* de Gamboa, siguiendo el modelo de *Nana* de Zola, pero sin la habilidad de éste ni la sinceridad de su compromiso social, la imagen de una mujer destinada – según los tópicos de la época – irremediablemente a claudicar, debido a su bajo origen, y a perderse moral y físicamente por las leyes de la herencia[28].

Seguirán en la novela hispanoamericana otros títulos numerosos de mujeres: desde *Nacha Regules* hasta *Doña Bárbara* , *Baldomera* y *Eréndira*, confirmando el interés del narrador hacia el siempre atractivo misterio femenino, que se esfuerza en penetrar.

GIUSEPPE BELLINI
Universidad de Milán

---

[28] Cfr. mi ensayo: "*Santa,* un romanzo libertino del naturalismo messicano", *Annali di Ca' Foscari*, XI, 1, 1972.

LA VOCACIÓN COSTUMBRISTA DE LOS ROMÁNTICOS

En un ensayo de 1818 titulado *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* con el cual participaba en la polémica clásico – romántica que dominaba en aquellos años la escena cultural italiana, Giacomo Leopardi volvió varias veces sobre el concepto de arte clásico como poesía de la naturaleza y arte romántico inspirado en la vida civil.

> Una de las principalísimas diferencias entre los poetas románticos y los nuestros [léase: los clásicos] – afirmaba – en la cual se recogen y contienen otras infinitas, consiste en esto: que los nuestros cantan lo más que pueden la naturaleza, y los románticos lo más que pueden la civilización, aquellos las cosas y las formas y las bellezas eternas e inmutables, y estos las transitorias y mutables, aquellos las obras de Dios, y estos las obras de los hombres[1].

Asimismo, las similitudes que los clásicos forjan sacándolas de la contemplación de la naturaleza,

> los románticos procuran sacarlas de las cosas ciudadanas, y de las costumbres y de los accidentes y de las diversas condiciones de la vida civil, y de las artes y de los oficios y de las ciencias...[2]

En lo cual discernía una ventaja de los románticos, ya que, afirmaba,

> una de las cosas que ayudan máximamente a la poesía romántica [...]es que muchísimos de los objetos que ella imita, son para nosotros comunes y presentes, y están o pasan todo el día ante nuestros ojos: digo sobre todo las cosas ciudadanas y los usos de nuestro tiempo[3].

Lo que en este momento importa subrayar es que el poeta italiano – un romántico de los más paradigmáticos a pesar de proclamarse partidario de los clásicos – al presentar el romanticismo, destaca rasgos que solemos considerar propios del cos-

---

[1] G. Leopardi, "Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica", en *Diario d'amore*, Milano, Sonzogno, 1939, pp.142-43. La traducción es mía.

[2] Ibidem, p. 143.

[3] Ibidem, p.153.

tumbrismo. Ni se trata de un caso aislado, ya que en Byron, otro prototipo del romanticismo europeo, releva Bowra aspectos muy parecidos:

> La aguda mirada de Byron para el mundo que le rodeaba – anota el crítico – le llevó más allá de la naturaleza hacia los hogares humanos y las grandes urbes [...] Byron ve en Londres lo que casi todos los hombres ven, pero con un ojo más observador y malicioso. Su poesía es realista y topográfica.[4]

Y para venir a España, en las páginas del *Europeo*, Monteggia parece casi repetir la frase citada de Leopardi, invitando a los poetas a tratar temas modernos o medievales

> por la ventaja que puede proporcionar el ejemplo de acontecimientos de la misma clase que los que nos ocurren en la sociedad[5].

Me parece pues bastante evidente que tanto Leopardi como Byron y como Monteggia interpretaban el movimiento romántico en clave costumbrista. Es el romanticismo entendido como descripción "de lo que pasa entre nosotros", según la expresión acertada del *Pensador* que José Escobar ha adoptado como lema del género costumbrista[6] , o de "objetos que nos rodean, sucesos en los cuales estamos más directamente interesados" , como afirma Jouy y que encuentra una definición expresivamente sintética en el citado ensayo de Escobar, para el cual en la mímesis costumbrista

> La novedad consiste en que la circunstancia, lo local y temporalmente limitado, va a reconocerse como objeto de imitación frente al concepto tradicional de imitación de la Naturaleza entendida como idea abstracta y universal, no determinada circunstancialmente ni por el tiempo ni por el espacio[7].

Se trata de una postura que nacía en primer lugar de la oposición tradicional entre clasicismo y romanticismo la cual, como afirmaba Leopardi y repetiría Larra – cabalmente en la reseña del *Panorama Matritense*[8] – estriba en la descripción de la naturaleza de parte de los clásicos y del hombre de parte de los románticos.

---

[4] C.M. Bowra, *La imaginación romántica*, Madrid, Taurus, 1972, p. 179.

[5] L. Monteggia, "Romanticismo", en *El Europeo*, ed. Guarner, Madrid, CSIC, 1954, p. 99 b.

[6] Cfr. J. Escobar, "Literatura de lo que pasa entre nosotros. La modernidad del costumbrismo", en *Sin fronteras, Homen a Mª J. Canellada,* pp.195-206.

[7] Op. cit., p. 197.

[8] "Panorama Matritense", en BAE CXXVIII, p. 239 b.

Todos los tratadistas de la época romántica insistían, con diversos matices, en la proyección de los primeros hacia el mundo externo y del recogimiento de los secundos en la interioridad del hombre; de la contraposición entre lo público y lo privado, entre la mitología y la religión cristiana, entre una visión de la naturaleza mecánica y una orgánica; del contraste entre lo físico y lo moral y así sucesivamente. Conceptos que Madame de Staël defendió a menudo en sus obras[9] y que por su mediación se difundieron rápidamente en toda Europa: muy pronto aparecen en España, donde López Soler no duda en afirmar que los clásicos

> tienen por base a las pasiones y hablan al mundo físico,

en tanto que los románticos

> tienen por base al sentimiento y hablan al mundo moral[10].

De forma más explícita, Donoso Cortés, en su *Discurso de apertura en Cáceres (1829)* , se expresaba en términos parecidos a los de Leopardi:

> aquéllos [*scil.* los clásicos] sólo conocían los objetos exteriores [...] éstos [*scil.* los románticos] sólo meditaron sobre el hombre[11].

Dejando a un lado la diversa colocación histórica de romanticismo y clasicismo en los unos y los otros (ya que a veces se refieren a una oposición entre mundo griego-romano y mundo medieval y otras a los movimientos literarios contemporáneos) lo que emerge en todos y que me importa subrayar es el interés por el hombre que se le reconoce al romanticismo y que proviene esencialmente de la autonomía y centralidad que al hombre justamente le otorgan las nuevas doctrinas filosóficas del kantismo y el idealismo. Es lo que Carlo Calcaterra define "el nuevo descubrimiento de cuánto el hombre pueda y valga para sí y para los demás" [12] y que dicta tantas páginas en favor del individuo, desde el *Gespräch über die Poesie* de Federico Schlegel publicado en el *Athenaeum* hasta la célebre sentencia de Goethe: "Individuum est ineffabile". Larra recogía estos principios y los colocaba a manera de introducción en su ya citada reseña de la obra de Mesonero:

---

[9] Cfr. "De la littérature", en *Oeuvres de Madame la Baronne de Staël Holstein,* Paris, Lefevre, 1838, p. 166 y el cap. XI de "De l'Allemagne", ibidem, pp. 127-131.

[10] R. López Soler, "Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas", en *El Europeo*, cit., p. 77 a. El concepto reaparece en varias formas a lo largo del ensayo.

[11] En *Obras Completas*, Madrid, BAC, 1946, p. 31.

[12] V. *I manifesti romantici del 1816*, Torino, UTET, 1951, p. 18.

> La religión cristiana, que vino a infundir en los pueblos el dogma de la igualdad y del equilibrio social, comenzó a darles nuevo aspecto, creando individuos donde antes no había sino muchedumbres más o menos sujetas a la tiranía y al monopolio del poder y del mando[13].

Y este interés por el individuo, cuyo entronque con el liberalismo y el costumbrismo Larra ponía de relieve, encontraba su aplicación práctica en ciertos desfiles de figuras que si todavía no pertenecían totalmente al costumbrismo, eran por cierto su premisa más inmediata. Aludo, por ejemplo, a las oposiciones que Chateaubriand nos presenta en su *Genio del Cristianismo* entre esposos, padres, madres, hijos, hijas, sacerdotes, monjas, guerreros respectivamente paganos y cristianos; o a esos personajes marginados del mendigo, del pirata y del verdugo que cantaba Espronceda.

El costumbrismo ahondaba pues sus raíces en lo más profundo y característico del movimiento romántico. Por tanto, aun sin detenernos en afrontar el problema de si el costumbrismo es un fenómeno típicamente romántico o puede pertenecer también a otras épocas, lo que sí podemos afirmar sin duda alguna es que el romanticismo es en cambio tendencialmente costumbrista, justamente por su aspiración a ocuparse de lo individual, de lo delimitado en el tiempo y el espacio, en una palabra del hombre estudiado en la singularidad de su persona.

Por eso, en un primer momento, al menos en España, el término "costumbres" se refiere genéricamente a cualquier forma de comportamiento del hombre en la sociedad, como se puede desprender de ciertos artículos que se publican en 1828 y 29 en el *Correo Literario y Mercantil*, o, a principios de los años Treinta, en el *Correo de las Damas*, y se extienden también a otras naciones: en el primero, por ejemplo, encontramos un artículo sobre las costumbres de los Turcos, y otro dedicado nada menos que a la "Manera de llamar a la puerta en Londres"[14].

Sin embargo, un uso más restringido y nacional del costumbrismo pudo ser favorecido por otro aspecto entre los más destacados del movimiento romántico, es decir por esa búsqueda del espíritu nacional, ese *Volksgeist* que a partir de Herder fue uno de los temas que el romanticismo alemán difundió en toda Europa y que fue el acicate de tantos "Españoles, Franceses, Ingleses, Alemanes pintados por sí mismos" como se fueron componiendo en los años Treinta y Cuarenta, con varios apéndices en la segunda mitad del siglo.

---

[13] Op. cit., p. 239 a.
[14] Respectivamente en el nº 59 de 1828 y en el 101 de 1829.

En la base de esa búsqueda estaba naturalmente un fuerte sentido patriótico que diferenciaba a los románticos de los ilustrados y clasicistas más bien orientados hacia el cosmopolitismo, y que, por lo que a España se refiere, encontraba algunas de sus manifestaciones más acusadas entre los costumbristas, todos igualmente preocupados por la salvaguardia de las costumbres nacionales, todos más o menos entusiásticos admiradores de su propio país: desde Estébanez Calderón para el cual es natural la identificación de "lo español y lo grande" hasta los verdaderos himnos a la grandeza de España que levanta Fernán Caballero. Según José Luis Varela es en esta perspectiva que el costumbrismo se revela como

> el más sabroso fruto de una dirección magistral del Romanticismo que conducía atención y gusto hacia lo peculiar, característico, particular o indígena, ya que en lo autóctono e incontaminado adivinaba lo singular de cada nación o comarca[15].

Las investigaciones acerca del espíritu nacional se dirigían en dos direcciones: hacia la Edad Media y hacia la presente, como anotara Monteggia. Eran las dos almas del romanticismo: la que produjo el drama histórico y la novela histórica y la que se manifestaba a través de la comedia, del periodismo y, por supuesto, del artículo de costumbres. En cuanto al *Volksgeist,* la primera intentaba descubrir en el pasado el origen y por así decirlo, los cimientos del carácter nacional, en tanto que la segunda pretendía analizarlo en el trasfondo de la realidad contemporánea. Pero las dos almas estaban estrictamente vinculadas entre sí en esa perspectiva propia del historicismo romántico que veía el pasado en función del presente y miraba el hoy con una aguda añoranza del ayer : lo que los Alemanes llamaban la *Sehnsucht.* Era la unión de lo pasado con lo presente que postulaba Durán en su *Discurso,* que en España, donde latía una larga tradición de meditaciones sobre el tema del tiempo, se podía advertir en muchas obras y que no dejó de afectar la producción costumbrista. Así que por un lado encontramos un costumbrismo, por decirlo así, arqueológico, como el que dicta la descripción de la figura del trovador que aparece en *El Artista*[16] – una figura que revive en la escena romántica y que en el artículo resulta tratada con ese tono entre nostálgico e irónico que es tan propio del costumbrismo –; por el otro, el cuadro de costumbres contemporáneas, que sin embargo muy a menudo echa una mirada a épocas pasadas en busca del origen de ciertos usos u oficios o simplemente por

---

[15] V. la Introducción a *Costumbrismo romántico*, Madrid, Magisterio Español, 1970, p.7.

[16] E. de O[choa],"Un trobador", en *El Artista* (1835), I, pp. 211-212. A la evocación nostálgica de la figura del trovador y de las costumbres de la época en que vivía, siguen amargas consideraciones sobre la mezquindad de la época actual . El autor concluye con sarcasmo: *¡ Gloria tres veces, gloria a nuestro siglo XIX!!!....*

un fuerte sentido de nostalgia. No es casual que *Los Españoles pintados por sí mismos* se abran con un artículo dedicado al torero, del cual se dice que

> es una planta indígena, un tipo esencialmente nacional,

cuyo origen el autor se niega a colocarlo entre los antiguos romanos, con los cuales los románticos sentían muy poca afinidad, en tanto que no duda en situarlo entre los árabes y los siempre admirados "galantes caballeros de la edad media"[17].

En este continuo trasvase de pasado y presente que caracteriza, en España, la búsqueda del carácter nacional, la nota más corriente es la queja por unas costumbres que se van perdiendo, por unos rasgos nacionales que se desvanecen bajo las nefastas influencias extranjeras y, por consiguiente, el rechazo del momento presente y la fuga hacia lo pasado.

Tal vez sea éste el toque más típicamente romántico del costumbrismo español decimonónico que le distingue bastante de los antecedentes dieciochescos y que encuentra un posible modelo en el sólito Jouy, quien, después de declarar en la célebre *Hermite de la Chaussé d'Antin*,

> Yo no soy de esos viejos que siempre se quejan del presente y alaban el pasado[18]

y de exaltar las costumbres modernas contra las de los antiguos, que no han hecho más que "exagerarlo todo", cuatro años más tarde lamentaba la decadencia de las costumbres de su patria:

> La nación francesa ya no tiene fisionomía: las convulsiones de los sufrimientos han alterado sus facciones tan profundamente, desnaturado su carácter de manera tan completa, que se ha hecho totalmente inconocible[19],

y se deja arrastrar por una polémica acre y desesperanzada que parece anticipar a Larra, describiendo "el cuerpo político peligrosamente enfermo", agravado por los periodistas llamados para curarle en una "consulta de charlatanes"[20].

---

[17] *Los Españoles pintados por sí mismos (1843)*. Cito por la edición moderna de Madrid, Dossat, 1992, p. 3.

[18] "Macedoine" (nº II del 24-8-1811), en [V. Jouy], *L'Hermite de la Chaussé d'Antin*, s.l., s.a., p. 9. La traducción es mía.

[19] "Arrivée de l'Hermite de la Guiane" (nº1 del 16-7-1815), en V. Jouy, *L'Hermite de la Guiane*, Bruxelles, Wahler, 1822, p.1.Idem.

[20] Ibidem, p. 2.

Si con estas tonalidades dolientes Jouy se alejaba bastante de la casi fría objetividad del *Tableau de Paris* de su predecesor Mercier (el cual en un momento dado se había jactado de no haber puesto en sus reflexiones "rien d'amer ni de satirique"[21]), de la misma forma Mesonero, Estébanez Calderón , Larra – sobre todo Larra – se separaban de un Ramón de la Cruz o un Cadalso, a los cuales les unían sin embargo muchos elementos, por las mismas razones que vinculaban el romanticismo con la ilustración.

Y palabras muy parecidas a las de l'*Hermite de la Guiane* reaparecerían en la *Introducción* que encabezaba los *Españoles pintados por sí mismos*:

> Y aquí encajaba como de molde una sentida lamentación acerca de nuestras viejas costumbres, tan trocadas, tan desconocidas hoy, merced no sólo a las revoluciones y trastornos políticos,[...] sino también al espíritu de extranjerismo que hace años nos avasalla,y que nos hace abandonar desde el vestido hasta el carácter puro español, por el carácter y vestido de otras naciones, a las cuales pagamos el tributo más oneroso: el de la primitiva nacionalidad[22].

Ese tono vagamente melancólico penetra gran parte de los escritos costumbristas , sobre todo los de Mesonero, de Estébanez y de Fernán Caballero, los cuales no dudan, a veces, expresar la nostalgia hacia un pasado incómodo al cual se acompaña el disgusto por los adelantos de la civilización: Y si Mesonero echa de menos el viejo brasero y desprecia la chimenea, no falta quien, como el autor de la "Miscelánea crítica" del *Correo Literario y Mercantil*, alaba las edades pasadas en que no se usaba el paraguas y se pregunta preocupado:

> ¿ qué suerte espera a una nación que se pone a temblar al asomarse una nube? [23]

Lo cual – dicho sea de paso y no totalmente en broma – era una manera de abogar por el romanticismo, ya que, según la célebre viñeta del *Semanario Pintoresco* titulada "Un clásico y un romántico cuando llueve", el paraguas se interpretaba como un complemento propio de los clasicistas.

Esa fuga hacia el pasado, a la que acompañaba la de Larra hacia el porvenir, les brinda a los cuadros de costumbres cierto carácter de escapismo romántico que a veces choca contra las frecuentes declaraciones o intenciones de realismo que

---

[21] [L.S. Mercier], *Tableau de Paris*,Nouvelle edition,II, Amsterdam, 1782, p. 72.

[22] op. cit., p.VII.

[23] "Los paraguas", art. anónimo, en *Correo Literario y Mercantil* del 29-10-1828, nº 47, p. 3.

encontramos en muchos textos. Es que la obsesión de la verdad que atormentaba a los románticos de todos los países se junta a menudo con un proceso de idealización y transfiguración que induce a los escritores a acuñar nuevos sintagmas como "verdad ideal", "verdad poética", "poetizar la verdad" y que, en el ámbito costumbrista, pueden condensarse en ese famoso "Yo pinto, no retrato" de Mesonero, que se contrapone al reto de Ramón de la Cruz: "cuantos han visto mis sainetes [...] digan si son copias o no de lo que ven sus ojos y de lo que oyen sus oídos"[24].

A esa atmósfera vagamente idealizada no poco, creo, contribuye la ficción que envuelve casi todos los cuadros y los convierte en cuentos, así como la difusa ironía, tan corriente en la descripción costumbrista, que los distancian y los empujan hacia los límites, por otro lado muy lejanos, de lo fabuloso. Lo mismo puede decirse por ciertos recursos , como la animación de las sillas del Prado o el sueño que contiene la descripción de la romería de San Isidro, en Mesonero Romanos, y también por el proceso de transfiguración al cual a veces se somete el yo narrante, que, como observa Ochoa reseñando el *Panorama Matritense*, "se llama *muy viejo* a boca llena" a pesar de que "no pasará hoy día la edad del Sr. *Curioso* de unos treinta, por ahí, por ahí"[25].

Verdad es que, como mantiene Escobar a propósito de "La romería de San Isidro", la fantasía del escritor

> no corre tan libremente [...] sino que se ajusta a las normas convencionales de un tipo genérico y a una concepción de la mímesis correspondiente a una determinada representación ideológica de la realidad[26],

y que sería por tanto absurdo interpretar los cuadros de costumbres en clave de fantasía; sin embargo, lo que nos afecta es justamente la intención de difuminar el dato real, de personalizarlo y distanciarlo a través de varios procedimientos, para integrarlo dentro de la sensibilidad romántica.

ERMANNO CALDERA
Universidad de Génova.

---

[24] V. mi artículo "Il problema del vero nelle *Escenas Matritenses*", en *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, Università, 1964, pp.101-121.

[25] E.O., *Panorama Matritense*, en *El Artista*, ed. Simón Díaz, Madrid, CSIC, 1946, p. 127 a.

[26] J. Escobar, "Narración, descripción y mímesis en el 'cuadro de costumbres', en *Romanticismo 3-4*, Genova, 1988, p.58.

SARMIENTO COSTUMBRISTA EN SU VIAJE A ESPAÑA

> Y era un español, he dicho. Un español que renegaba de España a cada paso y quería borrar de su patria la tradición española, a la que atribuía los males de la Argentina. Pero aunque combatiera contra esa tradición histórica, la tradición íntima, la de debajo de la historia, la radical, la honda, la que va agarrada a la sangre, a las costumbres, y sobre todo a la lengua, ésa la guardaba como nadie. Siempre que leo las invectivas de Sarmiento contra España, me digo: ¡Pero si este hombre dice contra España lo mismo que decimos los españoles que más y mejor la queremos! Habla sí, mal de España, pero habla mal de España como sólo un español puede hablar mal de ella; habla mal de España, pero lo hace en español y muy en español.
>
> Miguel de Unamuno

"He venido a España con el santo propósito de levantarla el proceso verbal, para fundar una acusacion, que, como fiscal reconocido ya, tengo que hacerla al tribunal de la opinion en América [...]" (p. 128) [1] explica Sarmiento en su extensa carta, dirigida al amigo chileno Victorino Lastarria, durante su viaje a España en 1846 [2].

Su llegada a España cae bajo el signo de la angustia. Al reconocer los rasgos familiares del semblante moral y espiritual de su propio país, Sarmiento se acerca a la sociedad española ya no como extranjero, sino como alguien que proviene de ella, que pertenece a ella [3]: España como espejo de América, América como triste tautología de España. Su visión, pues, no es dictada por aquel "oscuro e injustificado antiespañolismo" que muchas veces la crítica le ha atribuido [4], sino por una declarada ani-

---

[1] *Viajes por Europa, Africa i América (1845-1847)*, Edición Crítica Javier Fernández Coordinador, Colección Archivos, n. 27, [Madrid], CSIC, 1993. La numeración de las páginas referidas a *Viajes* corresponde a esta edición. Las restantes, a la edición de *Obras*, Buenos Aires, 1896, con indicación de volumen y página. La grafía es la de los textos citados.

[2] Los dos estudios sobre España que integran el volumen de *Viajes* (*El viaje a España*, de Rubén Benítez, y *España en Sarmiento. La herencia colonial y su influjo en la organización de la Argentina independiente*, de Santiago Kovadloff) han resultado ricos en sugerencias para este trabajo. Cfr. las pp. 717-757 y 759-789, respectivamente.

[3] Luego, yo diría que el Sarmiento de la carta desde España, por su aproximación y la manera con que le duele España y rabia a la española, puede integrarse en cierta modalidad del mismo costumbrismo peninsular.

[4] Para una sintética y puntual bibliografía sobre este aspecto, cfr. Rubén Benítez, *El viaje a España*, cit., pp. 719-720.

madversión a aquellos "antecedentes históricos" (p. 159) que han determinado las características constitutivas del espíritu hispánico y que han paralizado y deformado cualquier idea de desarrollo, tanto de España como de Hispanoamérica. Si su actitud es antiespañola, lo es también la de intelectuales ilustres como Feijoo, Jovellanos, Moratín ..., y, sobre todo, Larra[5]. Larra es, para Sarmiento, "el modelo que todos los escritores públicos, en América como en España, deben afanarse en imitar; es el campeón de la juventud que habla el idioma español hoy, que ama a su patria, la América o la España, no importa; que la hiere, que la sacude para que se irrite, se incorpore, se levante y marche en el ancho camino de progresos que le han abierto la civilización y la libertad de las otras naciones"[6]. Y, como para reconocer la directa paternidad de Larra y las coincidencias de sus intentos[7], no es casual, en la carta a Lastarria, que un pasaje, de una totalidad eidético-rítmica sorprendente y de fuerte tensión emotiva, presente la misma metáfora anatómica y suene de manera análoga (las imágenes anatómicas representan una constante en las obras de Sarmiento, como para justificar el análisis fisiológico y clínico de la realidad observada[8]):

---

[5] Cfr. Rubén Benítez (ibid., p. 721) que recuerda también que, con razón, Américo Castro agrega a esos nombres el de Sarmiento como ejemplo del *desvivirse* hispánico (*La realidad histórica de España*, México, Porrúa, 1966, pp. 21-24).

[6] "Los redactores al otro *Quidam*", parte VI de la "Primera polémica literaria", vol. I, p. 228.

[7] Cfr. los importantes libros de Paul Verdevoye, *Domingo Faustino Sarmiento, educar y escribir opinando (1839-1852)*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1988 (sobre todo el capítulo II, pp. 83-138) y *Costumbres y costumbrismo en la prensa argentina desde 1801 hasta 1834*, Buenos Aires, Academia de Letras, 1994. Del mismo autor, véanse también: *A propos de certains articles signés «Fígaro» parus dans le "Mercurio" de Valparaíso entre 1834 et 1837*, en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh, II*, Paris, Centre de Recherche de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1966, pp. 415-423; *"Corridas" et "Carnaval" dans la presse argentine avant 1833*, "Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle)", 10, Université de Toulouse, 1968, pp. 5-16; *Costumbrismo y americanismo en la obra de Domingo Faustino Sarmiento*, "Sur", n. 341, julio-dic. 1977, pp. 55-69; *Albores del costumbrismo en la prensa argentina*, en *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona, ed. Laia, 1979, pp. 807-822. [Aprovecho la ocasión para agradecer al prof. Verdevoye, siempre generoso y disponible, el haberme proporcionado material fundamental para mi investigación, que me resultaba difícil encontrar.] El artículo de José A. Oría (*Sarmiento costumbrista*, "Humanidades", Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de La Plata, XXVI, 1938, pp. 37-55) sigue siendo un punto de partida para cualquier trabajo sobre el costumbrismo de Sarmiento. Imprescindible, además, resulta ser, también desde un punto de vista metodológico, el estudio de Noël Salomon sobre *Facundo* (*A propósito de los elementos costumbristas en el "Facundo"*, en su libro *Realidad, ideología y literatura en el "Facundo" de D.F. Sarmiento*, Amsterdam, Editions Rodopi B.V., 1984, pp. 91-147).

[8] Rubén Benítez ha subrayado la insistencia en el uso de este tipo de imágenes en *Viaje a España*: "[España] esta pobre enferma cuyo mal médico alguno ha estudiado todavía" (p. 157); "[el Escorial] un cadáver fresco aun, que hiede e inspira disgusto" (p. 156). Agréguense también las de Madrid como cuerpo ("La calle de Alcalá [...] cerebro de Madrid" (p. 137), "la Puerta del

"Esta *Aspaña*[9] que tantos malos ratos me ha dado, téngola por fin en el anfiteatro, bajo la mano; la palpo ahora, le estiro las arrugas, y si por fortuna me toca andarle con los dedos sobre una llaga a fuer de médico, aprieto maliciosamente la mano para que le duela, como aquellos escribanos de los tribunales revolucionarios o de la inquisicion de antaño, que de las inocentes palabras del declarante sacaban por una inflexion de la frase el medio de mandarlo a la guillotina o a las llamas" (pp. 127-128).

Y cuando el viaje a la semilla adquiera los tonos oscuros y desoladores de una dolorosa peregrinación al origen español de los males americanos, Larra será su espíritu-guía, el querido fantasma que siempre estará a su lado.

No es pues un viaje pintoresco el de Sarmiento: en el *Prólogo* a *Viajes por Europa, Africa i América (1845-1847)* (pp. 3-7) formula la neta distinción entre los viajes que denomina *románticos* y los viajes de observación: "el viaje escrito" o "las descripciones de viaje", en términos novelescos, ya carecen de sentido para Sarmiento y la exaltada visión romántica, en lo que a viajes y paisajes se refiere, deja de tener razón de ser a mediados del siglo XIX[10]. Es otro el enfoque que se requiere del observador, otra la concepción literaria de lo que debe ser una carta de viaje, otro el tono, el acento, la intención[11]. El tema que, según Sarmiento (p. 5), debe seguir "el andar abandonado de la carta" es "el espíritu que ajita a las naciones", es decir, lo escrito debe atestiguar "aquellas preocupaciones del momento" que determinan la adhesión o no de una nación a la época contemporánea.

Sarmiento no demora en el color pintoresco y, si un detalle pintoresco lo seduce (¡es mucho el riesgo de hacerse llevar por este encanto!), toma la distancia de inmediato con una generalización amarga o una dura reflexión, de manera que su prosa se despliega continuamente en este doble juego de tensiones. Observa, compara, interpreta, y sus ejemplificaciones, a veces, pueden parecer híbridas, complejas y contradictorias, porque Sarmiento es hombre monolítico sí, pero prismático a la vez. Con el

---

Sol, que es el corazon de la villa, a cuya aorta refluye la sangre [...], i a donde pueden contarse las pulsaciones del ánimo del pueblo" (ibid.), etc.). Para Ana María Barrenechea "Este lenguaje que está metido en las entrañas" "entusiasmaría a Unamuno" (*Notas al estilo de Sarmiento*, "Revista Iberoamericana", XXI, n. 41-42, enero-diciembre 1959, p. 290). Habría que estudiar sistemáticamente este estilema *visceral*, extendiendo el análisis a su obra completa.

[9] Juego sarcástico, y amargo a la vez, que alude a 'aspa', el signo distintivo de los condenados por la Inquisición, y luego símbolo de la tradición retrógrada. El énfasis es del autor.

[10] Sobre la rebelión a cierto romanticismo, cfr. Santiago Kovadloff, *España en Sarmiento* ..., cit., passim.

[11] Rubén Benítez (*El Viaje a España*, cit.) compara unas observaciones de Sarmiento con las de Alejandro Dumas, Théophile Gautier, Amédée Achard, Alfred Cuvillier-Fleury y otros que describen los mismos sucesos con diferentes puntos de vista, poniendo de relieve las respectivas divergencias anímicas e ideológicas.

intento de acercar la lengua a la mirada para capturar la cosa mirada (la referencia al campo semántico de la vista es frecuente en Sarmiento, como lo es en Larra), elimina toda complicación retórica que puede distanciarla, con aquella misma actitud de un historiador natural cuyo cuidado consiste en describir el fenómeno con mucha precisión. La clara distribución sintáctica que, tanto en Sarmiento como en Larra, va yuxtaponiendo poco a poco palabras y oraciones, permite a los elementos significantes constituir lo que, en tiempos de costumbrismo, se denominaba 'tipo' (es evidente que la técnica *descriptiva* del 'tipo' puede comprender como objeto de observación científica tanto a personas, como cosas, o comportamientos)[12].

Para empezar, el mismo medio de transporte que lo lleva a España le brinda la oportunidad de soltar la pluma con largas consideraciones[13] al propósito (me parece oportuno citar todo el fragmento para destacar los medios expresivos que elige, quizá con mayor conciencia de lo que se cree):

"Hay en ideas, como en cosas usuales en los pueblos, ciertos puntos que han pasado ya a la conciencia, el sentido comun, i que no pueden alterarse sin causar escándalo, subversion en los ánimos. Por ejemplo, el arnés de las bestias en Inglaterra, Francia, Alemania o Estados Unidos, es una de esas cosas invariables; compónese de correas negras, lustradas, con hevillas [sic] amarillas, afectando cuando mas en cada pais diferencias insignificantes. Se entiende, pues, que la dilijencia ha de ser tirada por dos, cuatro, cinco caballos manejados del pescante; que el conductor ha de llevar bota granadera, sombrero de hule i largo chicote para animar sus caballos. Salis de Bayona hácia Irun i Vitoria, i el frances, o el europeo caen, al pasar una colina, en un mundo nuevo. La dilijencia es tirada por ocho pares de mulas puestas el tiro de dos en dos, a veces por diez pares en donde el devoto repasándolas con la vista podria rezar su rosario; negras todas, lustrosas, tusadas, rapadas, taraceadas, con grandes plumeros carmesí sobre los moños, i testeras coloradas, i rapacejos i redes i borlas que se sacuden al son de cien campanillas i cascabeles; animado este extraño drama por el cochero, que en traje andaluz i con chamarra árabe, las alienta con una retahila de blasfemias a hacer reventar en sangre otros oidos que los espa-

---

[12] He seguido y adaptado a mi análisis la pista que Noël Salomon ha facilitado en su excelente trabajo *A propósito de los elementos costumbristas en el "Facundo"*, cit., para comprobar que algunos estilemas clave de la escritura costumbrista del *Facundo* se repiten también en la carta a Lastarria.

[13] En su irónica descripción del carruaje, recurre Sarmiento al recuerdo de "La diligencia" de Larra: ambos autores se refieren, además, a los turistas franceses ansiosos de encontrarse con bandoleros y muy parecido es el tono de las observaciones. Lo ha notado Rubén Benítez, *El viaje a España*, cit, p. 734.

ñoles; con aquello de *arre p... marche la Zumalacarregui, anda... de la Vírgen, ahí está el carlista... p... Cristina janda, jandaaa!* i Dios, los santos del cielo i las potestades del infierno entran *péle-méle* con aquella tormenta de zurriagazos, pedradas, gritos i obsenidades [sic] horribles" (pp. 129-130) [14].

La deploración de Sarmiento ("Triste cosa por cierto, que en los dos paises esclusivamente católicos de Europa, en Italia i España, el pueblo veje, injurie, escupa a cada momento todos los objetos de su adoracion, de manera de hacer temblar un ateo" (p. 130)), contrasta con el lugar común de quien viene en busca de color local: "El estranjero que no entiende aquella granizada de palabras incoherentes, se cree en un pais encantado, abobado con tanta borlita y zarandaja, tanta bulla i tanto campanilleo, i declara a la España el pais mas romanesco, mas sideral, mas poético, mas extra-mundanal que pudo soñarse jamas. Entónces pregunta donde está don Quijote, i se desespera por ver aparecer los bandidos que han de detener la dilijencia i alijerarlo del peso de los francos, fruicion que codicia cada uno, para ponerla en lugar muy prominente en sus recuerdos de viajes" (ibid.).

El recorrido en diligencia resulta ser extraordinaria fuente para trazar un desfile de arquetipos sociales (el muletero, el municipal, el clérigo, el mendigo, el paisano, el ciego). Los tipos evocados (pp. 131-136) son tipos decadentes (o que simbolizan la decadencia), de horizonte exiguo, bien diferentes de los tipos pampeanos puestos en escena por Sarmiento en otras obras, de ambiente americano, tan desbordantes de energía dinámica, con horizontes infinitos. Los retratos siguen un mismo ritmo interior de ejecución, presentan un análogo modelo, se organizan en unidades textuales que corresponden a fracciones espaciales regulares que gozan de autonomía de sentido. Sarmiento fija los rasgos con tono descriptivo impersonal (la integración de un "yo" no invade su evocación costumbrista) y aparentemente neutro (con un leve deje filantrópico), poniendo de relieve algún signo distintivo exterior (ademán, gesto, vestimenta) como parte casi orgánica del cuerpo mismo. A partir del exterior llega a la caracterización del "tipo" y, a menudo, a su esencia. Algunos ejemplos [15]:

a) "Ya hace [...] cuatro años a que la dilijencia no es detenida por los bandidos con aquellas *largas carabinas* que aun llevan consigo hasta hoi los *muleteros*, *razgo* [sic] *que caracteriza* a todas las *sociedades primitivas*, como los árabes, los esclavones, los españoles" (p. 131).

---

[14] La cursiva es del autor.

[15] De aquí en adelante, cuando no se indique que la cursiva es del autor, hay que entender que es mía.

b) "seis o ocho *clérigos* [...] envueltos en sus *anchos manteos*, resguardándose de los rayos del sol i de la lluvia, *ellos i el manteo*, bajo la sombra del *sombrero de teja que caracteriza* al *clero español* i a los *jesuitas de Roma*" (p. 135).

c) "El *paisano* trabaja en España, mientras sus fuerzas se lo permiten; cuando el peso de los años va agobiándolo demasiado, deja el *arado* por el *baston de mendigo*, i escoje un punto del camino como teatro de su nueva industria [...]. El *paisano* español posee, ademas, todas la *cualidades necesarias* para ejercitar con éxito la profesion de *mendigo*. Un aire grave, una memoria recargada de oraciones" (pp. 135-136).

Cabe observar, a través de otros ejemplos, también cómo, muy a menudo, Sarmiento pasa del plural (que implica una posible diversidad individual) al singular (lo cual implica un juego de identidades y semejanzas): a través de este deslizamiento morfológico define el nombre genérico, propio de las ciencias naturales ("mendigos" > "mendigo", "ciegos" > "ciego"):

a) "El viajero que busca el color local no reconoce la España sino cuando apercibe los *mendigos* [...] no se les ve ya a estos *mendigos* dejenerados conmover mas sus almas caritativas [...]. El *mendigo* español es un tipo que el arte debe esforzarse en conservar" (p. 135).

b) "Los *ciegos* en España forman una clase social [...]. El *ciego* no anda solo, sino que aunados varios en una asociacion industrial i artística a la vez" (135-136).

Para Sarmiento, la ropa es plenamente reveladora de la fibra y de la textura interna de un pueblo. Por su forma, sus colores, su substancia, constituye el lenguaje de lo social. Así, al hablar, por ejemplo, de los males que envilecen al hombre, como la borrachera, Sarmiento sentencia: "El pueblo español es sobrio, i lo prueba la capa que lleva sobre sus hombros, pues que el hombre borracho no podria tenerse parado llevando capa" (p. 141).

Asimismo, cada nivel de civilización se expresa por un ropaje. Sarmiento desarrollará esta tesis en un capítulo de *Facundo* (cap. VIII) [16]. Esta envoltura, que señala tal rasgo de carácter y nivel de civilización, tiene, pues, incluso el valor de un signo político: expresa los conflictos de una sociedad y sus profundas contradicciones. Esta idea constituye una de las líneas de pensamiento sobre las que se rige su estudio de un pueblo. Aquí, partiendo de la observación del "paño burdo de que el pueblo espa-

---

[16] "Toda civilización se expresa en trajes, i cada traje indica un sistema de ideas entero [...]. Aún hay más: cada civilización ha tenido su traje, i cada cambio en las ideas, cada revolución en las instituciones, un cambio en el vestir". Noël Salomon ha estudiado, con mucho acierto, este tema en su trabajo sobre *Facundo*, cit..

ñol viste", y pasando a través de una extensa y compleja cadena metafórica, Sarmiento llega a una dura consideración sobre España; España es un mendigo vestido de remiendos: uno rojo que significa constitución; otro, verde, que simboliza la libertad; uno amarillo, para la civilización [17]. Como se puede comprobar, es característica del estilo de Sarmiento desplazar muy gradualmente la atención, sin solución de continuidad, sobre el verdadero blanco al cual apunta su crítica. En el caso que estamos contemplando, la agudeza consiste en el desplazamiento del sentido literal de la palabra "remiendo" por el figurado de la misma, pasando de lo concreto a lo abstracto:

"El paño burdo de que el pueblo español viste, es de color i consistencia calculados para resistir a la accion de los siglos, verdadera muralla tras de la cual el cuerpo está al abrigo del sol, del aire i del agua, con la que está toda su vida peleando irreconciliablemente. Cuando alguna brecha se abre por un codo o una rodilla, bastiones avanzados de aquella fortificacion, una pieza de nuevo paño la cierra inmediatamente, i si los diversos ministerios que han desgobernado la España en estos últimos tiempos, hubiesen hecho obligatorios sus colores, los vestidos del pueblo español serian hoi un cuadro fiel de los movimientos políticos de los últimos veinte años tracurridos. El sistema de remiendos se aplica igualmente en España a las reformas políticas i sociales; sobre un fondo antiguo i raido, se aplica un remiendo colorado que quiere decir *constitucion*; otro verde que quiere decir *libertad*; otro amarillo, en fin, que podria significar *civilizacion*. En lo moral o en lo físico no conozco pueblo mas remendado, sin contar todos los agujeros que aun le quedan por tapar" (p. 136) [18].

Siguiendo su desliz gradual, y explotando otra vez la metáfora *textil*, agrega:

"Esto es quizas lo que induce [...] a considerar como un remiendo mas el doble matrimonio que ocupa en este momento la atencion pública i me ha traido a Madrid [...]" (ibid.).

En efecto, la circunstancia excepcional de las dobles bodas – las de Isabel II con su primo Francisco de Asís Borbón y las de su hermana, la infanta María Luisa Fernanda, con el hijo menor del rey de Francia, duque Antonio de Montpensier – se prestaba muy bien para observar el comportamiento de un pueblo. El boato de los festejos y

---

[17] La mención de los mendigos trae de nuevo la reminiscencia de Larra ("Modos de vivir que no dan de vivir") y proviene también de Larra ("Los tres no son más que dos, y el que no es nada vale por tres. Mascarada política") la alegoría cuya coincidencia es sorprendente: "Venían vestidos de telas de institución, color de garantía [...] si bien a muchos se les traslucían por debajo juboncillos de ambición" (*Obras*, I, edición de Carlos Seco Serrano, Biblioteca de Autores Españoles, CXXVII, Madrid, Atlas, 1960, p. 348). Lo ha señalado Rubén Benítez, *El viaje a España*, cit., p. 736.

[18] Enfasis del autor.

las escenas imponentes ponían de relieve la inmobilidad histórica y el anacronismo trágico de un pueblo que había perdido el sentido del tiempo. Sarmiento refiere:

a) "M. Blanchard, pintor de historia i que habia venido desde Paris para reproducir estas escenas, ha sacado en sus bosquejos admirable partido de las vestimentas antiguas de terciopelo rojo que llevaban los maseros i los trajes de ceremonia de los diversos *personajes góticos, por no decir mitológicos*, que figuraban en esta escena" (p. 137).

b) "Tiros de caballos[19] que pocas cortes europeas podrian ostentar tan bellos i en tan grande número, carrozas incrustadas de nácar, libreas i penachos de un brillo extraordinario, traian a la fantasía los bellos tiempos de la monarquía española, la cual, en su abatimiento presente, se adorna con sus *antiguas joyas como aquellas viejas duquesas que disimulan bajo el brillo de los diamantes, las enojosas arrugas que los años han impreso en sus semblantes*" (p. 139).

"De todos los puntos de España habia acudido una inmensa multitud" (p.138): la observación de los trajes ocupa un lugar privilegiado ya que lo ayuda – desde un punto de vista diastrático y diatópico – en la lectura de la sociedad (de sus peculiaridades y de sus tensiones). Al final, lo induce a hacer una amarga reflexión sobre el mal primordial del país, que es su fragmentación. Vale la pena transcribir todo el largo pasaje para apreciar, una vez más, las estrategias de su "escritura costumbrista":

"Nada es posible imaginarse de mas pintoresco que esta muchedumbre así aglomerada. Las altas i nobles damas, como las humildes fregonas, llevan aun la tradicional mantilla negra i trasparente, que con aire misterioso cae sobre las espaldas i el rostro, ocultando a medias los encantos femeninos. De tarde en tarde en el Prado un sombrero frances[20] protesta contra la uniformidad de este traje de orijen religioso que llevan las españolas, i con preferencia en sus galanterías, como si la inquisicion que se las impuso, existiese todavía.

Los hombres de la clase culta siguen en todo la moda europea, i el paletó i el chaleco se resisten, como todos saben a la descripcion; pero el pueblo, es decir lo que aun es en España jenuino español, es digno siempre del pincel. La capa es de rigoroso [sic] uso desde el mendigo, el pastor de ovejas i el muletero, hasta el comerciante de menudeo inclusive. El sombrero calañéz [sic] del sevillano, de dos

---

[19] Como a buen argentino, siempre lo atraen los caballos; son muchas las referencias entusiásticas a estos animales: "caballos llenos de ardor", "estoicos caballos", "excelentes caballos", "el brillo [...] de los caballos", etc..

[20] La prosopopeya, que da vida propia a los objetos que pueden hablar y proporcionar reflexiones, es un estilema que caracteriza la eficacia expresiva de la prosa de Sarmiento y que merecería un estudio aparte.

pulgadas de alto i con grandes borlas en el costado, da ademas al español un aspecto tan peculiar que bastara por sí solo, a no haber tantas otras singularidades, para colocarlo fuera de la familia europea, como aquellos *subjéneros* [énfasis del autor] que descubren en plantas i animales los naturalistas. Los *maragatos* [cursiva del autor] de las provincias del norte llevan aun aquel traje orijinal con que en los grabados antiguos se presenta a Sancho Panza, algo parecido al vestido que se usaba en Inglaterra por los tiempos de Cromwell; el calesero ostenta su chamarra con coderas i adornos de paños de colores diversos, como el traje de los moriscos; i el andaluz desplega bajo el estrecho vestido de Fígaro, todas las gracias del majo español. *Esta diversidad de trajes, mui pintoresca sin duda, revela sin embargo una de las llagas mas profundas de la España, la falta de fusion en el estado*" (p. 138).

El 12 de octubre se celebra la ceremonia del besamano real, bastante abierta a los dignatarios extranjeros: asisten los reyes, los príncipes, nobles y embajadores y unas mil setecientas personas de diversas procedencias. La inesperada reticencia de Sarmiento con respecto a este ritual, que califica de los "tiempos feudales" y que más podría utilizar para su crítica, hace suponer que no haya asistido a él[21].

Lo que constituye la *acmé* de los festejos, es la corrida que, al abarcar cualitativa y cuantitativamente gran parte de la totalidad del texto, representa también el punto de mayor interés y tensión del viaje: "He visto los toros, i sentido todo su sublime atractivo. Espectáculo bárbaro, terrible, sanguinario, i sin embargo, lleno de seduccion" (p. 147) – confiesa Sarmiento solemne y sigue con admiración los diversos pases, "variaciones de un tema único que es la muerte, i cuyas melodías se componen de coraje, actitudes artísticas, destreza y sangre fría" (p. 145); y, con curiosidad, va buscando informaciones sobre los papeles de las "doscientas personas vestidas con trajes fantásticos i brillantes" (caballeros, cuadrillas de toreros, rejoneadores, picadores, etc.) pero también sobre los caballos, mulas..., carrozas, traíllas que formaban el imponente y extraordinario cortejo. Lo atraen las figuras de seis alguaciles a caballo, rodeando el balcón real, cuya misión es la de proteger simbólicamente a la reina[22]. Sarmiento fija sus rasgos peculiares y ve en ellos la reminiscencia de un antiguo vasallaje en el que su vida pertenecía a su rey y señor: al alcanzar y herir un toro al caballo de un alguacil "en medio de las ruidosas esclama-

---

[21] Cfr. Rubén Benítez, *El viaje a España*, cit., p. 741.

[22] "estos pacíficos ministeriales no tienen más defensa que la fuga, cuando la saña del toro quiere cebarse en ellos" (p. 143); "Aquella dispersion de los alguaciles, i su terror pánico cuando se ven atacados por el toro, forman la parte cómica del espectáculo, i no es raro que un toreador malicioso atraiga esprofeso al toro sobre ellos al fin de hacer reir al público" (p. 144).

ciones i las risadas i las burlas de la muchedumbre", aprovecha la oportunidad para formular unas consideraciones sobre el carácter del pueblo español que "conserva, desde los tiempos despóticos de la España, un odio tradicional contra los empleados subalternos de la corona" (p. 143).

Vivamente turbado por la potencia emocional de la corrida, desgrana una serie de reflexiones que interpretan y sintetizan la esencia del rito[23]. Y, cuando la profunda emoción de la muchedumbre "prorrumpe en pos de aquellas brillantes *fiorituras* [la cursiva es del autor], en gritos apasionados que conmueven los edificios de la plaza" (p. 145), Sarmiento percibe de manera extraordinaria el estremecimiento del pueblo, capta su alma colectiva, la corriente subterránea de la historia, la manifestación del *Volksgeist* (del espíritu del pueblo, de su memoria y de su voz) [24]. Por aquel "grito *universal*" (p. 142) que envuelve en la *commoción* también los edificios de la plaza, el acto *individual* pasa a acto *colectivo*, más bien, a acto *universal*. Pero, como para rescatarse de haberse abandonado a la magia de este rito, al reflexionar sobre su aspecto bárbaro, exclama exabrupto: "Id, pues, a hablar a estos hombres de caminos de hierro, de industria o de debates constitucionales!" (p. 141).

La estancia en Madrid culmina con la salida al Escorial: imágenes escalofriantes y monstruosas, dignas de Goya, cierran la visión simbólica de España. Pero antes, Sarmiento, cambiando repentinamente la dirección de sus amargas reflexiones, no deja de trazar, con sorna, el tipo del "ex-clérigo o fraile que os enseña las raras curiosidades de aquel vasto sepulcro, las urnas de los reyes, la silla de baqueta [sic] en que se sentaba Felipe II, i el banquillo manchado en que ponia su pierna enferma, mil tradiciones de sucesos sin consecuencias [...]" (p. 157).

A partir de ese momento (del 15 de noviembre, último día en Madrid) los apuntes se hacen más rápidos, como si fueran escritos sobre la marcha y el 10 de

---

[23] "Sobre la plaza de toros el pueblo español es grande i sublime; es pueblo soberano, pueblo rei también. Allí se resarce [...] de las privaciones a que su pobreza lo condena" (p. 140); "Aquella fiesta popular [...] aquel rei rodeado de su pueblo abandonado al delirio [...] tienen, sin duda, un cáracter homérico" (ibid.); "espectáculo nacional, salido de las entrañas del pueblo, con toda su rudeza, su jenio i sus preocupaciones" (ibid.); etc..

[24] Para la influencia de Herder en el historicismo de Sarmiento, cfr. Raimundo Lida, "Sarmiento y Herder" en *Memoria del II Congreso Internacional de Catedráticos de Literatura Iberoamericana (agosto de 1940)*, Berkeley y Los Angeles, 1941, pp. 155-171, incluido en Raimundo Lida, *Estudios Hispánicos*, México, El Colegio de México, 1988, pp. 125-139.

diciembre, al llegar a la pujante Barcelona (y al colocar a Cataluña fuera de los confines hispánicos), con alivio escribe: "Estoy, por fin, fuera de España" (p. 166).

ANTONELLA CANCELLIER
Universidad de Siena

"GITANOFILIA": DE ALGUNOS RASGOS COSTUMBRISTAS DEL «GÉNERO ANDALUZ»

Dado el estrecho marco de esta intervención sólo trataremos de un aspecto del costumbrismo teatral, la gitanofilia, que debe relacionarse con un fenómeno más amplio que Caro Baroja sitúa entre 1830 y 1860, me refiero a la boga del andalucismo como tema literario, pictórico y musical[1]. Por supuesto que la favorable inclinación a lo andaluz se venía gestando a lo largo de varias centurias, al menos desde el siglo XVI, pero, como en varias ocasiones se ha puesto de relieve, el auge de esta expresión se produce con plenitud en el siglo XIX[2].

Por otra parte, hay que tener en cuenta que el redescubrimiento decimonónico de Andalucía y de sus costumbres *viene* a incidir sobre una manifestación anterior, la revalorización de lo popular a modo de reacción contra la adopción de lo francés como modelo en todos los órdenes; reacción de la que derivarán por una parte el majismo y por otra el aplebeyamiento[3] en los hábitos de algunos de los sectores más conservadores de la élite social. Y, así como en el siglo XVIII el majismo se convierte en un tópico, el gitanismo será igualmente un motivo literario frecuente en saínetes y en tonadillas[4].

Efectivamente, en los sainetes de González del Castillo es ya patente, como subraya Caro Baroja, esa gitanofilia que había originado un proceso de agitanamien-to de lo popular[5]; pero, será luego en la centuria siguiente, cuando, desde el interés romántico por lo que quedaba fuera - o pugnaba por salirse - del canon establecido, de lo pactado como "natural" y ordenado, se produjo esa exaltación deliberada por aquellas pautas de

[1] Caro Baroja, J., *Ensayo sobre la literatura de cordel,* Madrid, Istmo, 1990, pp. 243-44.

[2] Además de los trabajos de Caro Baroja, pueden consultarse a este propósito el volumen conjunto *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos,* Málaga, Diputación Provincial, 1987.

[3] González Troyano, A., "Notas en torno al casticismo dieciochesco", en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo,* n° 1, (1992), pp. 97-103.

[4] Subirá, J., *La tonadilla escénica,* III, Madrid, 1930. pp. 65-67, 126-128; y de este mismo au-tor, *Tonadillas teatrales inéditas,* Madrid, 1932, pp. 126-128, 173-174, y 253-258.
Julio Caro Baroja cita como ejemplos las tonadillas *Los gitanos, o caminito de Santander* (1770), *La gitanilla en el Coliseo* (1776), *La gitanilla afortunada* (1778). Por otra parte recuerda cómo el barón Davillier pudo ver en Sevilla sainetes como *El valor de una gitana,* que interesaban mis a los extranjeros que las obras largas. Cf., *Ensayo sobre la literatura de cordel,* pp. 301 y 324.

[5] "En torno a la literatura popular gaditana", en *Revista de Dialectología y Tradiciones populares,* XXXVIII (1983), p. 19.

comportamiento que suponían cualquier intento de transgresión, de rebeldía, como la que latía no sólo en la actitud provocadora y desafiante de los majos, sino también por aquellas otras quizás más encerradas en sí mismas, más indiferentes, pero no por eso, a la larga, menos incómodas para el poder. Por eso, y dada también la afición romántica a lo extraordinario y peregrino, hubo de reavivarse la admiración por un mundo tan exótico como el de los gitanos. Así Sebastián Herrero, al realizar para *Los españoles pintados por sí mismos* su artículo *La gitana,* afirmaba:

> Sólo una raza despreciada siempre por las otras razas y perseguida siempre por nuestras mismas leyes, ha conservado su primitiva originalidad., sin que el tiempo en su violenta carrera, haya podido despojarla de uno solo de sus hábitos, de una sola de sus costumbres[6].

Si los andaluces nobles o burgueses identifican lo castizo con la majeza - como puede observarse en *El maestro de la tuna* de González del Castillo[7]-, no es extraño que el resto de los españoles reduzcan lo andaluz a lo majo y a lo gitano; por eso, las piezas teatrales breves de costumbres andaluzas están pobladas de personajes de una y otra condición. Un buen ejemplo lo tenemos en la pieza andaluza del gaditano José Sanz Pérez, *Juzgar por las apariencias*[8]*,* donde junto a otros personajes aparece el gitano Blas Nabos, astuto herrero, amigo de lo ajeno, y aficionado al vino que opta por servir de alcahuete a un señorito para poder subsistir. En este caso, el personaje del gitano está a medio camino entre la línea del picaro y la del gracioso de las comedias del XVII: actúa por provecho propio, se las da de valiente cuando en realidad es bastante cobarde y constituye, por la traición - reflejada en los apartes - entre sus palabras y actos, la principal fuente de comicidad. En este sentido puede decirse que la presencia de Blas Nabos no es ajena a la tradición literaria, pues, al menos desde que Lope de Rueda ingeniara sus pasos y comedias, sabemos que la figura del gitano podía formar parte del universo del teatro, ya que sus costumbres inquietantes, sus creencias y su extraño lenguaje podían servir de nota colorista y motivo cómico[9].

[6] *Los españoles pintados por sí mismo,* en Correa Calderón, G., *Costumbristas españoles,* I, Madrid, Aguilar, 1964[2], p. 1155.

[7] Los extrangeros son causa / de que en Cádiz se aniquile / la majeza, vaya, vaya,/ es un dolor! Pero a fe, / que como Curro Retranca / siga dandome lecciones,/ he de restaurar la casta/ de los Macarenos./ Cf., Cádiz, Oficina de la viuda de Comes, 1812, p. 231.

[8] Imprenta, librería y litografía de la *Revista Médica,* Cádiz, 1846.

[9] Cf., González Ollé, F., "Estudio preliminar" a *Los engañados. Medora* de Lope de Rueda, Madrid, Espasa-Calpe, pp. XXTV-XXV y XLVII-XLVIII.

Cervantes, por ejemplo, hace participar a unos gitanos como músicos y danzantes en su entremés *La elección de los alcaldes de Daganzo* y también presenta al conde de los gitanos en la primera jornada de *Pedro de Urdemalas*[10].

Pero, como hemos dicho, es el XIX el siglo en el que lo gitano cobra prestigio como motivo literario. Y así, de ser un elemento periférico o un motivo ancilar en la intriga, puede convertirse en tema central como ocurre en *El tio Caniyitas o el Mundo Nuevo de Cádiz* de José Sanz Pérez, ópera cómica española en dos actos[11], cuyo título y localización recuerda al saínete de González del Castillo, *La boda del Mundo Nuevo*[12], protagonizada por unos majos que habitan en el barrio gaditano de ese nombre. *Si* los majos de este saínete dieciochesco tienen no poco de gitanos por su comportamiento achulado y su forma de hablar, en la pieza de Sanz Pérez lo gitano es fundamental porque la trama consiste en que un inglés, Mr. Frich, quiere aprender a hablar el castellano que hablan los gitanos y que sea una mujer de esta raza la que se lo enseñe. Así, el gitano Caniyitas recomienda ir en busca de Catana, que "Es una jembra morena/ con unos ojos barbales/ que alumbran como ciriales/ cuando se pone juncá[13]. Al igual que en las piezas andaluzas, en esta "ópera cómica" se pondrá de manifiesto que para Catana su decencia es lo principal:

> Nadie se atreva/ aunque sea rey/ a hoyá a un probe/ con vaniá;/ que la probesa/ tiene su trono/ y en él su ley/ de honra guardá:/ yo soy jitana/ probe y hermosa,/ pero conservo/ limpio mi honó./

De este modo, confirmamos la absoluta tipificación del personaje gitano en este tipo de obras, no sólo en lo referente al lenguaje sino también a la presentación pintoresca del mismo, algunas veces como impenitente maleante, y las más, bien como cobarde fanfarrón, e incansable urdidor de engaños, bien como ser de naturaleza sensual, valiente, y defensor furibundo de su honor.

Por otra parte, lo gitano no es en esta obra el único elemento costumbrista sino que, además de los vendedores, estudiantes, pescadores, guardias municipales y gitanos -integrantes del coro-, en esta obra, un negrito, un ciego, un alpujarrero, un aguador, un castañero, y otros vendedores contribuyen a aumentar el colorismo de la misma.

[10] Por lo general, para el común de los hombres del XVII el gitano era un pueblo inadaptado que despertaba la incomprensión por su nomadismo, sus costumbres, creencias, lengua y su "delincuencia nata", aunque algunos literatos como Cervantes y Lope de Vega los pintaban a una luz más benévola. Cf., Herrero García, M., *Ideas de los españoles del siglo XVII,* Madrid, Gredos, 1966, pp. 645-646.

[11] Cádiz, Imprenta, librería y litografía de la *Revista Médica,* 1850.

[12] Cádiz, Oficina de la viuda de Comes, 1812.

[13] *El tío Caniyitas,* Cádiz, Imprenta, librería y litografía de la *Revista Médica,* 1850, p. 15.

Pero hasta tal punto debía ser atractiva y rentable la presencia de gitanos en este tipo de obras teatrales que, incluso, surgirá una modalidad específica dentro de este "género andaluz" designada como de "costumbres gitanescas". De hecho, *No fiarse de compadres*[14], del mismo autor, es una pieza de este subgénero que Sanz Pérez había escrito con anterioridad. En esta obra el argumento es poco gitanófilo pues se reduce a la apropiación indebida de un burro por parte del gitano Longinos y el intento de venderlo, con ayuda del también gitano Chinchorro, al payo Bartolo. La posterior disputa entre los dos primeros por el producto de la venta pondrá en sobreaviso a sus legítimos dueños y acabará con ambos timadores en la cárcel. Encontramos también aquí la típica escena en tienda de vinos, aunque sin presencia de bailes o cantes flamencos[15].

De esta pieza debe ser deudora *Los dos compadres,* comedia en dos actos de costumbres gitanescas y en verso, original de los hermanos Santiago y Tomás Infante[16]. Los gitanos Jicone y Cachamuchí tratan de aprovecharse respectivamente de D. Agustín y D. Servando que disputan por casarse con Maruja; ésta les sigue la corriente para que los gitanos consigan sus pretensiones, pero luego proclamará su amor por el majo Manolito. Finalmente, los personajes marchan a una tienda a beber y bailar el fandango.

Es conveniente señalar, por otra parte, que, aunque el malagueño Rodríguez Rubí escribió sus piezas andaluzas antes que los gaditanos Sanz Pérez, Sánchez del Arco o Sánchez Albarrán, éstos, sin embargo, señalan entre sus precedentes a González del Castillo[17], cuyos sainetes no dejaron de representarse en Cádiz a lo largo del XIX y simultáneamente a las piezas andaluzas[18].

[14] Imprenta, librería y litografía de la *Revista Médica,* Cádiz, 1848. Agradezco su localización y noticias a mi colega Jesús Machuca García.

[15] *Ibídem.*

También es obra de José Sanz Pérez *El parto de los montes,* capricho trágico gitanesco, en un prólogo y en un acto, en verso.

[16] Madrid, imprenta de los Sres. Neira y Ducazal, 1851. Ambos hermanos eran autores asimismo de J*oseliyo y la serrana,* pieza en un acto de costumbres andaluzas y en verso, representada por primera vez en el Teatro del Balón de Cádiz. Cf., Cádiz, imprenta y librería de la Revista Médica, 1851.

[17] *La Tertulia,* tomo 1º, n°2, 23 de julio de 1848, pp. 4-5. Sobre este particular puede consultarse mi trabajo "El teatro breve gaditano a mediados del siglo XIX: algunas piezas andaluzas de José Sanz Pérez", en el volumen conjunto, *Casticismo y Literatura en España, Cuadernos Draco,* n°l, (1992), pp. 99-117.

[18] Resulta paradigmática la función del popular teatro gaditano del Balón del día uno de febrero de 1846: A las 5 (...) la lindísima comedia en tres actos, (...), arreglada a la escena española por don Ventura de la Vega, titulada *Acertar errando ó el gallego detrás de la diligencia.* - En el tercer acto, la Sta. Valencia cantará el romance de *La dama duende.* - Concluida la comedia, se bailarán *Boleras robadas.* - zarzuela andaluza en un acto *¡Es la Chachi!* (...). - Dando fin con el sainete de don Juan González del Castillo, *El médico poeta.*

Es decir que podría considerase que los saínetes dieciochescos se adaptan fácilmente a las exigencias de la estética costumbrista.

Caro Baroja relaciona este fenómeno del auge de lo gitano en estas piezas teatrales con una incipiente industria turística, por decirlo de alguna manera, que pretendería "vender" a través de la actividad teatral - empresarial y artística a la vez -las experiencias pintorescas que extranjeros y visitantes de otras regiones españolas venían buscando[19]. Desde luego algo de esto había de existir, pues un crítico anónimo de la revista *La Tertulia* de Cádiz se lamenta de que con la continuada representación de piezas de costumbres gitanescas se esté tratando de crear una afición a los "juguetes gitanos" en los que algunos actores y actrices están especializados[20].

Lo cierto es que la afición a este tipo de piezas llegó también a Madrid y allí, las de José Sanz Pérez - como las de Sánchez del Arco y Sánchez Albarrán - continuaban representándose varios años después de su estreno en Cádiz y con montajes sucesivos. *Aíi, Juzgar por las apariencias* (1846) se ejecutaba en Madrid los días 28 y 29 de mayo de 1850[21]. Pero no sólo las piezas andaluzas eran fuente asegurada de éxito, sino que relacionados con éstas, también triunfaban bailes como el polo andaluz de *El contrabandista,* las seguidillas gitanas de *La cigarrera de Cádiz,* y las boleras del Tío *Caniyitas,* entre otros[22]. Asimismo eran muy aclamadas canciones andaluzas como la de «El charrán» "desempeñada exactamente con el traje de los vendedores de pescado de

[19] Julio Caro Baroja recuerda cómo Davillier da cuento del éxito que tuvo en Sevilla el estreno en 1843 de *El tío Caniyitas,* en cuyo libro sobre España se inserta una ilustración de Doré que reproduce una escena de la obra. Cf, *Ensayo de la literatura de cordel,* pp. 303-304, y 308.

[20] Tomo II, n° 126, pp. 3-4.

[21] Se trata, según anuncia *El Heraldo* de una función del Teatro de la Comedia a beneficio de la Vargas. Dicha pieza, anunciada como comedia en dos actos, va seguida de un baile, ejecutado por la beneficiaria y la Nena y la Atane, así como por una pieza en un acto, *La familia del boticario.*

La Vargas debía ser una aplaudida bailaora que lo mismo se arrancaba por unas boleras de Hernani, que por seguidillas, o bien era el elemento fundamental de bailes andaluces como *El jaque, La bailaora de Jerez, Un día de toros en El Puerto, Pepa la malagueña,* que ejecutaba generalmente acompañada del resto del cuerpo de baile. Véase, por ejemplo, en *El Heraldo,* las carteleras del Teatro de la Comedia de los días 25 de junio, 23 y 24 de septiembre, 11 de octubre. Tanto Josefa Vargas, con la Nara fueron dos bailaoras gaditanas muy aplaudides en sus interpretaciones del olé de Cádiz. La segunda de ellas fue especialmente elogiada por Davillier. Cf *Diccionario enciclopedico ilustrado de la provincia de Cádiz,* Caja de Ahorros de Jerez, Madrid, 1985.

[22] Compruébese, por ejemplo, *en El Heraldo,* las carteleras del Teatro Español del 9 de enero de 1850, y del Teatro de la Comedia del 25 de junio y 23 de septiembre de 1850, respectivamente.

[23] Así se anuncia en *El Comercio* de Cádiz, cartelera del burgués Teatro Principal del día 11 de mayo de 1843. La función completa es como sigue: A las ocho, después de una escogida obertura, comedia en dos actos de Don Manuel Bretón de los Herreros, "El Poeta y la beneficiada". -en el intermedio cantará el Sr. Ojeda una cabatina de la ópera del maestro Paccini, titulada "La Bel-

las playas de Málaga"[23], así como la canción de «Los toros del Puerto» y la de «El valentón del Perchel de Málaga»[24]; bailes y canciones que contribuyen a estrechar la complicidad entre la escena y la sala.

Aunque no entre dentro de nuestro marco temporal conviene señalar que, incluso después del 68 - como señala Yxart - el teatro por horas se llena de sainetes que continúan la línea del género andaluz con profusión de músicas tales como el vito, el bolero, la jota, el tango, seguidillas, rondeñas y peteneras, hasta degenerar en un "flamenquismo en copia, que causa hoy hastío"[25]. En definitiva parece un hecho evidente que buena parte de los argumentos de las piezas andaluzas y gitanescas que hemos venido analizando fueron convirtiéndose - como luego ocurrirá en el cine[26] - en un mero pretexto para el cante y el baile, que muchas veces sostenían la función completa[27].

MARIETA CANTOS CASENAVE
Universidad de Cádiz

la tabernera". - Concluida la comedia el Sr. Ojeda cantará "El polo del caballo", acompañado del baile que requiere. - comedia en un acto "La frontera de Saboya ó el marido de tres mujeres". - Concluida la misma el Sr. Ojeda cantará la canción andaluza, conocida por "El Charrán" (...). - Finalizando un baile nacional.

[24] La función del gaditano Teatro Principal del 8 de mayo de 1843, según se anuncia *en El Comercio,* es la siguiente: Esta tarde se ejecutará la gran función siguiente: 1º Sinfonía. - 2º la aplaudida comedia en dos actos, traducida del francés por Don Ventura de la Vega, nominada "Llueven bofetones", 3º, el gran Polo Andaluz de la ópera "Los contrabandistas", que tantos elogios ha recibido de este ilustrado público en su primera ejecución, cantado por el Sr. Ojeda, para quien fue escrito en Madrid por el Sr. Basili y donde recibió innumerables aplausos. -4º, la lindísima comedia en un acto de don Manuel Bretón de los Herreros, "El padrino". - 5º la canción andaluza conocida por "Los Toros del Puerto", por dicho Sr. Ojeda. - 6º Baile nacional. - 7º A petición de multitud de personas se volverá a cantar por el mismo la lindísima canción nominada "El valentón del Perchel de Málaga". - 8º la preciosa comedia en un acto de Ventura de la Vega "El gastrónomo o un día en Vista Alegre". - 9º y último, Baile nacional. - A las 5 y media.

Como puede comprobarse las canciones y bailes andaluces lo mismo viajaban de Cádiz a Madrid, que de Madrid a Cádiz.

[25] Yxart, J., *El arte escénico en España,* Imprenta de "La Vanguardia", Barcelona, 1894, pp. 80-82.

[26] Precisamente, en el periódico *El País* de 30 de marzo de 1996, Joaquín Albaicín, en un corto pero sugerente artículo, "Los gitanos en el cine" analiza la imagen que de los hombres de esta raza se deriva de diversas películas, "presentado como arquetipo ecológico-mágico-poético unas veces, como simple delincuente otras, como a caballo entre el bandido generoso y el tipo burlón las más, pero siempre dotado de un profundo sentido del honor (sobre el que a veces se ironiza cotejándolo con su vida pilla)".

[27] Esta hipótesis se refuerza si tenemos en cuenta que, por ejemplo la función del gaditano Teatro del Balón del 27 de abril de 1843 consistía en una "variada y divertida miscelánea de escogidas piezas jocosas y diferentes bailes, entre ellos, "La novia de palo", la pieza andaluza "Matamuertos y el cruel", "Las citas a media noche" y el "chistoso saínete" de González del Castillo, "Felipa la chiclanera".

DEL COSTUMBRISMO DE LARRA A LA "VISIÓN ALUCINADA" DE NIEVA: *SOMBRA Y QUIMERA DE LARRA*

Se podría decir que Larra es, usando una expresión de Giulio Ferroni[1], un escritor "postumo" por excelencia; si, para Ferroni, ésta es una condición propia de todo tipo de escritura ("tracce e lasciti di vite (individuali e collettive) concluse, paradossali conservatrici e prosecutrici di vita oltre la morte"[2]), en el caso de Larra es más evidente aun, y más singular, la persistencia de una obra que, si bien gozó de un cierto éxito en vida del autor, se quedó en la sombra durante mucho tiempo, percibida con extrañeza, como si el suicidio del autor hubiese dictaminado para siempre la derrota en su apuesta con la existencia y con la palabra.

Su muerte no tuvo en los periódicos de la época, de los que, no obstante, él había sido un brillante colaborador, una gran resonancia: fue anunciada tarde y acallada rápidamente, tal vez por problemas de censura, de posible escándalo, despachada con algún murmullo sobre su decepción amorosa o deformada por cotilleos estrambóticos en algunos periódicos franceses que lo hicieron pasar por enamorado rechazado no tanto por Dolores Armijo como por la reina.

Las historias literarias se detienen en una detallada descripción de su funeral, con la improvisa aparición de un poeta jovencísimo que pronuncia versos estreme-cedores, casi como si quisiera tomar su relevo. Es la versión acreditada por Nicome-des Pastor Díaz en la introducción a las *Poesías* de Zorrilla[3], pero que el mismo poeta desmiente en los *Recuerdos del tiempo viejo,* donde alude a unos versos de circunstancias, compuestos para un escritor al que había visto por primera vez ya cadáver, y con una fuerte preocupación por la reacción de su padre: "unos versos hechos a un hombre tan de progreso y de tal manera muerto"[4].

Y, a pesar de que la lectura teatral ante la tumba de Larra de los versos que "El Mundo" le había rechazado le valió el ingreso en los círculos literarios, Zorrilla no cambió su juicio sobre un autor que no encontraba cabida en la tríada romántica que él admiraba[5] y, pocos años después, en la composición introductoria a *Recuerdos y fantasías*

[1] G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura,* Torino, Einaudi, 1996, pp. 3-10.

[2] *ibidem,* p. 3.

[3] *Poesías de DJ. Zorrilla,* tomo I, Madrid, Sancha, 1837, ahora en J. Zorrilla,*Obras completas,* I, Valladolid, Santarén, 1943.

[4] *Obras completas,* cit. II, pp. 1743-45.

[5] "No entraba en la trinidad que yo adoraba y que componían Espronceda, García Gutiérrez y Hartzenbusch", *ibidem,* p. 1744

(1844), empezando su bien conocida autobiografía victimis-ta, lamentaba: "Broté como una hierba corrompida / al borde de la tumba de un malvado / y mi primer cantar fue a un suicida; / ¡agüero fue por Dios bien desdichado!"[6]

Tampoco profundizaron mucho más su juicio sobre Larra sus contemporáneos ni los amigos que lo confinaron en un costumbrismo ingenioso y en el intento efímero del comentario y de la sátira política (Mesonero), subrayando esa "mordaz maledicencia" que ya Larra era consciente de que se le atribuía[7] y que convertía irónicamente en una nota del carácter de alguno de sus heterónimos.

Es necesario, por tanto, llegar a finales de siglo: cuando un grupo de intelectuales reconocieron en él sus preocupaciones, sus esperanzas fatigosas, sus decepciones padecidas en un período marcado por la derrota y alrededor de su tumba participaron de su "me duele España" en un réquiem ambicioso que tal vez se pliega demasiado sobre sí mismo (pienso en las páginas de Azorín), sobre el relieve narcisista de los jóvenes oficiantes, pero que llevó también a la "invención" (en el sentido etimológico de *invenire* = encontrar) de Larra. Se advirtió la posibilidad de una correspondencia entre su experiencia, vista por fin con simpatía y adhesión, y las sucesivas, y se estimuló cada vez más un contacto crítico serio.

A lo largo del siglo XX, la crítica ha ido profundizando la figura y la obra del escritor, produciendo aportaciones sólidas e importantes, sobre todo en la segunda mitad de la centuria; además, significativamente después de 1975, en un período de incertidumbre y de ilusión, de desengaños rápidos, de esperanzas racionales y de ambigüedades curiosas, el horizonte postumo de Larra ha sido explorado en sus valores históricos, ideológicos y simbólicos por dos autores dramáticos, Buero Vallejo y Nieva, que observan su experiencia como un recorrido histórico, y por tanto distanciado, pero también como testimonio y *memento* para el presente, como espejo de realidades actuales.

Mientras Buero tejía, recorriendo con atención y detalle la literatura crítica, su compleja evocación del personaje Larra (la composición de *La detonación* empieza en el verano de 1975 y el estreno se produce en septiembre de 1977) Francisco Nieva, escenógrafo y director hasta entonces (era un autor silenciado por la censura, aun habiendo publicado diferentes textos) recibió la oferta de poner en escena una adaptación de *No más mostrador* de Larra (se estrenó a principio de 1976 en Valencia y en marzo en el María Guerrero de Madrid).

[6] *Obras completas,* cit., I, p. 432. El mismo Zorrilla reconoció después su actitud ingrata en *Recuerdos del tiempo viejo (O.c,* II, p. 1753)

[7] *Obras de MJ. de Larra,* ed. C. Seco Serrano, II, Madrid, B.A.E., 1960, p. 64a..

Nieva tuvo que medirse así con una comedia no original (es la adaptación de un acto único de Scribe, *Les adieux au comptoif),* pero dotada de una organización vivaz y de un elegante estilo moratiniano, que él aprecia como "lo que hubiera debido ser la comedia burguesa del romanticismo". A la vez, no obstante, advierte su pesadez y el embrollo argumental del acto tercero, mientras se perfilan como una tentación de ensanchamento las sugestiones relacionadas con la figura y la obra ensayísti-ca de Larra. Teniendo en cuenta la desinformación del público con respecto al teatro romántico, y la consiguiente dificultad al intentar una satisfactoria recepción (observación que subrayo como básica, lamentablemente, para un acercamiento escénico a estos textos, cómicos o trágicos) llega a la conclusión de insertar *No más mostrador* en un entretenimiento teatral que haga resaltar tres puntos de vista sobre Larra: "Su relación con el teatro en tanto que crítico", "su relación con la burguesía, en tanto que uno de sus miembros", "su renuncia a la vida en cuanto gesto de repulsa hacia una realidad para él difícil de asumir, opuesta a todas sus aspiraciones".

Hasta aquí Nieva en las declaraciones de la *Introducción*[8]. Veamos ahora los resultados del texto.

No más mostrador es un asunto ejemplar sobre las pretensiones ridiculas de una tendera rica que ambiciona ennoblecerse mediante la asidua presencia en casas y en fiestas aristocráticas y a través de la conquista de un noble como marido para su hija. Se opone, por tanto, sin siquiera conocerlo, al yerno que le propone su marido, quien, por su parte, se halla satisfecho con su situación. El desarrollo es el tradicional de la comedia de equívocos. El joven, hijo de un rico comerciante, asume la falsa identidad de un noble para poder, así, cortejar a su dama, pero ocurre que el verdadero conde se encuentra arruinado y decide soportar las ridiculeces de la futura suegra hasta conquistar la dote de la hija. Solo la noticia de la propia ruina económica, difundida sapientemente por el padre, provocará la desaparición de los falsos amigos y de las vanas ilusiones de doña Bibiana y el matrimonio entre los jóvenes enamorados.

El argumento (que deriva de Scribe como ya se ha dicho: Larra utiliza de cerca doce de las dieciséis escenas del autor francés, aunque amplía y complica la trama[9]) se ajusta al pensamiento sobre la sociedad de su tiempo expresado por Larra en sus artículos y le permite ostentar su capacidad costumbrista: la atención curiosa al comportamiento aje-

[8] F. Nieva, *Introducción,* en *Sombra y quimera de Larra. Representación alucinada de "No más mostrador",* Madrid, Editorial Fundamentos, 1976.

[9] G. Torres Nebrera, *Introducción a* la edición de MJ. de Larra, *Teatro: No más mostrador, Matías,* Universidad de Extremadura, 1990, pp. 58-70. Véase también L. Romero, *Estudio preliminar,* en MJ. de Larra, *Textos teatrales inéditos,* ed.de L. Romero, Madrid, CSIC,1991, pp. 17-23.

no, tan bien descrita por el "Pobrecito hablador", (en "¿Quién es el público y donde se le encuentra?"[10], por ejemplo) junto con una reflexión crítica que, más allá del aspecto pintoresco, se transforma en ironía moralizadora y afilada y esconde una búsqueda inquieta que se irá haciendo cada vez más dolorosa y sin ilusiones. Es fácil y obvio encontrar ecos en *No más mostrador* de artículos famosos como "El casarse pronto y mal", "El castellano viejo", "Las casas nuevas": el gusto narrativo dilata y fragmenta el análisis, lo complica con personajes, divagaciones y vueltas al tema, pero el blanco central es siempre un comportamiento social, la proyección de una realidad grotesca o ironicamente deformada que puede desembocar en resultados dramáticos ("El casarse pronto y mal") o resolverse con mayor levedad en un humorismo tranquilo y antisentimental, a veces didáctico.

Nieva decide superponer a este costumbrismo social que retrata a una sociedad burguesa de horizontes estrechos, confundida ante los cambios y sin estímulos éticos, la descripción larriana del mundo del teatro, igual de mezquino y de tosco, empequeñecido por la pobreza, pero sobre todo por la ignorancia, un mundo a la vez subalterno y presuntuoso, listo siempre para el escándalo, la murmuracón y la defensa ipócrita de lo "decente".

La escena se divide, dejando espacio tanto al escenario donde se representa *No más mostrador* como a los bastidores con los camerinos de los actores. Un recurso al teatro en el teatro que ofrece la posibilidad de rodear el texto cómico de un comentario costumbrista (el de Larra que reflexionó continuamente sobre las condiciones y las carencias del teatro) que se vuelve agrio y maligno (el que inventa Nieva dando voz a la reacción de los profesionales).

Nieva maneja hábilmente los materiales larrianos: si Romerito (el actor joven, que representa al Conde del Verde Saúco, y crítica ferozmente al autor) se halla explícitamente identificado en el joven vano sarcásticamente demolido en "Yo quiero ser cómico" - y no se ha producido ninguna mejora - todo el ambiente es tal como Fígaro lo ha descrito, falto de ilustración y racionalidad[11]. Pobreza, mediocridad, ineptitud se resuelven en veloces pinceladas esperpénticas: la primera actriz que, a falta de colorete, utiliza un naipe, una sota de oros, o que se escota un poco más, incierta entre el miedo al censor y el deseo de aprovechar mientras pueda sus gracias matroniles; el viejo actor borracho que reemplaza las réplicas del comerciante con versos de Calderón; la joven bo-

[10] *Obras de M.J. Larra,* cit. I, pp. 73-77.

[11] "Saúco-Romerito: .. .Vean, vean lo que el amarguito dice aquí de los cómicos, los mismos que esta comedia le ponemos en movimiento; dice que no tenemos ilustración y ni siquiera racionalidad. ¿No es triste cosa? ¡Habla de mí! ¡Y cómo habla! De vuelta y media me pone. Ha pasado a los papeles todo cuanto yo le dije en mi visita. ¡Y termina mandándome a comer bellotas!" *Sombra y quimera* cit., p. 104.

ba y sentimental, enamorada del autor, que finge un suicidio disparándose en el espejo para hacer resaltar su supuesta decepción amorosa. Pero son la envidia, el resentimiento, el rechazo hacia quien se advierte como diferente, como portador de novedad[12] que se oyen cada vez más - y ocupan también más espacio escénico, puesto que invaden el teatrillo donde se representa la comedia - en una especie de coro feroz que va acorralando al autor que asiste a la representación en la oscuridad de un palco.

A Nieva, de hecho, no le ha bastado el espacio doble del teatro en el teatro: ha proyectado otro en él, invisible y exterior, pero presente continuamente para los actores (y, por tanto, para el público): un palco oscuro donde el autor presencia una representación que paradójicamente no es sólo la de *No más mostrador,* sino la misma a la que nosotros estamos asistiendo.

Al principio, mientras una voz recita entre bastidores *los* versos de *Zorrilla,* en el escenario se ve una tumba con el nombre de Larra, detrás de la cual, cuando los *tramoyistas* se la llevan, aparece el propio escritor, que con una copa de champán en la mano, comenta los versos "tan efectistas y de tan ampuloso campaneo romántico" y su decisión de suicidarse, trazando una figura del *spleen.* En una declarada "confusión de tiempos", promete presenciar la reposición de *No más mostrador* "que versiona y corrige con audacia que no apruebo en nada otro autor frustrado de hoy". Luego se va ('A ese palco me retiro para no aparecer ya más"[13]) mientras cae el telón transparente que difuminaba la mencionada escena bipartita.

El espectador-lector piensa en un *flash* prologal: pero *los* actores son muy conscientes de la presencia del autor y dirigen cada vez más hacia ese palco sus reproches, sus juicios ácidos, la repulsa del "misántropo de mal genio" que "va piando progresismo y novedades a todo pasto", del "audaz y vivaracho que se goza en encontrar la cota y porción de ridículo que hay en todo", "bailarín de los espíritus modernos". Se befa de su "menudez" y se chismea agriamente sobre su amistad con la reina y el abandono de Pepita. "Criticón", "afrancesado", "gallo de tertulias... ...que tiene seco el corazón", el "amargo Marianito" se convierte en la segunda parte en una presencia tangible. "Hay quien no quita los ojos de ese palco y del fondo oscuro donde el hombrecito se oculta.

[12] "Deogracias-Don Pedro: .....*¡* Es aquello, don Mariano, lo que destila vuestra pluma? Decid: ¿no interpreto bien vuestro fatal pensamiento, vuestro juicio entristecido sobre nosotros? Ah, picaro, que me has soltado la lengua por el mal vino que me has dado. Pues gózate o rabia en tu sombra, porque aquí ... aquí, en este suelo que pisamos, en tu tiempo y lo futuro, rebelde a tus reprimendas, aquí... ¡nada ha de cambiar!" *Sombra y quimera* cit., pp. 91-92. Obsérvese que el viejo actor "calderoniano" (que significa aquí estereotipado tradicionalista) es él que ataca, y falsea, con más encono las ideas de Larra, en defensa de la preservación de unas formas de vida constitutivas de lo que cree el particularismo nacional que hay que defender contra los embates del progreso. Nieva dibuja burlonamente un perfil análogo a tantas figuras del costumbrismo larriano.

[13] *Sombra y quimera,* cit. pp. 33-35.

Helado tiene que estar. Muerto y no es mucho decir..."[14] afirma Bibiana que será la primera que modifique sus réplicas para citar con mofa las palabras de Fígaro: "Ha llegado en mala hora y este Madrid es un cementerio, un calavernario. ¿Quién le manda venir a casarse en Madrid? Es tanto como liarse la mortaja *(Tirando de Julia)* Vamos, hija, al camposanto..."[15].

La comedia de Larra, seguida fielmente hasta ahora, aunque de forma abreviada, empieza de esta manera a desintegrarse con modificaciones cada vez más vistosas que ya no se deben a la incapacidad de los actores, sino a su deliberada intervención, como un desafío directo: "Veo aquella sonrisa fría en el palco" o "¡Y que rabie el extranjerizo!"[16]. De manera cada vez más exasperada y absurda (de repente es el Día de difuntos) se introduce una escena de cementerio: allí el galán ("envuelto en una capa y con chistera. Parece la contrafigura de Larra") se abandona a un largo monólogo que permite a Nieva realizar un gustoso pastiche con el famoso texto larriano, con un efecto de sorpresa y de divertido suspense[17]. Pero los demás personajes escuchan sus palabras, que contienen también algún que otro juicio duro sobre sus futuros suegros y sobre su enamorada, y le expresan su completa desaprobación, de manera que Bernardo se encuentra implicado en el mismo proceso que su modelo, como en un juego de espejos. No aguantará mucho: las palabras románticas de la desesperación y las de decoro y dignidad no le bastan para afrontar los brutales asaltos de Bibiana y de su marido, que ya guían la acción con renovada arrogancia y arrastran a los demás. El autor mismo queda acallado: "¿Quién hace caso de aquel? Aquel no habla, tan solo escribe y no todos le leen, por suerte. Nosotros, sí hablamos... [...] Somos las primeras partes"[18]. Se deja de lado el final de la comedia, optimista y convencional: en su lugar se intensifica, ensordecedor, el coro venenoso y borrascoso de acusaciones y de revanchas, de pequeños egoísmos y de conservadurismo miserable, en un *crescendo* que un disparo interrumpe.

El tiro no conlleva apreciables reacciones psicológicas entre los personajes-actores, sólo, diría, el sosiego que acarrea la eliminación de un elemento susceptible de perturbar

[14] *Sombra y quimera,* cit. p. 77.

[15] *Sombra y quimera,* cit. p. 86.

[16] *Sombra y quimera,* cit. pp. 95 y 96.

[17] No diría con H. Cazorla ("La presencia de Larra en el teatro de A. Buero Vallejo y F. Nieva" en *Resonancias Románticas. Evocaciones del Romanticismo Hispánico,* Madrid, Ed. Porrúa Turanzas, 1988) que "el soliloquio abandona inexplicablemente el tono paródico del resto de la obra, convertiéndose por unos instantes en escena de estremecedora sinceridad" (p. 211). La ironía me parece evidente en la torpe repetición por parte de Bernardo de conceptos y palabras larrianas, interacción amanerada que sin embargo aparta brevemente al joven de su ambiente mostrándole como un posible receptor de ideas generosas y de útil desengaño.

[18] *Sombra y quimera,* cit. pp. 103-104.

la supuesta armonía de su propia forma de vida y, por consiguiente, la exhibición de un homenaje hipócrita. Sobre un redoble de tambor grita Saúco-Ro-merito: "¡Que se lo lleven las musas a su Parnaso y aquí abajo se le obsequie con los honores y encomios a profusión que merecen los que ya no pueden volver! ¡Muerto Larra, viva Fígaro! ¡Aquel tu oscuro Madrid y aquel tu Madrid futuro te recuerdan y te ofrecen a los sones del bolero final un eterno, glorioso adiós.. .!"[19], y el ritmo, tan tradicional[20], resalta los evidentes ribetes irónicos.

Con las notas del bolero vuelve sobre la escena la negra figura de la plañidera que había aparecido, al abrirse el telón, junto a la tumba de Larra, y que ahora, bailando y levantando la mantilla, revela "un rostro de calavera sonriente"[21]. El retorno de la bailarina hace patente el movimiento circular que es una de las constantes en el teatro de Nieva, y que resulta aquí intrigante no sólo como sorpresa espectacular.

Mientras el "brillante" bolero subraya la grotesca transformación de la muerte en espectáculo, nos damos cuenta de que el punto de vista de la representación es diferente al que habíamos podido creer. Había un escritor (Nieva) que ponía en escena a otro escritor (Larra) asistiendo a la reposición de una pieza suya en la versión del primero, que aprovechando el juego de mentiras y ficciones del texto original, donde unos personajes asumen identidades fingidas, lo intensifica desdoblando el papel de los personajes y el de los actores que los representan. La vida "real" de la pieza de marco interviene así en la que se representa y acaba por interrumpirla, animando un cuadro de costumbres irónico y crudo, penetrante diagnóstico de los males de una sociedad que es a un tiempo la de Larra y la de Nieva.

De hecho, el encaje es más complejo, en cuanto el punto de vista es otro aun y está precisamente en el palco oscuro donde Larra se esconde, es decir en la mente de Larra[22], quien, por consiguiente, dirige y manipula la representación y la rebelión de los actores según su alucinada memoria de la sociedad en que ha vivido.

[19] *Sombra y quimera,* cit. p. 107.

[20] Véase el conocido ensayo de Estébanez Calderón,"El bolero", *en Escenas andaluzas* (S.Estébanez Calderón, *Obras completas,* I, Madrid, BAE, 1955, pp. 144-149.

[21] Es inmediato el recuerdo de unas palabras de Bergamín en un ensayo conmemorativo de 1937: 'Aquel Fígaro en el cementerio de Madrid no filosofaba a lo Hamlet. No encaraba su rostro, frente a frente, con la calavera del clown. Mas nos parece oírle hablar ahora como a la calavera misma, subrayando su faz de muerte con el antifaz de la ironía". Veáse "Larra, peregrino en su patria (1837-1937). El antifaz, el espejo y el tiro" en *Hora de España,* XI, noviembre de 1937.

[22] Confirma Nieva en la *Introducción* : "..un indicio dramático - la presentación del escritor al principio - nos pone sobre la pista de que la representación se produce en su propia cabeza", op. cit., p. 22

Con una perspectiva "de la otra ribera"[23] es él quien, consciente del cómodo olvido y de una distorsionada valoración (atestiguados por los versos iniciales de Zorrilla), vuelve a vivir como una pesadilla su difícil relación con el mundo teatral y con la sociedad española, hasta que de nuevo la sensación de angustia y de soledad le hace sucumbir.

Observa con lucidez Nieva en la *Introducción* que los actores son "entes negativos" y que los positivos no existen "puesto que Larra no los ve"[24]: brindando una precisa lectura de las últimas páginas larrianas, donde falta cualquier postura positiva hacia los demás, incluido el criado-su alter ego[25]. Pero también resalta Nieva las palabras de los actores: "Somos las primeras partes. ¿Es que hablan Borderó, Simón, Francisca, Requejo? No hablan. Ni siquiera figuran en el cartel". Y explica: "Un poco aventurado es culpar a Larra de no ver a los que no tienen derecho a expresarse"

Se confirma de tal manera la simpatía de Nieva (que no impide el distanciamen-to desmitificador, la broma cariñosa[26]) hacia su personaje, el aprecio de su patriotismo racional, eminentemente progresivo y reformador, pero además, y principalmente, la adhesión a su sufrimiento humano que lo aúna con otros de sus protagonistas que se encuentran acorralados en un medio hostil que consigue aniquilarlos no tanto moral cuanto físicamente[27].

La crítica se ha ocupado poco[28] de esta pieza, aceptando quizás ligeramente una afirmación no clara del autor en la ya tan citada *Introducción-,* "el caso de *Sombra y quimera* me obliga a legitimar su aparición en contraste aparente con el resto de mi teatro" y sobre todo considerando poco representativo este apartado de su teatro que Nieva tituló

[23] La expresión es valleinclanesca, pero aquí falta completamente la deseada "superación del dolor y de la risa" y Larra, si bien con una actuación demiúrgica, sigue implicado en la angustia y la cólera que le provoca su puesta en escena alucinada.

[24] *Sombra y quimera,* cit. p. 22.

[25] Véase "La Nochebuena de 1836. Yo y mi criado. Delirio filosófico", *Obras,* cit. II, pp. 313-317.

[26] Con ironía burlona, Nieva lo presenta como"un psicópata inteligente, simpático, hedonista y refinado" en la *Breve poética teatral,* que aparece en la edición de A. González de *Malditas sean Coronada y sus hijas. Delirio del amor hostil,* Madrid, Cátedra, 1980, p. 105.

[27] "Lo que Nieva trata, fundamentalmente, en su teatro es el problema de las relaciones entre el hombre y la sociedad represiva que le rebaja, aplana y disminyue, al impedir el desarrollo de sus necesidades profundas". C. Bousoño,"El Teatro Furioso de Francisco Nieva", en F.Nieva, *Teatro completo,* Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1991,I, p. 273.

[28] Además de los ya citados, recuerdo: Ph. Zatlin, *Metatheatricalism and Nieva 's "Sombra y quimera de Larra",* en "Gestos", 7, 1989, pp. 65-73, "El Teatro de Crónica y Estampa. Teatro en Clave de brevedad", en F. Nieva, *Teatro completo,* cit., pp. 1139-1153, *y La metateatralidad de F. Nieva,* en "ínsula ", 566, febrero 1994, p. 13; J. Barrajón, *La poética de F.Nieva,* Deputación de Ciudad Real, 1987, pp. 22-23.

Teatro de Crónica y Estampa (con la intención de tratar en él hechos históricos) pero sin añadir después alguna obra más[29]. En realidad me parece que *Sombra y quimera* encaja muy bien en el teatro de Nieva -siempre teniendo en cuenta su condición singular de primer estreno formal - y que tiene una significación mucho más interesante que la de un encargo o incluso la de un hábil ejercicio de estilo, de un refinado pastiche moratiniano-larriano. En días de "transición", Nieva advierte la atracción, ejercida por la obra periodística de Larra, por su esfuerzo de racionalidad y de positiva reflexión crítica, pero sobre todo se fija (y tal vez en parte se refleja) en la negativa acogida de ideas que parecen peligrosas en cuanto inconformistas, en la hostilidad de una sociedad que puede matar (o hacer que se suicide antes "la triste verdad de la experiencia") a un hombre de atrayente calidad humana, que escribe con regocijo mordaz, y a la vez con seriedad y con tristeza[30]. De la dimensión de la crítica costumbrista y social Nieva pasa así consecuentemente a su dimensión peculiar, onírica y grotesca, donde la invención deforma y desquicia la realidad, para poner en escena una visión alucinada (como revela el mismo título) que rige en aparente normalidad el complicado juego metateatral, y proyecta en el espacio de la ficción ("El teatro de época [...] Pero la escena figurada presenta ahora un lúgubre desmantelamiento bajo una luz penumbrosa e inquietante"[31] reza la didascalia inicial) personajes que parecen querer repetir el recorrido de su vida, con fantasmal porfía, hacia el mismo final.

Si en la pieza de Buero la "detonación" final es el resultado de un acorralamien-to, pero también de una desesperación no del todo compartida ("Murió por impaciente"[32]) la detonación en Nieva adquiere un carácter más teatral, es una repetición, un acto que vuelve a iterarse en los siglos, grotesco y teatralmente fatuo como el brillante bolero, pero igual de alucinado y desesperado, y Larra, de verdad postumo, parece poder sobrevivir sólo como sombra, como figura del muerto.

MARIATERESA CATTANEO
Universidad de Milán

[29] "Es un ensayo de teatro didáctico, de intencionalidad política también, que tenía yo el proyecto de llamar "teatro de crónica y estampa", pero que no he repetido más. La idea era continuarlo con aquello de *Moratín en el café,* pero se quedó en apunte" ha explicado Nieva en una entrevista. J.L. Vicente Mosquete, "Con F. Nieva: el amor y la gloria" en *Viaje al teatro de F.Nieva,* Cuadernos El Público, 21,1987, p. 14.

[30] Larra es nítidamente consciente de su posición: "Esa acrimonia misma, esa mordacidad jocosa que suele hacer tan a menudo el contento de los demás, es en él (el escritor satírico) la fría impasibilidad del espejo que reproduce las figuras no sólo sin gozar sino a veces empañandose". Véase "De la sátira y los satíricos", en *Obras,* cit., II, p. 164a.

[31] *Sombra y quimera,* cit. p. 31.

[32] A. Buero Vallejo, *La detonación,* Madrid, Espasa Calpe, 1993, p. 198.

NOTAS COSTUMBRISTAS DEL DUQUE DE RIVAS EN NÁPOLES

"En este país", repetía muchas veces con amargura Mariano José de Larra en su polémica constante, evidenciando, con sus animados cuadros de costumbres, los defectos de la sociedad española del momento.

Casi en los mismos años, el duque de Rivas, educado como Larra en un ambiente refinado y hombre dotado de un sagaz espíritu de observación, recién nombrado ministro plenipotenciario ante la Corte de Fernando II, en los primeros *meses* de su residencia en Nápoles adopta una actitud de criticismo negativo frente a la sociedad partenopea, señalando aspectos típicos de una tierra estranjera y condensando y exagerando los defectos de este país "otro" en el cual le toca vivir como diplomático. Escribía a un amigo suyo:

> Mi querido Antonio: estoy contento de este país, *física y arqueológicamente* hablando, pero no tanto mirado bajo otros puntos de vista[1].

Con esta premisa humoral, el duque empieza a esbozar en su carta un cuadro de la realidad napolitana en 1844, añadiendo una lista de las muchas incomodidades que supone la vida cotidiana en Nápoles:

> El clima no es ni con mucho el de nuestra Andalucía, las gentes no tienen afectos de ninguna especie [...], los jóvenes son insulsos y pazguatos, la alta sociedad un trasunto pálido y descolorido de la de París; la mediana, encogida, grave y *secatora;* la baja, soez, sin alegría ni chiste. Las mujeres en Nápoles no pasean, no se las ve en las calles ni en las tiendas. Las muchachas solteras no van a ninguna parte y jamás se las ven en las tertulias. Los teatros son malísimos, y el amor es pasión desconocida aquí, incluso el honesto y a santo fin encaminado; pues los matrimonios en todas las clases, y con muy contadas excepciones, se hacen por ajuste de familia. [...] También habrás oído ponderar siempre la baratura de Nápoles, y yo te aseguro que es una corte tan cara como París, en queriendo salir un paso de la obscura medianía, y de lo meramente preciso. Te aseguro que me he llevado un gran chasco, que pasamos los días y las noches en el mayor aburrimiento y yo cada día echo más de menos mi capa parda, mi calañés y mi patio de Sevilla; y mis paseos en el Prado, mis ratos de Ateneo y mis tertulias de Madrid.

[1] La carta de Rivas, del 18 de Junio de 1844, la publica G. Boussagol en *Ángel de Saavedra, duc de Rivas. Sa vie, son oeuvre poétique,* Toulouse, Imprimerie et Librairie É. Privat, 1926, pp. 471-472.

Sin duda, en esta carta a Antonio Gutiérrez de los Ríos, el duque de Rivas se propone recopilar sus impresiones con rápidos toques de pincel y, mezclando rasgos de color con la experiencia personal de ciertos aspectos peculiares de la sociedad napolitana, observa personas, cosas, costumbres, sin hallar algo nada que merezca su aprobación. Quiero decir que el Rivas pintor y poeta romántico, en estas notas de sabor costumbrista[2] intenta sólo comentar, de forma irónica, unos elementos típicos y cierta manera napolitana de vivir que, por contraste, despiertan en él nostálgicas referencias a su estilo de vida español.

De hecho, el duque pretende sólo dar una impresión de la sociedad parteno-pea en su conjunto, no quiere estudiar categorías sociales o tipos humanos introducidos como personajes en una composición literaria, en un cuadro de vida urbana, en una escena regional o rural. En este sentido le falta al duque de Rivas una finalidad ética o artística.

El escritor no utiliza la fórmula de las memorias, del diario o del artículo literario para grabar sus estampas de vida social y proporcionar aspectos típicos de la ciudad en que se encuentra o de las tierras que recorre. Y le falta o, mejor dicho, emplea al revés la tendencia moralista y docente que empuja a los articulistas de costumbres a encabezar sus escritos con una cita o un lema como puede ser el popularísimo "casti-gat ridendo mores". La *vis* polémica de Rivas no apunta la situación socio-política debida al poder despótico de Fernando II, y "la pintura moral de la sociedad" [3], otro dogma costumbrista, no encierra un valor espiritual, trascendental, sino que revela, en el intimismo confidencial de la carta familiar, una observación de la realidad humana finalizada a unos malogrados apetitos o ilusiones que, según parece, acompañaban al duque en su traslado a Nápoles.

El hecho es que, aunque Fernando II y los notables del reino hayan recibido muy bien al aristocrático ministro plenipotenciario, las primeras impresiones de aquella corte no son favorables. El hombre de mundo no llega a apreciar la vida en una ciudad que, en cambio, según el parecer de la mayoría de los viajeros extranje ros, se distinguía, en aquella época, por el brillo de los teatros, por el lujo de los salones de la aristocracia y por las numerosas tertulias culturales, literarias y musicales.

[2] Entre los estudios sobre el género costumbrista recuerdo los datos aportados por E. Correa Calderón, *Costumbristas españoles,* Madrid, Aguilar, 1950; *id., El costumbrismo en el siglo XIX,* en *Historia General de las Literaturas Hispánicas,* ed. G. Díaz Plaja, Barcelona, Vergara, 1957, pp. 245-258; E. Caldera, Il *problema del vero nelle "Escenas Matritenses", Miscellanea di Studi Ispanici* dell'Università di Pisa, Firenze, Tipografia Giuntina, I964, pp. 101-121; J. Escobar, *Sobre la formación del artículo de costumbres: M. de Rementería y Fica redactor del 'Correo literario y mercantil',* "Boletín de la Real Academia Española", L (I970), pp. 559-573; S. Kirkpatrick, *The ideology of Costumbrismo,* "Ideologies and Literature", II (I978), pp. 28-44; J. F. Montesinos, *Costumbrismo y novela.* Madrid, Castalia, 1973.

[3] Véase R. Mesonero Romanos, *Panorama Matritense,* Madrid I862, p. XVII.

Además el duque, que presume ser un *tombeur de femmes,* un impenitente y afable libertino, no parece encontrar, en un primer momento, la simpatía y la amistad del "sexo débil". Al contrario, experimenta una realidad completamente diferente de las ilusiones que habían acompañado su viaje a Nápoles; la contrariedad y el desengaño lo inducen a un esbozo severamente crítico de unas costumbres que, a sus ojos de simpático calavera, de arrugado don Juan, aparecen hipócritas y provincianas. Por eso, en la carta para Antonio de los Ríos, él deplora el pudor femenino y es pródigo de calificaciones negativas que vuelcan las tópicas representaciones no sólo de la ciudad, sino también de las mujeres partenopeas siempre renombradas por su donaire y hermosura:

> Las mujeres son feísimas, sosísimas, sin gracia alguna y *castísimas [...]* Las mujeres aquí no coquetean ni miran a la cara [...] Cuanto has oído contar toda tu vida de Nápoles son patrañas y la facilidad en las mujeres y la afluencia de corredores de oreja, y el *cavalier servente* y *el patito,* y las cenas escandalosas etc., todo todo falso. Ni tampoco hay sidonistas[4] ni cosa que le valga. Te aseguro que ni aun idea tenía de un pueblo de tan buenas costumbres y de continencia tan perfecta.

La luz sarcástica, maliciosa, de esta polémica descripción se refleja en una epístola poética en la cual el duque se desahoga con el cuñado Leopoldo de Cueto:

> Y en llegando a Madrid, su merecido
> He de dar a la turba charlatana
> De tanto embaucador y fementido,
>
> Que, como acordarás, por la mañana Nos
> tuvieron con tanta boca abierta
> Y de venir aquí dándonos gana.
>
> "No hay región en el orbe descubierta
> Cual Nápoles", decían. (¡Embusteros! No
> volverán a atravesar mi puerta).[5]

[4] O: "sodomitas". Es difícil descifrar la palabra en el autógrafo.
[5] A. De Saavedra, Duque de Rivas, *Obras completas,* Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1895, v. II, p. 295.

Con irónica énfasis maniquea, Rivas orienta la lozana tradición encomiástica de Nápoles según un rumbo negativo que él traza y sigue. Lo irónico y lo pintoresco[6] de sus notas de vida partenopea pueden entroncar con el cauce crítico del costumbrismo, género elástico, variado y permeable[7], esbozando un modo de vivir de la época, situaciones ambientales, hábitos comportamentales, rasgos característicos del pueblo, de la nobleza o de la burguesía. Pero cabe subrayar que el bosquejo par-tenopeo de Rivas es un caso atípico de costumbrismo por medio del cual un mora-lismo al revés, que a veces se convierte en violenta censura, juzga negativamente caracteres y tradiciones de un contexto extranjero.

De todas maneras, pocos meses son bastantes a Nápoles, y a las napolitanas, mujeres del pueblo o aristocráticas, para reconciliar y hasta entusiasmar el duque siempre muy festejado por su fama de escritor y por su habilidad de pintor aficionado que, como refiere Juan Valera, agregado en la legación española en Nápoles, empieza a pintar "muy bonitos cuadros, generalmente mujeres en cueros o poco menos, que copia del natural después de haberlas gozado". Además, tres sonetos dedicados a una Lucianela, bonita y sensual pescadora de Mergellina, definen un cambio radical de juicio y atestiguan un repentino interés del duque por las costumbres populares.

***

En un momento de gran éxito de tipos y escenas costumbristas que aparecen en la prensa periódica española, una excursión al Vesuvio ofrece a Rivas la ocasión de publicar un artículo con unas notas pintorescas que acaso pueden entrar en la tipología del "costumbrismo de los viajeros".

Pocos años antes, Giacomo Leopardi, con *La Ginestra,* había identificado poéticamente el mundo a través del sutil análisis de su mundo interior cuando vivía "Qui su l'arida schiena/ del formidabil monte/ sterminator Vesevo". En cambio el duque cuenta, con singular gracia humorística, los trabajos y los lances curiosos de la clásica escalada nocturna del volcán - para contemplar las lavas de fuego y el espectáculo del sol naciente

[6] E. Correa Calderón habla de los "abigarrados apuntes de color" de los escritores del género *en Estudio preliminar a "Costumbristas españoles",* Madrid, Aguilar, I950, p. 71.

[7] A. Peers, en *The History of the Romantic Movement in Spain,* v. III, Cambridge, University Press, I940, ve en el volumen *Los españoles pintados por sí mismos,* el ápice de esta moda literaria. Ofrece un *iter* cronológico del *costumbrismo* C. Cornelia, en *Note per una definizione ideologica e storica del "costumbrismo" nella letteratura spagnola,* "Annali-sez.romanza" dell'Istituto Orientale di Napoli, XIX,2 (I977), pp. 435-454..

- avivando con experimentada habilidad colorística la cuadros de vida y de tipos locales que se destacan entre la retórica y el efectismo romántico de la pintura del paisaje. Los guías del Vesuvio, "hombres atléticos y medio desnudos, de rude aspecto", conducen las caravanas de viajeros que cabalgan a la luz de hachas de viento, pasando a través de "quiebras asperísimas y espantosos despeñaderos". Para subir la cuesta,

> en algunos parajes casi perpendicular, cubierta y erizada de espesas y colosales escorias, de puntiagudos peñascos, de lava pietrificada, /.../ los que no se fían tanto de sus fuerzas y de sus pulmones, se hacen preceder por un guía que lleva dos largas correas cruzadas sobre el pecho; se agarran fuertemente de ellas, y caminan como colgados en la mayor ansiedad, faltándoles muchas veces el terreno en que afirman los pies, y despechados de haber encadenado su albedrío y entregado su suerte a aquel hombre rudo y desconocido que, más ágil y fuerte que ellos, se complace acaso en llevar a sus víctimas por lo más difícil y peligroso. Y, en fin, los que por su desgracia se encuentran débiles o enfermos o con más años a cuestas de lo que quisieran, suben en portantinas".
> Cuatro hombres llevan, como santo en andas, al cuitado viajero en la mayor ansiedad, con sus dos pies colgando y en el más inminente peligro. Lo empinado de la cuesta da una inclinación tan grande hacia atrás a la portantina, que es menester tenerse fuertemente asido a ella para no desocuparla. [...]. Muy a menudo, o tropieza uno de los mozos, o se le rueda el terreno, y resbala y cae, y da a la portantina de repente tal sacudida, que parece va a precipitarse.
> Divertidísima es la bajada por una lisa rampa de ceniza de unos cincuenta grados de inclinación. Por ella se deja uno ir con gran rapidez y sin poder detenerse [...] pero no sin burla y risa de los compañeros de viaje más diestros o más afortunados. Ni hay en ello más peligro que el de encontrar soterrado en la ceniza algún pedazo de lava, contra el que es fácil romperse una pierna. Desechas las botas, abrasados los pantalones, destrozadas las levitas y abollados los sombreros, nos encontramos en el valle...[8]

* * *

Poco menos aventurosa de esta pagana 'romería' al templo del dios Vulcán es una excursión a las ruinas de Paestum que Rivas eterniza en otro artículo.

En la tematización del viaje, la *vague* costumbrista parece rozar y contagiar también al duque y la breve crónica no falta de motivos y materiales narrativos que testimonian

[8] *Viaje al Vesubio,* en *Obras Completas del Duque de Rivas,* ed. de J. Campos, Madrid, B.A.E., I957, v.III, pp. 335-341. Unos ejemplos de las muchas descripciones del Vesuvio se encuentran en P Gasparini-S. Musella, *Un viaggio al Vesuvio,* Napoli, Liguori, 1991.

una variedad de personajes locales y de formas de cultura popular, como el recuerdo, que se despierta en la catedral de Salerno, del nigromante Pietro Baialardo [9].

En su conjunto los tipos humanos, rápidamente esbozados, aparecen como figurantes, sin dimensión ética y psicológica, y desarrollan una función coral: los marineros de Amalfi "con camisas blancas como la nieve, calzoncillos cortos, listados de azul, y gorros colorados"[10], o los escasos habitantes de Paestum, "comarca casi desierta," que

> pálidos, hinchados, contrahechos, víctimas, de la insalubridad del territorio,[...] yacen allí en miserables chozas y mezquinos casucos esparcidos por aquellos campos y viven de la caridad de los extranjeros que van a visitar aquellas ruinas y no prefieren exercitarla con mejor probabilidad en las calles y plazas de Nápoles, o ir a arrastrar su miseria y su desnudez donde a lo menos el aire les sea salutífero.. .[11]

Unas notas de color oscuro contribuyen a fijar la escenografía dramática, rica de contrastes, en que apenas aparecen los pobres paisanos casi aplastados por la aparición de los templos colosales, severos, majestuosos:

> un campo extenso y llanísimo, cubierto de juncos y carrizales que crecen entre cenagosos pantanos, donde, como para dar un aspecto más tétrico y salvaje al país, apacentan un gran número de búfalos[…] A medida que avanzábamos, conocíamos la influencia del mal aire [...] Fumando buenos cigarros habanos procuramos despabilarnos y a las tres horas de haber salido de Salerno[...] reparamos en el colosal y magnífico templo de Neptuno[12].

Acaso pueden canalizarse en la corriente costumbrista unas secuencias de la sangrienta historia de la sublevación de Masaniello[13] que Rivas compone estando en Nápoles. El asunto, la ciudad, los personajes ofrecen muchos caracteres del teatro romántico en que lo patético y lo horripilante se alternan con rasgos de sabor cómico y la idealización más desaforada convive con cuadros realistas de costumbres.

[9] El célebre mágico es protagonista de *El Máxico de Salerno* que el censor de comedias Juan Salvo y Vela escribió en 1715; ver J.L. Gotor, *Carte spagnole,* Roma, Bulzoni, 1984, pp. 259-298.

[10] *Viaje a las ruinas de Pesto,* en *Obras Completas,* ed. J. Campos, cit., p. 346.

[1] Ibid., p. 351.

[12] Ibid., pp. 348-349.

[13] Rivas escribió su ensayo sobre Masanielo, entre I844 y I847.

En la neutralidad de la escritura histórica, no sólo el autor deja entrever unas señas de su ideología y orientamento axiológico sino también huellas de su gusto descriptivc e interés etnográfico:

> A las dos de la tarde [el virrey] salió de palacio en su carroza de gala, seguido de otras muchas en que iban los Consejos y altos funcionarios del reino, circundadc de pajes y escuderos a pie y a caballo. Le precedían cien caballeros españoles con timbales y clarines: Masanielo, vestido de tela de plata, y el hermano de éste, con traje también de plata sobre fondo azul celeste, iban a las portezuelas en sendos caballos hermosísimos, enjaezados con primor y riqueza, y detrás marchaban Genovino en silla de manos por su mucha edad [...]. Tomó la procesión por la calle de Toledo, y crecía tanto en ella el gentío, que no se podía dar un paso. Por lo que Masanielo tuvo que mandar a las turbas detenerse, siendo, como siempre en todo, puntualmente obedecido[14].

Una serie de escenas descubre, en la topografía de la corte partenopea, usos populares, fiestas civiles y religiosas, procesiones y diversiones públicas de la época virreinal que, almenos en parte, mantienen una atractiva y carácter de actualidad aún en los años en que Rivas vive en Nápoles.

En la variada galería de tipos, sobretodo hombres y mujeres del pueblo, destaca el 'cameo' de la zafia y grosera mujer de Masanielo que, pavoneándose y ataviada con ricos vestidos, se entrevista en Palacio con la Virreina:

> También la duquesa de Arcos se puso aquel día en amistosa comunicación con la mujer del pescadero, enviándole un rico presente de vestidos y joyas, con que no tardó ella en engalanarse afectando entre sus parientes y amigas, todo lo ínfimo del populacho, una cómica gravedad y una ridicula altanería. [...] En tanto que Masanielo estaba en Posílipo envió la virreina sus carrozas y su séquito a traer a Palacio a la zafia mujer del pescadero, la que, vestida riquísimamente[...] con su suegra y su cuñada, con un niño de pecho sobrino suyo en los brazos, y con acompañamiento de unas cuantas vecinas, todas con magníficos trajes , que formaban ridículo contraste con sus fachas toscas y con sus modales groseros, marchó muy horonda a palacio[15].

Forma epistolar o descripción directa ponen a prueba las facultades de escritor-retratista del duque de Rivas que observa y pinta clases y tipos sociales del presente

[14] A. de Saavedra, duque de Rivas, *Estudio histórico de la sublevación de Nápoles capitane ada por Masanielo,* Madrid, Espasa Calpe, 1946, p. 100.
[15] Ibid., p. 110.

y del pasado con el empeño de captar aspectos, costumbres, matices varios, curiosos o inquietantes de una ciudad a la vez movediza y eterna, extranjera pero, a pesar de todo, hechicera y familiar.

TERESA CIRILLO SIRRI *Istituto Universitario Orientale di Napoli.*

LA REACCIÓN ANTIRROMÁNTICA DE MESONERO ROMANOS

"Creo que había pocas lámparas en la España romántica" concluye David T. Gies en su artículo sobre "Imágenes y la imaginación romántica" [1989, 140-151] haciendo referencia a la conocida metáfora con la que Meyer Abrams simboliza la literatura romántica. Y tratando concretamente de Mesonero, el profesor Escobar añadió hace algunos años en un trabajo que es punto de partida inevitable en nuestra investigación [1988, 54], que su papel fue, por voluntad propia, el de espejo.

Sin embargo, la mayoría de los investigadores de la literatura española respetan aún hoy para el costumbrismo la habitual calificación de "romántico", aunque parece evidente que el género mantuvo con este movimiento una relación ambigua y contradictoria. Los intentos de aplicar al género costumbrista las características con que suele definirse la poética romántica pueden resultar poco convincentes[1], y tampoco en ocasiones muy claros los intentos de distanciarlos[2]. Posiblemente el factor que más motivos ha dado para dudar de la participación del costumbrismo en la renovación romántica sea el aluvión de sátiras que sus cultivadores dedicaron a la "secta francesa", aluvión que inundara los medios literarios de que se servía habitualmente el género cos-

[1] Para Correa Calderón [1950, LXVII] el carácter romántico del costumbrismo puede explicarse si se entiende que el romántico es un insatisfecho, un inadaptado que siempre desea huir a otros parajes, al que le tienta lo exótico y lo apartado de su propia realidad; y los costumbristas, *"por una extraña paradoja, vuelven su mirada enternecida hacia lo típico, que, en cierto modo, es su única atadura a la realidad de la vida, quizá por lo que lo popular y pintoresco tenga de tradicional y extemporáneo".* Por su parte, Navas Ruiz [1990, 96] considera que *"el costumbrismo no es antirromántico ni mucho menos: al contrario, tiene fuertes raíces románticas como el color local, el gusto por lo concreto, un cierto sabor nacionalista, el amor al pueblo.*" Resulta discutibles como caracterizaciones del costumbrismo tanto ese *"gusto por lo concreto*" (en contradicción con el tipismo) como *"el amor al pueblo"* (la fascinación que Estébanez sintiera por las clases populares no se puede hacer extensiva a los otros representantes del género, entre los que dominan las posturas claramente antidemocráticas e incluso antipopulistas). Vid. también Juretschke, 1989, 104, que niega rotundamente el antirromanticismo costumbrista con razonamientos similares.

[2] Según Sebold, [1981, 331-377], los costumbristas son poco románticos porque la clase que convierten en su protagonista, la de *los barrios populares de Madrid",* está demasiado atareada en servir a huéspedes, atender clientes, trabajar en fin para la subsistencia, y no tiene tiempo para envenenarse, asesinar al vecino o sucumbir a una pasión desasosegante. Sin embargo, y salvo para la obra de Estébanez, toda la crítica coincide en que el estrato social al que dedica sus observaciones el costumbrista es el de la clase media - burguesía acomodada, profesionales liberales, cargos de la administración, etc. -, ávida devoradora de literatura y con tiempo más que suficiente para paseos, visitas y teatros; incluso para todo tipo de crímenes, si éste fuera el interés de los costumbristas.

tumbrista y con el que aquellos autores se añadían a la querella entonces en sazón entre clásicos y románticos[3]. Por esta y otras causas esta relación se ha cuestionado en numerosas ocasiones; sin embargo cabe, e incluso resulta necesario insitir sobre ella y matizarla en puntos concretos. Tal es lo que pretendemos en una investigación ya en curso sobre la crítica literaria del costumbrismo y su vinculación general con el movimiento romántico, de la que la presente comunicación es un breve adelanto.

En primer lugar, creo que no se ha hecho suficiente hincapié en la simultaneidad con la que se manifiestan los distintos ingredientes de esta controvertida coyuntura. Interesa por ello recalcar cómo las fechas en que se concentran las parodias mencionadas coinciden con las de desarrollo y maduración del género costumbrista, y también con los límites cronológicos del romanticismo español: el decenio 1835-45 [según Urrutia, 1995, 62; y Shaw, 1981, 128; también Mesonero, *Memorias,* CCIII, 215-9][4]. Se produce además en estos años el apogeo de la prensa satírica, que auna en sus chanzas motivos políticos, de costumbres sociales y literarios [Rubio Cremades, 1984, 169]; y también en estas mismas fechas tiene lugar el despertar y auge de lo que se ha denominado la reacción antirromántica [Shaw, 1989]. La sincronía en la que concurren todas estas manifestaciones exige que deban tratarse en sus necesarios vínculos de parentesco.

En principio ha de admitirse que el antirromanticismo tiene muchos puntos en común con la actitud de los costumbristas, sobre todo si lo entendemos como la reacción de los representantes de la tradición y la continuidad *("los bien pensantes")* cuando observan con recelo que las posturas radicales de aquella peligrosa literatura están siendo aceptadas progresivamente por la sociedad. Más aún, su *"grave preocupación por la que fue la cre-*

[3] Como es sabido, sin querer identificarse del todo con los clásicos, sus ironías para con este bando fueron mucho más esporádicas y menos ácidas que las que dedicaron al nuevo romanticismo exaltado de filiación francesa. Y no resulta del todo convincente la justificación de Navas Ruiz [1990, 96]: *"Finalmente, es normal que no surgieran sátiras contra el neoclasicismo, aunque alguna hubo como «El Pastor Clasiquino» de Espronceda. No se satiriza lo que muere sino lo que nace. Fue por eso el romanticismo lo satirizado, pues eso era lo que la gente conocía."* Lo que se satiriza no suele ser lo que nace, sino lo que impera; y la gente conocía perfectamente los idilios del poeta bucólico que aún en el Liceo y el Ateneo de Madrid, incluso en El Parnasillo, tenían a comienzos de los años 30 un lugar privilegiado. Vid. Mesonero, *Memorias* [CCIII, 180-2], Joaquín Arce, *La poesía del siglo ilustrado,* Madrid, Alhambra, 1980; y Reyes Cano, R. (ed.); *Poesía española del siglo XVIII,* Madrid, Cátedra, 1988, 29.

[4] Esa simultaneidad cronológica implica un íntimo parentesco que señaló Javier Herrero [1989, 200]. Sobre todo hace allí referencia al profundo sentimiento nacionalista y a las repercusiones de *"la conmoción espiritual producida por las guerras napoleónicas y las transformaciones sociales que las siguieron"* y que son comunes a romanticismo y costumbrismo. Ver también Montesinos [1960, 32]: *"Todo el costumbrismo español parece nacido de una crisis de nacionalidad y, sentimentalmente, la simpatía de los autores se vuelve hacia el pasado."* Esa nostalgia de la España que se va, entiende Montesinos, es rasgo romántico por excelencia del género costumbrista.

ciente confusión ideológica y el escepticismo religioso engendrados por el movimiento" [Shaw, 1989, 243-4], se difunde por lo general desde esa misma prensa periódica que era feudo por excelencia del género costumbrista.

Cuando el advenimiento de la moda romántica importada de Francia en los años 1833-35 obliga a prescindir casi generalmente del empleo de esa voz para evitar las confusiones entre esta feroz secta de exaltados y los seguidores de la escuela schlegeliana [Juretschke, 1954, 35 y ss.], es cuando su uso se hace más frecuente en las sátiras que desde distintos púlpitos periodísticos se le dirigen en tono más o menos provocador. Esa prensa convertida en palestra dirigirá la campaña de recriminatoria crítica literaria contra las tendencias en boga; y a su cabecera, como maestro de ceremonias, actuará el considerado por casi todos fundador de la escuela: Ramón de Mesonero Romanos, crítico de la sociedad y crítico literario.

Es probablemente Mesonero el que mejor pueda proporcionar las claves para interpretar el costumbrismo como puntal literario y crítico que fue de la reacción antirromántica. Donald Shaw lo incluye entre los representantes de esa vertiente que atendía sobre todo a criterios técnicos literarios y que actuó contra el romanticismo por desacuerdo con la ruptura de las reglas y del canon neoclásico [1981, 129]. Sin embargo, es evidente que Mesonero participó también de las otras dos direcciones visibles en esta reacción marcadas por el propio profesor Shaw: la que luchaba contra el romanticismo desde los dictados de la moral, y la que prefería interpretarlo en los términos que Böhl y Durán habían adaptado de Schlegel. Y desde los tres frentes dirigió sus ataques contra la nueva y dañina escuela, como veremos en los tres apartados que siguen.

I. En primer lugar no está de más recordar que Mesonero fue clasicista por formación: *"Está demasiado cerca del neoclasicismo, tiene demasiado frescas sus lecciones para no creer que una admiración literaria debe suscitar una imitación."* [Montesinos, 1960, 53 y *66]*. Entre sus primeros pinitos en el campo literario quedan aquellos "arreglos" a comedias barrocas que practicó entre 1826 y 1828, siguiendo las huellas de Trigueros, Vicente Rodríguez de Arellano y Félix Enciso Castrillón. Todavía en esta última fecha será de los primeros que arremeta contra el *Discurso* de Agustín Durán, cuyas premisas con el tiempo acabaría en parte aceptando. Pero lo importante es que esta formación adopta en el caso de Mesonero los rasgos de una fiel continuidad en materia estética: en sus escritos de madurez, la admiración por los escritores ilustrados se hace patente a cada paso, dando fe de un trato de reverencia y una relación de magisterio [CXCIX, 158, 197, 210][5].

[5] Las referencias de las citas de Mesonero indican en números romanos el número del volumen de la edición indicada en la bibliografía (B.A.E.), y el número de la página.

Leandro Fernández de Moratín, *"el filósofo Moratín",* como lo reputa habitualmente Mesonero, es quizá el preferido entre todos. Incluso más allá de los modelos, asoma a sus evocaciones del siglo pasado una sincera nostalgia por *"la candidez de aquella época bienaventurada",* por los *"felices tiempos"* del siglo XVIII [CXCIX, 205, 206]; incluso por el deleite de su mesurada musa y el célebre esplendor de sus poetas en la era que fue a sus ojos *"una de las más gloriosas del Parnaso español",* la de *"Meléndez y Cien-fuegos, Jovellanos, Quintana, Forner, Marte, Cadalso, Iglesias, González y Moratín"* [CXCIX, 210][6], autores a cuya protección y buen criterio se acoge tantas veces al iniciar un artículo, pues son ellos los preferidos en esas citas que usa habitualmente de cabecera de sus escenas.

Pero no sólo como recuerdo admirativo, sino como fundamento de sus lecciones de poética, bien dosificadas a lo largo de las *Escenas,* están presentes las enseñanzas de los ilustrados. En la propia definición del género que él dice inaugurar emplea la credencial de "clásico", que en la época sólo podía asociarse con una toma de posición en la contienda literaria: su *"pintura CLÁSICA de las costumbres contemporáneas"*[7], queda desde el principio emparentada, por ingredientes e intenciones, con el teatro de costumbres moratiniano. Y en las muchas otras ocasiones en que Mesonero se afana en fijar las fronteras de su molde y el método que le guía, vuelve a emplear conceptos del orden clasicista: aunque escrita *a posteriori* es precisamente por ello muy interesante la nota que acompaña su última "escena matritense", la "Guía de forasteros" y donde de nuevo da fe, a pesar del tiempo transcurrido, de su total confianza en los buenos criterios ya tan pasados de moda: " [el autor] *procuró, ante todas cosas, hacer que los modestos trabajos de su pluma, cuando no por su escaso mérito literario, fuesen dignos del aprecio público por* ***la rectitud de su intención, por la moralidad de su pensamiento, la verdad y el decoro de la forma y el estilo***[8]*. Si consiguió o no acercarse en lo posible a aquellas condiciones, necesarias a su entender a toda obra literaria, el público y no el autor era el único juez competente;"* [CC, 196]. Todo un programa estético dieciochesco.

[6] A veces se ha empleado la primera parte del artículo 'Antes, ahora y después", [CC, 102] para justificar una supuesta posición crítica respecto a la sociedad del XVIII. Pero de *"aquellos tiempos en que los españoles no se habían aún traducido del francés",* que se educaban en *"el respeto a señores padres y el santo temor de Dios",* lo único que censura es esa política matrimonial a la que Moratín dedicara sus más conocidos retablos: sus reparos son los mismos que había aprendido de su maestro en la escuela de costumbres. Basta comparar los tonos que emplea para tratar de esta sociedad y con el que se dirige después a sus contemporáneas (dedicadas a *"vivir, en fin, únicamente para el mundo exterior"),* para apreciar sus preferencias.

[7] En la Introducción a la tercera edición de las *Escenas,* Madrid, 1842; citado por Correa Calderón [1950, XXVI].

[8] Los subrayados con negrita son míos, para distinguirlos de la versalita, que resalta términos así destacados en cursiva por los propios costumbristas.

Muy semejante a esta declaración de intenciones es la que años después escribe para las *Memorias de un setentón,* [CCIII, 190] hablando de sí mismo en tercera persona: *"procuró en sus cuadros acercarse, en cuanto le fue dado, a las cualidades que aseguran la permanencia a las obras del ingenio; esto es, la* ***verdad y la moral en el fondo, la amenidad en la forma y la pureza y la cultura en el estilo"***[9]**,** expresiones en que se recogen una vez más las constantes de la poética ilustrada: erudición de fondo, decoro formal e intención didáctica moralizante.

Rasgo distintivo de la poética del siglo XVIII resulta el difuso criterio de *buen gusto,* barómetro estético por excelencia del juicio de Mesonero. Un buen gusto que no dista mucho de su versión neoclásica y al que se apela constantemente desde las ricas páginas que dedica Mesonero a la crítica literaria: gracias a este criterio se puede distinguir a los buenos de los malos poetas, que son aquellos *"a quienes el desconocimiento absoluto de las* ***reglas del arte y del buen gusto,*** *unido a una buena dosis de atrevimiento […] ha lanzado en la arena poética"* [CC, 337]. Las reglas del buen gusto no se oponen sólo al "atrevimiento" que Mesonero presencia en algunos literatos de su tiempo, sino a todo tipo de "exageración"; así pues, sin ir más lejos, la barroca: fue la pérdida del buen gusto la desgracia que había llevado a Góngora a fundar *"una secta literaria, irracional y extravagante"* que seguiría imperando tras su muerte, *"hasta que a fines del siglo último volvió a renacer el* ***buen gusto*** *y Góngora fue juzgado con la severidad que merecía"* [CC, 341-3]; se invocan sus cualidades en el elogio a Leandro Fernández de Moratín, *"a cuya* ***filosofía y buen gusto*** *debió después el teatro nacional los cuadros más populares, verídicos y filosóficos que en los tiempos modernos ha presentado nuestra escena."* [CC, 349]; o al referirse a toda esa generación de autores que iluminó las letras españolas del último tercio del siglo XVIII, formada por poetas *"que con sus elegantes composiciones, ricas de elevación, ternura y armonía, consiguieron ir* ***cultivando el buen gusto público"*** [CXCIX, 210]

[9] En las *Memorias de un setentón* y a pesar de estar refiriéndose a un pasado ya lejano, se advierte fácilmente su aún viva antipatía por el Romanticismo: tratando del teatro de los años 30, señala que ***"adolecía*** *ya de cierta tendencia al drama romántico, que empezaba a ser el favorito del público."* [CCIII, 187] Se expresa en términos que tratan el romanticismo como una malsana enfermedad (y no es ésta la única ocasión en que se vale de la oposición literatura sana/enferma para encomiar sus gustos literarios frente a la moda romántica). En la misma obra [CCIII, 220] recuerda también cómo *"nuestros jóvenes poetas, alucinados en el periodo álgido del romanticismo, se entregaron por lo general en cuerpo y alma en sus líricas composiciones a la exageración y aun a la extravagancia de la nueva escuela".* Y no cabe en este caso alegar que Mesonero se refiere a los malos imitadores ni a las exageraciones menos capaces de la tendencia romántica, sino que sus peyorativas consideraciones "*exagerada" y "extravagante"),* se refieren a la escuela misma.

Otro rasgo contrario a la nueva poética romántica es la preferencia por la razón como causa eficiente de la creatividad y consiguiente rechazo del moderno *genio.* En su parcial visión de lo romántico, Mesonero quiere confundir la irracionalidad del *genio* o el ingenio con la necia insensatez o con la más ciega ignorancia, que le llevará finalmente a equiparar al romanticismo con la insania[10]. Trató del ingenio en su artículo "El barbero de Madrid", [CXCIX, 111], donde comparara irónicamente el suyo, *"apocado y exiguo",* con *"otros mayores y de marca imperial",* para demostrar *a sensu contrario* que aquellos que se mueven al socaire de la imaginación o las apetencias de la voluble inspiración, nunca podrán cosechar fruto razonable, en oposición a los cultivadores de la sensata musa, movida por la voluntariedad y el trabajo concienzudo. La consecuencia de que el genio *"repugne y rechace los lazos que le sujetan"* es que aquellos *"escritores del día [...] escriben primero y piensan después. "*[11] En eso consiste ser romántico, *"y tanto más románticos seremos cuanto menos pensemos en lo que vamos a escribir "* [CXCIX, 219] [12]

El dictado horaciano de lo útil y lo dulce está muy arraigado en el canon estético de Mesonero; y debe recordarse que también es esta la ley que guía precisamente el marco literario del que se servirá el costumbrismo: las publicaciones periódicas. Su propósito de amena utilidad, que guarda relación inmediata con la intención educadora de la Ilustración, había sido así expresado ya desde fechas muy anteriores. Lo señalaba Quintana en el Prospecto a la revista de *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes* (1803) explicando además que las publicaciones periódicas *"no tanto aspiran a hacer que las luces vayan ganado en elevación como en extensión. "* [Ilárraz, 1985, 184]. Treinta años después, en el tercer número del *Semanario Pintoresco* [vol. I, 1836, 26], Eugenio de Ochoa declara en los mismos términos esa misión que se han asignado las publicaciones de este tipo, la de ilustrar al pueblo, y concluye que el propio semanario fue *"creado bajo*

[10] Baste recordar los versos de Lope que escribe al frente de su más famosa sátira al romanticismo, "El romanticismo y los románticos", y que rezan: *"Señales son del juicio/ ver que todos lo perdemos,/ unos por carta de más/ y otros por carta de menos".*

[11] En "El día de fiesta", [CXCIX, 184], entabla el *Curioso* un pequeño diálogo con su criado que le sirve de nuevo para arremeter contra esa irracionalidad que él juzga confusión: "- *Cierra, cierra bien los balcones, que voy a escribir. - ¿A escribir, señor? No verá usted. - Tanto mejor, con eso no sabré lo que me escribo, y entraré en la moda del día."*

[12] *"los señores poetas se [han] emancipado y proclamado sus derechos imprescriptibles, ello es que ha venido a levantarse el abasto de las inspiraciones, declarándose éstas comercio libre, y que cada cual pueda surtirse de ellas en cualquier parte y a poca costa, v.g., en los cafés o en los cementerios"* [CC, 120]

el influjo de esta gran verdad moral: LOS HOMBRES SON TANTO MEJORES CUANTO SON MÁS ILUSTRADOS. "[13] No es de extrañar que el propio *Curioso* comparta el interés con los compañeros de la diligencia que les trae de vuelta a Madrid desde París, - todos ellos extranjeros o españoles afrancesados -, por fomentar en España *"publicaciones **útiles y agradables,** que, [...] sirviesen al país de instrucción y de recreo."* [CXCIX, 202]

El empeño por ser útil había encaminado los primeros pasos de don Ramón en el mundo editorial: la primera obra suya que vio la luz fue aquel *Manual de Madrid* con el que *"creía hacer un servicio público" {Memorias* CCIII, 182]. Y años más adelante las obras que espera salven el entristecido panorama de las letras españolas, no son novelas innovadoras ni audaces poemarios, sino aquellas preferidas por el signo dieciochesco que las reputó mejores transmisoras del pensamiento y la filosofía que pretenden divulgar; por eso su pregunta es: *"¿dónde están las enciclopedias profundas, las filosóficas historias, los científicos viajes, las críticas novelas, los admirables poemas?"* [CC, 31]

II. Por descontado, la intención de ser útil trasciende en una clara posición didáctica y moral. Así lo expone Mesonero cuando a través de la voz de don Perpetuo Antañón pregona las virtudes de sus artículos haciendo hincapié en su utilidad y buen servicio social: "*Esta pintura, […] es tanto más importante cuanto nos ofrece un espejo fiel en que mirar nuestras inclinaciones, nuestros placeres y también nuestras virtudes, nuestros defectos y ridiculeces (...), y puede ofrecernos más modelos que seguir y más escollos que evitar que la misma historia"* [CXCIX, 189]. Como indicara Sebold ya hace algunos años [1981, 337], *"al añorar un mundo en que los sistemas social y literario se apoyasen mutuamente, Mesonero se revela como hombre de reposada mentalidad ilustrada y clásica."*

La función mimética del espejo que eligió Mesonero repele la perniciosa influencia de la imaginación romántica, inventora de un mundo enfermo y doliente que además no es reflejo fiel de las realidades sociales. Desde esta óptica ha de entenderse la recriminación a la complacencia de los románticos en los aspectos negativos de la realidad: *"¡Vosotros, pintores apasionados de las debilidades humanas, pretendidos moralistas modernos, novelistas y dramaturgos, escritores de conveniencia, que os atreveis a fulminar e l dardo envenenado de vuestra pluma contra la sociedad entera*

[13] La intención moral y el carácter tradicionalista de esta publicación se hizo patente en muchas de sus didácticas colaboraciones. Véase por ejemplo la nota titulada "La mejor de las mujeres" [II, n° 69, 23 de julio de 1837, 230]: *"La que hace felices a su esposo y a sus hijos apartando al uno del vicio y guiando los otros a la virtud, es infinitamente más estimable que la heroina de novela cuya única ocupación se reduce a esparcir la muerte en torno de ella con los dardos de su aljaba o de sus ojos."*

pretendiendo negar hasta la existencia de la virtud...![...] ¿pretendéis ser pintores de la naturaleza, cuando sólo la contempláis por su aspecto repugnante... ? ¿Creeis conocer al hombre, cuando sólo pintáis sus excepciones? ¿Os atreveis a retratar a la sociedad, cuando sólo hacéis vuestros retratos o el de vuestros semejantes?" [CC, 164] Según explica Leonardo Romero [1986, 16], *"El plan artístico que se trazó Mesonero a la hora de escribir sus cuadros, escenas y artículos costumbristas, enraizaba en la más venerable tradición de la teoría literaria clásica. Con estos textos de corta extensión se trataba de aplicar el principio de la imitación, imitación de lo «universal en lo particular»."* Y como en la doctrina platónica, esa mimesis encierra un propósito claramente adoctrinador.

Mientras la lámpara proyecta sombras vanas en un juego delirante y temerario, el espejo se convierte en instrumento docente de la moral. En ese reparto de intenciones, Mesonero compara el Romanticismo con un *"prisma seductor"* que en nigromántico proceso disuelve los contornos de lo real y corrompe sus virtuosas sustancias. Desde esa monstruosa pupila de la fantasía miraba el famoso sobrino de la sátira "El romanticismo y los románticos", *"aplicando al ojo izquierdo el catalejo romántico, que todo lo abulta, que todo lo descompone".* Y las más graves consecuencias de esa mirada turbia resultan de enfocar el catalejo, ya no sobre preceptos de poética, que sería mal menor, sino *"a los preceptos de la moral, a las verdades de la historia, a la severidad de las ciencias, no faltando quien pretende formular bajo esta nueva enseña todas las extravagancias morales y políticas, científicas y literarias."* [CC, 62][14] En su impotencia absoluta para elevarse a regiones más allá de la pura contingencia perceptible, la sensibilidad mostrenca y realista de Mesonero entiende el romanticismo como la suma de todos los vicios literarios que a lo largo de la historia de las ideas estéticas habían distorsionado, vejado y ultrajado el buen nombre de la bendita realidad, de todas las lacras que desde una poética falseada habían alejado la literatura de su misión primera y sagrada: la mimesis, la imitación de la naturaleza.[15] *"El escritor osado, que acusa a la sociedad de corrompida, al*

[14] Muy probablemente tenía razón el autor de la reseña al estreno de *Muérete ¡y verás!* de Bretón, aparecida en el *Semanario Pintoresco Español,* (II, n° 58, 7 mayo 1837, 141-2), cuando opina que el romanticismo *"acaso no huviera encontrado oposición aun en los más apegados a las antiguas formas dramáticas, si la aplicación de él hubiera sido guiada por las misma razones morales y políticas que tanto honor hacen a los escritores CLÁSICOS; pero los apellidados ROMÁNTICOS de la escuela francesa, equivocaron en general desgraciadamente la forma con la esencia de sus obras, y apartándose en las más de ellas de aquel objeto de moral política o religiosa, único capaz de interesar y hacer duraderas las obras del ingenio, cayeron en una extravagancia de ideas, en un abismo de horrores, en un colorido tan exagerado y ridículo que casi han llagado a hacer sinónimos de su moderna escuela el apellido de ROMÁNTICA, con los de FALSA e INMORAL."*

[15] Sebold [1981, 341] recoge los versos 317-8 del *Arte poética* de Horacio traducidos por Marte:

mismo tiempo que contribuye a corromperla más con la inmoralidad de sus escritos; [...] el poeta que finge una sociedad fantástica y se queja de ella porque no reconoce su retrato; el artista que pretende pintar a la naturaleza aún más hermosa que en su original; todas estas manías, que en cualesquiera épocas han debido existir y sin duda, en siglos anteriores habrán podido pasar por extravíos de la razón o debilidades de la humana especie, el siglo actual, más adelantado y perspicuo, las ha calificado de ROMANTICISMO PURO. " [CC, 62][16]

En lo profundo, la razón última que mueve a Mesonero a la preferencia de la estética clásica es esta proyección moral de la actividad literaria que los románticos desatienden. Por eso, si se le obligara a decidirse por uno de los dos bandos en conflicto, *"escogía, a no dudarlo, el de la zamarra pastoril, y desde ahora para entonces renunciaba a los goces de la sanguinosa daga o del buido puñal. Porque aquellos (los zamarros) eran hombres de buen humor, [...] Ni se tenían por hombres providenciales, enormes, ni pretendían, a lo que creo, ser la única expresión de la sociedad; y lo eran, sin embargo, con su poesía rosada, sus* ***honrados conceptos y*** *su* ***mantecosa moral."*** [CC, 247-8].

El convencimiento ilustrado de que la sociedad se encuentra aún en un estadio adolescente de su desarrollo, usando aquella imagen con la que Kant figuraba la *Aufklärung,* y que necesitaba por tanto de la guía cuidadosa de sus más capaces figurantes, es otra de las herencias que Mesonero recibe de sus antecesores. Se le figura, por ejemplo, excesiva la información que en el día se distribuye a través de la prensa política, foco de arriesgadas influencias para aquellas mentes aún no preparadas y en proceso de aprendizaje. Es esta la causa de su posición claramente 'antidemocrática' (en el sentido de la confusión que establecían los doctrinarios de su tiempo de democracia con demagogia) y de su consecuente radical oposición al nuevo papel de la literatura en el trascendente cambio ideológico que se estaba entonces operando: considera que el escritor debe conducir con mano firme y bondadosa en la educación moral, adaptándose

"El sabio imitador con gran desvelo
Ha de atender, si observa mi mandato,
A la naturaleza, que el modelo
Es de la humana vida y moral trato;
De cuyo original salga una copia
Con la expresión más verdadera y propia."

[16] El deseo de servir a la sociedad actuando como espejo le distanciará también, sin embargo, de ciertos presupuestos del artificio clasicista a los que a veces se refiere con un tono socarrón. Como explica en "Madrid a la luna", *"así creo en las visiones fantásticas como en las deidades de la mitología, y eso me dan las metamorfosis de Ovidio, como los monstruos de Víctor Hugo; porque en la luna sólo tengo la desgracia de ver la luna, y en las torres las torres, y en el pueblo de Madrid una reunión de hombres y de calles y de casas..."* [CC, 88]

pacientemente a las circunstancias reales, y nunca proporcionar a esa sociedad impúber un material que en su simplicidad no es capaz de asimilar. ¿No era este el cimiento del reformismo conciliador de Jovella-*nos?*[17] *La moraleja final* de su artículo sobre *"La* político-manía" [CXCIX, 134] es la de que cada ciudadano debe intentar *"apartarse de las cuestiones ajenas a [su] obligación y a [su] capacidad, procurando aplicar los buenos principios al gobierno de [su] familia y contribuyendo de este modo al orden y la felicidad pública",* es decir, ese ciudadano debe contribuir al ideal ilustrado que cifra en la suma de las felicidades particulares la felicidad pública. De ahí que resulte inevitable sentir a veces un acento compartido por las lecciones morales de Mesonero y aquellas con las que Cadalso había adoctrinado desde las *Cartas marruecas.*

III. Queda aún por mostrar la participación de Mesonero en la tercera de las vertientes de la reacción antirromántica, la que surgió de entre los herederos españoles de Schlegel, catequizados secuaces de Böhl de Faber. Muy brevemente podemos recordar que Mesonero debió conocer de cerca la doctrina del romanticismo alemán de la escuela de Jena como contertulio que era de las reuniones que entre 1827 y 1829 se celebraban en casa de Gómez de las Cortinas, traductor de Frie-drich Schlegel [Juretschke, 1989, 103]. Sin embargo su postura inicial no fue muy conciliadora con respecto a esa renovación de los planteamientos estéticos que pretendía dar al traste con la antigua poética - y que además iba acompañada de una posición política enfrentada con el liberalismo, ya entonces muy moderado, de Mesonero -. Con el paso de los años y, sobre todo, con la llegada de un enemigo mucho más virulento, el romanticismo que invade las letras españolas acompañando la vuelta de los emigrados, entiende que el romanticismo schlegeliano puede resultar la mejor triaca para contraatacar el veneno francés. A partir de entonces puede observarse cómo las únicas ocasiones en que el término "romántico" posee un tono ponderativo en las *Escenas,* son aquellas en que el término se emplea con el valor que le prestó la escuela alemana, especialmente cuando se refiere a los dramaturgos del Siglo de Oro[18]. Todavía en la visión retrospectiva que son las *Memorias de un setentón,* cuando recuerda el momento álgido de la invasión romántica, explica que en la escena española *"bien pronto se sobrepuso [...] al espíritu de imitación extraña, el instinto poético y nacional que condujo a nuestros insignes dramaturgos de los siglos XVI y XVII a crear el más espléndido teatro del mundo; teatro* ***esencialmente romántico,*** *aunque muy diverso en su composición y tendencias de la moderna escuela francesa, que tenía por patriarca a Víctor Hugo."* [CCIII, 220]

[17] Declarado en carta a Alexander Jardine, en *Obras completas.* Vol. II, *Correspondencia.* Edición de J. M. Caso González, Oviedo, Centro de Estudios del siglo XVIII, 1985; págs. 634-5, carta n° 525.

[18] Lo apreció Montesino [1960, 56] en el artículo "El Prado" [CXCIX, 77], pero pueden seña larse otros casos.

Mesonero entiende el verdadero Romanticismo como una vuelta a nuestros clásicos y a nuestra literatura nacional, que además sirva para alejarnos de modas francesas. También por eso lo que más valoraba de *Don Alvaro* y otras obras románticas, es el cierto 'aire parecido' que les encuentra con las producciones del drama áureo, con el que *"contribuyeron a imprimir a nuestra moderna escena aquel carácter apasionado y heroico que ostentaban en los siglos XVI y XVII* "[19] Baste para probar su participación en la doctrina de Böhl de Faber la consideración de que la *"entusiasta juventud"* española recibió muy bien el romanticismo porque *"además de su apasionamiento y calor meridional, tenía dentro de casa el germen de la nueva escuela literaria" {Memorias,* CCIII, 215-219]. El romanticismo bien entendido casa perfectamente con el carácter histórico del pueblo español.

"Para J. I. Talmon, el romanticismo testimonia el modo en que el hombre tomó conciencia de un mundo dislocado, que había perdido sus valores de referencia [.. .J y que buscaba de nuevo asentarse" [Urrutia, 28]. En el nacimiento de la modernidad que es la alborada del movimiento romántico, el desmoronamiento de la antigua *Weltanschauung* obliga a la construcción de una nueva imagen del mundo. Unos prefirieron asegurar el mundo de ayer; otros desenmascarar la farsa de la tradición y probar la vía de la aventura y la revolución. Y Mesonero, admirador de nuestra literatura áurea, descriptor y conservador de viejos monumentos, concejal del Ayuntamiento de Madrid que tuvo la idea de colocar placas conmemorativas en las casas donde vivieran nuestros ingenios, editor de la Biblioteca de Autores Españoles, miembro destacado del partido moderado, cofundador de aquel bastión del partido que fue el Ateneo de Madrid, formando codo con codo con Alcalá Galiano, Donoso Cortés, o Juan Francisco Pacheco, y burgués de temperamento, sencillo y carente de grandes ambiciones, no podía militar sino del lado de los conservadores.

MERCEDES COMELLAS AGUIRREZÁBAL
Universidad de Sevilla

[19] Sin embargo, cualquier rasgo que supusiese la ruptura del orden moral establecido, significaba motivo de reprensión; por eso no deja de criticar duramente la *"satánica tentación"* que arrastró a Gil y Zárate, tan excelente en otras obras suyas clásicas, en la composición de *Carlos II el Hechizado* [CCIII, 220].

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Correa Calderón, Evaristo; "Introducción al estudio del costumbrismo español", estudio preliminar y selección de textos, *Costumbristas españoles,* Madrid, Aguilar, 1950, pp. XI-CXIX.

Escobar, José; "Narración, descripción y mimesis en el «cuadro de costumbres»: Gertrudis Gómez de Avellaneda y Ramón de Mesonero Romanos", *Romanticismo 3-4,* ed. de Erman-no Caldera, Università di Genova, 1988, pp. 53-60.

Gies, David T.; "Imágenes y la imaginación romántica", en *El romanticismo,* D. T. Gies (ed.), Madrid, Taurus, 1989, págs. 140-151.

Ilarraz, Aurora Virginia de; *La prensa española ante el romanticismo europeo: resistencia y recepción (1780-1836).* U.M.I. Dissertation Information Service, Ann Arbor, 1987. (Tesis doctoral de la Univ. de Indiana, leída en 1985)

Juretschke, Hans; *Origen doctrinal y génesis del romanticismo español.* Madrid, Ateneo, 1954.

Juretschke, Hans; *La época del Romanticismo. Orígenes, religión, filosofía, ciencia.* Vol. XXXV de la *Historia de España de Menéndez Pidal*, Espasa-Calpe, 1989.

Mesonero Romanos, Ramón; *Obras,* ed. y estudio preliminar de C. Seco Serrano, Madrid, Atlas, B.A.E., 1967, 5 vols. (CXCIX-CCIII)

Montesinos, José F; *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española.* Madrid, Castalia, 1960.

Navas Ruiz, R., *El Romanticismo español,* Madrid, Cátedra, 1990.

Romero Tobar, L., "Introducción" a Mesonero Romanos, *Escenas matritenses,* Madrid, Espasa-Calpe, 1986.

Romero Tobar, L., *Panorama crítico del romanticismo español,* Madrid, Castalia, 1994.

Rubio Cremades, E.; "La prensa satírica madrileña en el Romanticismo", *Romanticismo 2.* Ermanno Caldera (ed.), Génova, 1984, pp. 167-174.

Sebold, R.P "Comedia clásica y novela moderna en las *Escenas matritenses* de Mesonero Romanos", *Bulletin Hispanique,* LXXXIII, (1981), pp. 331-377.

Shaw, D.L.; "La critica del romanticismo spagnolo e la sua evoluzione", *Romanticismo* I, ed. de E. Caldera, Génova, 1981, pp. 127-135-

Shaw, D.L.; "La reacción antirromántica en España", en *El romanticismo,* ed. de D. Gies, Madrid, Taurus, 1989, pp. 242-251.

Urrutia, J.; Introducción a su antología *Poesía española del siglo XIX,* Madrid, Cátedra, 1995.

EL COSTUMBRISMO EXÓTICO DE MARIANO FORTUNY

Mariano Fortuny nace en 1838 y muere en 1874. Su obra se sitúa, por tanto, ya en la segunda mitad del pasado siglo. Queda, pues, fuera de la etapa histórica concreta objeto de este Congreso. Sin embargo, me ha parecido oportuno escoger la figura de Fontuny para este propósito, y no la de otro artista más rigurosamente coetáneo, por dos consideraciones oportunas.

La primera que la obra de Fortuny, aún en su vertiente costumbrista - muy abundante por cierto - es de la más alta significación cualitativa, categoría que no siempre podemos otorgar a otros pintores cuyo asunto o temática se sobrepone negativamente a los valores propiamente artísticos.

La segunda porque, incluso a pesar de mi condición de docente, voy a hablarles a ustedes como pintor y es, precisamente, en el ámbito de los valores propios y específicos de la pintura donde realmente mi participación aquí puede tener algún valor.

Sobre Mariano Fortuny se ha escrito y hablado mucho. Se puede afirmar que se ha dicho ya todo. Es más, llegó a convertirse en mito quizás porque no le faltó, en una época aún romántica, aquello que de alguna manera justifica tal condición: pobreza en la niñez, gloria en la juventud y muerte prematura. Pero, también es cierto que cada vez que se vuelve a plantear el tema se pone de manifiesto algún aspecto o algún matiz de su personalidad acaso olvidado, algo que, obviamente, suele suceder con todos los grandes creadores.

La archiconocida frase de Teófilo Gautier - después de contemplar "La Vicaría" en la Galería Goupil y publicada en su crítica del Journal Officiel - "Fortuny es un Goya retocado por Meissonier", por muy ingeniosa y ocurrente que sea no me parece cierta, además porque ha contribuido a perpetuar el tópico y la pervivencia de muchos lugares comunes, aun cuando nunca han faltado atentos estudiosos y eruditos que han sabido ver y valorar la auténtica personalidad de Fortuny. Porque, naturalmente, ni Fortuny es Goya ni podemos imaginarnos siquiera a Meissonier entrando en la esfera goyesca. Está claro que Gautier se refería a lo superficial, a la temática dieciochesca que cultivó Fortuny en lo que se ha llamado "pintura de casacones" y al virtuosismo preciosista del tratamiento, a la manera del afamado pintor de tableautin francés.

Pero Fortuny es mucho más que eso. Y aunque es cierto que triunfó en vida en los ambientes burgueses más elegantes, y que sus cuadros llegaron a cotizarse a altos precios precisamente por esas escenas costumbristas de casaca y peluca, procuraremos puntualizar, una vez más, la clave de su importancia en la pintura europea del pasado siglo, que excede en mucho la que pudiera derivarse superficialmente de su polifacético costumbrismo.

Dos hechos fueron determinantes y absolutamente capitales en la vida y en el arte de Mariano Fortuny. El primero será su afincamiento en Roma. Tras unos años de estudio intensísimo en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona - donde había llegado en viaje a pie, en compañía de su abuelo, desde su Reus natal, situado a más de cien kilómetros de distancia - en 1857 gana el concurso-oposición convocado por la Diputación barcelonesa para una plaza de pensionado en Roma.

Llegado al año siguiente a la ciudad eterna prosigue una meteórica formación y realiza en la Academia Guggi, de la Vía Margutta, los extraordinarios dibujos académicos que se conservan en la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona y que ennoblecen las paredes de su Sala de Juntas.

Muy pronto también comienza a destacar en los medios artísticos romanos, porque sus dotes nada comunes se hacen evidentes desde el primer momento en todo cuanto hace.

En Roma pasó la mayor parte de su corta vida, donde siempre mantuvo estudio y donde realizó la mayoría de sus obras. Desde la capital italiana catapultó su arte a los centros y ambientes europeos más importantes de su época. Cuando murió a los treinta y seis años se produjo una auténtica conmoción en los medios artísticos de Roma, París y España. Su entierro constituyó un auténtico acontecimiento ciudadano, que puso de manifiesto tanto el éxito que había alcanzado como la gran estimación de que gozaba. Los restos de Mariano Fortuny reposan en un mausoleo costeado por el propio Ayuntamiento romano en el cementerio de San Lorenzo.

Así, pues, el hecho de que Fortuny joven, en etapa de formación todavía, entrara en contacto con un ambiente artístico sin duda distinto y más cosmopolita que el de la Barcelona de entonces y, sobre todo, el hecho de hacer de Roma su lugar de residencia iban a ser de gran importancia para su futuro.

Ahora bien, lo que iba a ser absolutamente decisivo fue su primer contacto con África. En 1860 estalla un conflicto bélico entre España y el reino de Marruecos. Catalunya iba a significarse enseguida por el heroico comportamiento de las tropas que allí había mandado a las órdenes de un General también catalán. Entonces la Diputación de Barcelona decidió enviar a su pensionado en Roma de algo así como corresponsal gráfico de guerra , agregado al Estado Mayor. Debía realizar la crónica de la guerra en dibujos y pinturas y, principalmente, debía inmortalizar dos importantes batallas: la de Wad Rass y la de Tetuán.

Pero Fortuny se siente, desde el primer momento, subyugado por el ambiente, las costumbres y, sobre todo, por la luz africana. Por esa luz cegadora que todo lo transforma y radicaliza, en una exaltación del color irresistible para aquel que ha nacido pintor. En poco más de dos meses de estancia en Marruecos su capacidad de trabajo fue asombrosa. Se ejercita en la realización de apuntes rápidos que interpretan y expresan el movimiento con toques certeros - lumínicos - de color, en un afán innato por captar la vida sorprendida en cualquier momento.

Son, pues, apuntes directos al aire libre - dibujos y acuarelas -, de las más variadas escenas de la vida y costumbres de aquel país africano. Su concepto y su manera de hacer experimentan una transformación decisiva.

Es fácil, por otra parte, suponer el entusiasmo de Fortuny en un momento en que el exotismo que emanaba de todo lo oriental se imponía en todos los ambientes culturales de Europa. El siglo XIX es el siglo de las odaliscas y de los serrallos. Fortuny se encuentra sumergido de pronto y de verdad en unos ambientes, en unas temáticas artísticas, que están de moda, de manera que, coincidentemente, en este primer viaje ya se manifiesta la vocación africana, orientalista y arabizante que habría de distinguirlo en lo sucesivo.

Cuando regresa a Barcelona todo el mundo queda sorprendido por la calidad de su trabajo. La Diputación desea que realice las obras definitivas que habían convenido y quiere enviarle a los principales museos europeos a fin de que se documente convenientemente en los cuadros de batallas e historia. Sin embargo, al final, todo se reduce a un viaje a París para poder ver la obra de Horace Vernet.

De nuevo en Roma, y obedeciendo a las modas imperantes, pinta odaliscas concebidas como expresión de las costumbres marroquíes. Trabaja fervorosamente. Porque hay que decir enseguida que Fortuny, a pesar de poseer unas dotes naturales para dibujar y pintar absolutamente fuera de lo normal, fue también un trabajador incansable y, tal vez por ello, llegó a alcanzar el virtuosismo que le convirtiera en uno de los artistas más famosos y admirados de su tiempo.

Fortuny volvió dos veces más a Marruecos y cada vez regresó más imbuido, más cautivado, por las transformaciones y por los efectos puramente plásticos y pictóricos que la luz produce sobre los seres y las cosas, consolidándose con mayor intensidad su visión de pintor auténtico.

Su orientalismo, sus escenas árabes costumbristas, se diferencia del de los otros cultivadores del género no por la temática, sino por su tratamiento a base de pinceladas sueltas, pinceladas de "impresión".

Cada vez afianzó más una concepción basada en la observación del natural y en la búsqueda de la realidad de la vida tal como se presentaba ante sus ojos, captándola con increíble naturalidad, rezumando gracia y garbo, a través de una técnica de primera intención, sólo al alcance de los superdotados, que verdaderamente podemos calificar de moderna. En efecto, el arte de Fortuny se abrió a la modernidad precisamente por eso, porque esos valores estrictamente pictóricos a que aludimos, es decir, la expresividad que emana del propio juego de manchas, luces y sombras, es la que produce las emociones estéticas, valores pictóricos que siempre están presentes y que se imponen a los temas o asuntos representados.

Cierto que su gran éxito internacional se debió al cultivo del tableautin y, hasta si se quiere, a la pintura de casaca y peluca, donde la técnica se somete a la anécdota y el virtuosismo a los gustos imperantes. Bien que se le ha reprochado de siempre, y muy especialmente en su propio país.

Pero también es cierto que esas obras -cuyo máximo exponente quizás sean "La Vicaría" y "El coleccionista de estampas" -constituyen sólo una parte de la totalidad de la obra fortunyana y que, dicho aunque sea de paso, no olvidemos que Fortuny fue también un extraordinario grabador al aguafuerte, al punto que alguien lo situó sólo por debajo de Rembrandt y Goya.

En realidad el costumbrismo de Fortuny - y el de temas africanos y arabizantes constituye buena parte de su rico repertorio - es sólo una excusa para poder manifestarse en aquello que el sentía y gozaba con tanta intensidad: el tratamiento pictórico de la luz y el color que, en feliz coincidencia, le fuera verdaderamente revelado en África.

Al final de su vida su orientalismo se hace todavía más exótico, porque también Fortuny, al igual que otros artistas de su tiempo, descubre el arte japonés. Y aquí, sería lícito suponer que tal circunstancia le hubiera apartado definitivamente del costumbrismo, en una fructífera evolución de su obra hacia otros derroteros más ambiciosos que hay que convenir de dimensiones insospechadas, dado el absoluto dominio que poseía de la técnica de pintar. Sin duda, esta atracción por la estampa japonesa habría sido decisiva en el sentido de simplificar su discurso pictórico... en la búsqueda de las masas amplias suprimiendo los detalles. Entonces el modernismo de Fortuny habría sido evidente a los ojos de todos. Modernismo que para mi no ofrece ninguna duda.

También al final de su vida sintió la necesidad de romper con su marchante Goupil - como así hizo - para poder pintar con toda libertad, para poder expresarse auténticamente, tal como su irrefrenable temperamento de pintor - pintor le impelía... en una palabra, para poder pintar a lo "moderno". En cartas del propio artista hay constancia, en afirmaciones rotundas, que dejan muy claro por donde hubiera transcurrido su andadura si la muerte no lo hubiera impedido.

Porque, en efecto, mucho se ha hablado sobre si Fortuny asumió consciente o inconscientemente el impresionismo. Estrictamente contemporáneo de los pintores franceses que protagonizaron uno de los acontecimientos más decisivos de la Historia del Arte, se sabe tan sólo de algún contacto esporádico con alguno de ellos -parece que se trató con Renoir en uno de sus viajes a París -, por lo que en rigor no hay que atribuirle ningún planteamiento deliberado que pudiera identificarlo de pleno derecho en un movimiento que aún no había asumido tal condición. Recordemos que Fortuny muere en 1874, el mismo año de la primera exposición del grupo impresionista en casa del fotógrafo Nadar.

Ahora bien, que Fortuny por su propia inercia de pintor, por el propio desarrollo y evolución de su obra, fue un artista que "alcanzó" el impresionismo es algo absolutamente indiscutible. Basta con ver alguna de sus últimas obras. Fortuny fue impresionista, pues, por pura lógica. En cualquier caso, a su regreso a Roma después de su estancia en Portici, las ideas y proyectos que tenía "in mente", testimoniados en sus últimas cartas, iban indefectiblemente en esta dirección.

En cualquier caso también, Fortuny es el precursor de lo que sería, en los últimos años del siglo pasado y primeros del presente, el llamado impresionismo español que, aunque de la misma naturaleza que el que se produce en Francia, ofrece características que lo distinguen y cuyo máximo exponente fue Sorolla.

Veamos ahora, en diapositivas, una pequeñísima selección de la obra de Mariano Fortuny que, sin duda, evidenciará mejor lo que he querido decir.

1. "El coleccionista de estampas"
2. "La Vicaría"
3. Detalle

Estas dos obras representan el máximo exponente de la pintura de "casacones", que estaba de moda a mediados del siglo XIX y que se basaba en escenas de la vida y costumbres del siglo XVIII, moda que se puede calificar, en cierta manera, de neoromántica. El gran éxito de Fortuny se debió precisamente al cultivo de ese subgénero, pero, eso sí, fundamentado en su habilidad compositiva y en su fabuloso virtuosismo técnico.
Observándolas con atención podemos ver cómo, a pesar de ser detallistas, el pincel de Fortuny capta siempre la síntesis de las formas en toques certeros absolutamente cautivadores.

4. "Odalisca"

Este cuadro es uno de los primeros ejemplos del costumbrismo arabizante, aunque sometido todavía a la moda de la época que le tocó vivir. El dibujo es seguro y la propiedad ambiental, así como los detalles, están captados con toda autenticidad. Esta obra se incluye entre las que formaron parte del compromiso que tenía Fortuny con la Diputación de Barcelona como contribución a su condición de pensionado en Roma.

5. "El herrador marroquí"
6. "Un marroquí"
7. "Guerreros árabes"
8. Detalle
9. "El guardia árabe"
10. "El vendedor de tapices"
11. Detalle
12. "Músicos árabes"
13. "Matanza de los abencerrajes"
14. Detalle

Las diez imágenes siguientes corresponden a siete cuadros definitorios de ese costumbrismo arabizante tan característico de Fortuny. En todos ellos la calidad intrínsecamente pictórica siempre representa un valor muy superiora la anécdota tratada, constituyendo logradas escenas íntimas de la vida cotidiana del norte de África.

En "El herrador marroquí" la luz africana y el caluroso ambiente, han sido captados de forma directa a base de toques seguros.Otras veces, la fabulosa retentiva del artista le permite la posterior realización de las obras definitivas en su estudio de Roma, basándose en los apuntes tomados del natural en África.
Si nos fijamos, más en detalle, veremos cómo en ningún caso se trata de un costumbrismo anecdótico de pintura sobada o relamida. Al contrario, a pesar de su veraz descriptivismo, incluso de su minuciosidad, la pincelada es directa y el empaste vigoroso, propios de la auténtica pintura.
Cada vez más, el concepto de Fortuny avanzaba hacia la síntesis pictórica, conclusión lógica hacia la que se encaminaba la pintura europea.

15. "Plaza de toros de Sevilla"
16. "Corrida de toros"

Estos cuadros, probablemente de 1871, son impresionistas en la más pura ortodoxia. El tratamiento de la pincelada, en toques lumínicos, no hace sino potenciar la extraordinaria propiedad ambiental característica del impresionismo y, en este, caso la fidelidad a la atmósfera taurina. El tratamiento en paladeo de la luz-color se convierte así en materia pictórica única, que busca la belleza en esas propias coloraciones armonizadas en el conjunto del cuadro. Estas obras sivieron de referencia a grandes artistas posteriores, entre ellos Picasso y, en este sentido, podemos decir que su influencia ha llegado hasta nuestros días.

17. "Paisaje de Granada"
18. "Portici"

Estos dos paisajes son un trozo de pintura absolutamente intemporal, en la línea de la más avanzada que pudiera hacerse en aquellos años en cualquier otra parte.

19. "Busto de hombre"

¡Y qué decir de este retrato de hombre desconocido! Su vigoroso tratamiento, captando solo lo esencial sin ningún detalle, lo hace inexcusablemente moderno. Es seguro que la pintura de Fortuny habría seguido en esta línea.

20. "El salón japonés"

Una de las últimas obras de Fortuny. De carácter intimista, se trata de una habitación de su casa en Roma decorada por él mismo al estilo japonés. Los niños representados son sus hijos. El colorido es riquísimo y el clima muy sugestivo. Dominan las gamas azuladas, que hacen vibrar extrordinariamente las notas rojas dispersas en suaves toques.

FRANCISCO CRESPO GIMÉNEZ
Universidad de Barcelona

2.

4.

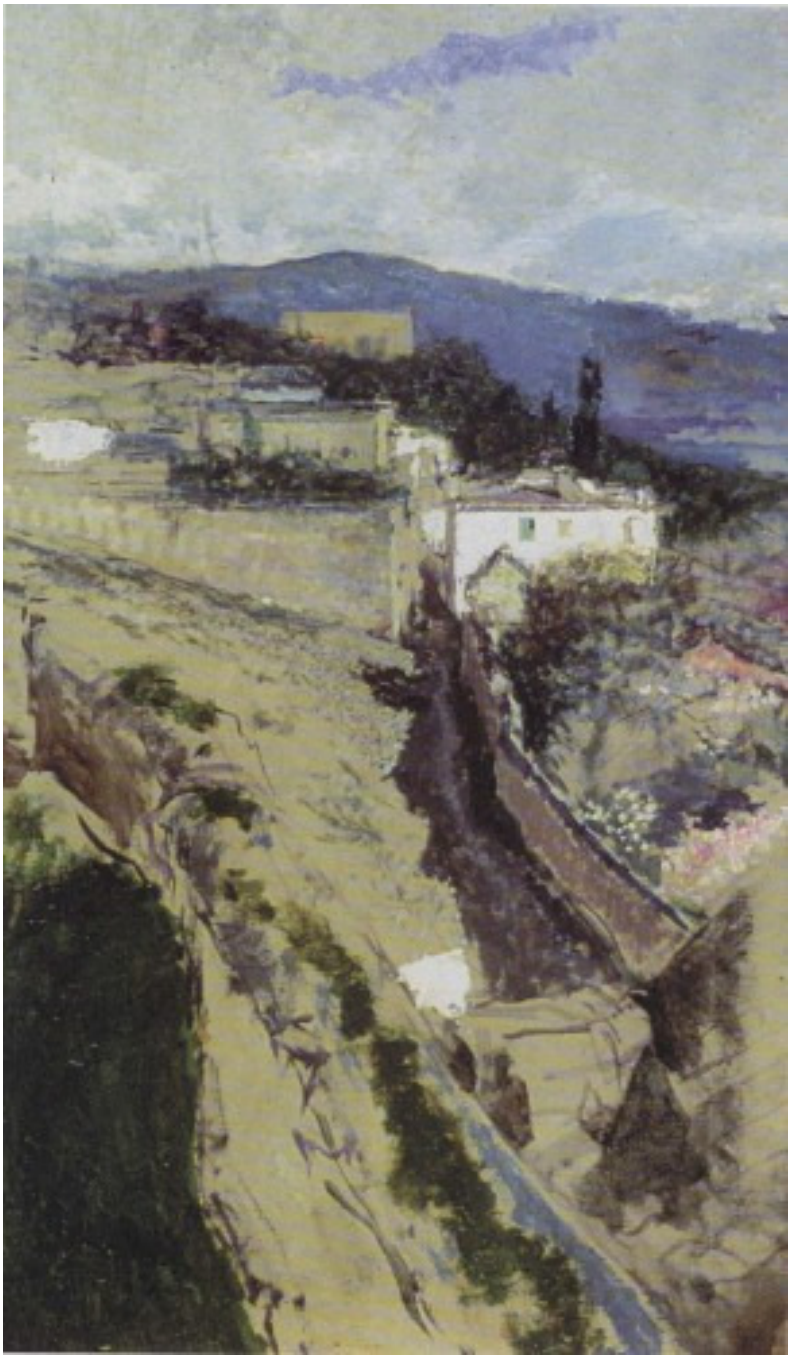
5.

7.

10.

12.

15.



17.

19.

20.

LOS VIAJEROS COSTUMBRISTAS

Conforme avanza el Setecientos se desarrollan la novela, el cuadro de costumbres y la literatura de viajes, que alcanza un vigor del que nunca había gozado antes. El auge de estos tres géneros, tan estrechamente relacionados, viene determinado por el triunfo de la burguesía y por el avance técnico de la imprenta y de las nuevas prácticas editoriales, que incorporan importantes sectores sociales a la lectura como una forma de ocio y de ilustración.

"Viajar con utilidad", como escribía Gazel a su maestro[1], fue una de las modas que más influyeron en los cambios de mentalidad y mejor caracterizan la vida en el Siglo de las Luces. Primero viajaban sólo aristócratas y burgueses ricos para perfeccionar su educación y ver mundo; después, también otros jóvenes más humildes, pensionados por gobiernos reformistas para aprender nuevas técnicas en el extranjero. Algunos se enrolaron en las múltiples expediciones científicas, comerciales, artísticas y arqueológicas que se organizaban. De tal modo proliferaron las ocasiones de viajar y se hizo tan corriente la figura del *viajero,* que muy pronto se convirtió en blanco de los escritores satíricos, dando lugar finalmente a uno de los *tipos* recurrentes de los costumbristas[2].

Es frecuente que el viajero, cualquiera que sea su condición y el objeto de su viaje, desee contar lo que ha visto, convencido del interés social de su experiencia individual. Pero no se limita a referir lo más externo y "oficial", aquello que no deja de ser, en última instancia, *informe* o *guía* monumental, sino que da cuenta y razón del paisaje, el folclore y la fisonomía moral de las sociedades que visita, poniendo en juego su capacidad de observación y de comprensión. Cuando ya en su estudio toma la pluma, no sólo transcribe su cuaderno de notas, sino que lo somete a un proceso de *literarización,* dándole forma de *epistolario, diario* o simple *relato* más o menos novelesco. Aunque se excuse del carácter sintético de sus apuntaciones, no renuncia a ningún recurso para mantener el interés del lector, como la multiplicidad de planos y perspectivas, el diálogo, el escorzo iluminador, etc. Y al evocar un paisaje o describir un monumento, pintar unas

[1] J. Cadalso, *Cartas marruecas,* ed. de Juan Tamayo y Rubio, Madrid, Espasa-Calpe (CC 112), 1967, "Carta I", pág. 9.

[2] Para una teoría sobre la evolución histórica del viajero, E.J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall' "Odissea" al turismo totale,* Bologna, Il Mulino, 1992.

costumbres o contar un suceso, destaca los rasgos más pintorescos y exóticos del entorno cultural que muestra, buscando colmar las expectativas de asombro y amena instrucción de sus narratarios, y creándoles la ilusión de que reciben las confidencias de alguien próximo.

Al referirse a usos y costumbres foráneos, que es lo que aquí nos interesa, este *viator* suele adoptar un punto de vista que le permite simultanear la aproximación física y el distanciamiento moral del objeto contemplado para subrayar el contraste y la lejanía de ese mundo con respecto a aquel de donde él procede. Esa especie de tensión entre dos realidades, marcada por la oposición *común/ insólito,* caracteriza parte nada desdeñable de los *itinera,* o *hodoepórica* en griego para más claridad. Se identifica generalmente el primer elemento con lo *normal* - el espacio doméstico compartido con el lector -, y el segundo con lo *anormal* - el espacio exterior y ajeno -, connotado a su vez como lo *incivilizado, atrasado* y *ridículo.*

Muchas veces, so capa de "hombre de bien", el narrador manifiesta su voluntad de ser objetivo y veraz, anticipándose a las objeciones que puedan suscitar sus juicios negativos. Pero esta declaración de principios no es más que una estrategia manipuladora de la credulidad del lector, quien así queda en disposición de admitir el subjetivismo de los comentarios, las generalizaciones excesivas, la tendencia a *tipificar* a los individuos, a identificarse con los prejuicios y a asentir, en fin, a la repetición de tópicos que circulan sobre el país visitado, presentados por el autor como agudas observaciones originales. Y no sólo eso, sino que, dejándose llevar por su imaginación, el narrador puede añadir de su cosecha fabulosas invenciones como si fueran verdaderas con la garantía de su testimonio. Cuando esto ocurre, el *libro de viajes* llega a convertirse en mera ficción al ser traicionada su pregonada intención instructiva por el efectismo y la exageración[3]. Para que esta práctica deformadora sea eficaz, es necesario que el narratario se haga cómplice del narrador y acepte su juego, renunciando también a la utilidad prometida en aras de la diversión; dicho de otro modo, que la imagen del extranjero propuesta por el viajero se corresponda con las *idées reÇues* de sus lectores, aunque sean "errores comunes". Ya Peter Hey-lin aludía en su *Microcosmos* (1621) a esas simplificaciones sobre los rasgos nacionales que aún hoy circulan: "(...) mientras se dice que los españoles parecen sabios,

[3] No olvido una parte importante de *viajes,* ficticios o no, en que el narrador adopta la postura contraria, recurriendo justamente a la perspectiva anterior, pero marcando con signo positivo el "espacio exterior" o, mediante una extrapolación, identificándolo con el "doméstico" para invitar a sus lectores a contemplarse reflejados en un espejo. No creo necesario recordar que me estoy refiriendo a la serie de *cartas chinas, persas, marruecas, familiares* y a la de *travels, voy ages, viaggi, itinerarios* y demás equivalencias. Más detalles en A. Maczak, *Viaggi e viaggiatori nell' Europa moderna,* Bari, Laterza, 1992.

siendo tontos, que los franceses parecen tontos y son sabios, que los italianos parecen sabios y lo son, no se afirma que los portugueses sean sabios ni que lo parezcan"[4]. Lógicamente, este donaire está planteado desde la óptica de un inglés que se dirige a un corro de paisanos, que seguramente se regocijarán con la ocurrencia sin hacer más averiguaciones sobre su fiabilidad[5]. Por el contrario, si el lector pertenece al "espacio exterior" y se reconoce como "objeto observado", rechaza la caricatura en que lo ha convertido el narrador.

Los españoles han sido muy sensibles a estos manejos "literarios", casi tanto como aficionados los viajeros extranjeros a subrayar sus extravagancias. Los ilustrados primero, y después los liberales, siempre preocupados por impulsar la modernización del país aproximándolo a los modelos europeos, reaccionaron a menudo con una mezcla de humillación, despecho y orgullo contra aquellos visitantes que en su pintura de España abusaron del color local, la navaja en la liga, la montera y el trabuco, como de la Guardia Civil después.

No sería difícil formar una gavilla de textos hispánicos dieciochescos que replicaran al motivo, cada vez más frecuente, de los *españoles vistos por los viajeros extranjeros,* cuya correspondencia exacta, los *extranjeros vistos por los viajeros españoles,* constituye la segunda parte de un retruécano que se adentra en la centuria siguiente. Aunque todavía los españoles viajaban poco en el siglo ilustrado, y la curiosidad de algunos se satisfacía con la visita al banquero, según comenta, sarcástico, Moratín[6], las *Memorias literarias* de Luzán (Madrid, 1751), la *Década epistolar* del duque de Almodóvar (Madrid, 1781), el *Viage fuera de España* de Ponz (Madrid, 1785) y las *Cartas familiares* del abate Andrés (Madrid, 1786-1794) son una prueba excelente de que algunos se movían[7]. Don Antonio Ponz, por ejemplo, si bien no fuera su intención observar "prácticas o costumbres", aprovechaba el Prólogo al Tomo Primero para arremeter contra quienes denigraban a su país:

[4] Citado por C. Guillén, "Imagen nacional y escritura literaria", en F. Lafarga (Ed.), *Imagen de Francia en las letras hispánicas,* Barcelona, PPU, 1989, pág. 474. La cita procede de P. Shaw Fair-man, España vista por los ingleses del siglo XVII, Alcobendas (Madrid), 1981, pág. 141.

[5] Puede consultarse R. Escarpit, "La vision de l'étranger comme procédé d'humour", en *Con-naissance de l'étranger. Mélanges offerts á la mémoire de Jean-Marie Carré,* Paris, 1964.

[6] *Viage a Italia,* ed. crítica de Belén Tejerina, Madrid, Espasa-Calpe (CC Nueva serie 24), 1991, p. 164.

[7] Aunque no -publicados entonces, hay que recordar el *Extracto de los apuntes del Diario de mi viage desde Madrid a Italia y Alemania (...) por los años de 1780 y 1781* de Viera y Clavijo (Santa Cruz de Tenerife, 1849), y el ya citado de Moratín *{Obras póstumas*, Madrid, 1867). Y no olvido, claro, los numerosos *viajes* en verso y prosa, impresos e inéditos, en que algunos jesuitas expulsos dejaron constancia de su exilio. Sobre ellos y otros laicos contemporáneos , M. Fabbri, "Viaggiatori spagnoli ed ispano-americani", en *Viaggi e viaggiatori del Settecento in Emilia e in Romagna,* Bologna, Il Mulino, 1986, I, pp. 339-410, e "II Veneto tra realtà e mito nelle relazioni dei viaggiatori spagnoli ed ispano-americani del Settecento", en *Spagna e Italia a confronto nell' opera letteraria di Giambattista Conti,* Lendinara, Panda, 1994, pp. 167-192.

"Echar en cara a toda una nación sus vicios o errores - escribe - con el fin de que los corrija, podrá ser en el nacional efecto de verdadero celo y amor a su patria: pero en un extranjero, que se propone ridiculizarla, burlarse de ella atribuyéndole defectos que no tiene y tal vez imputándole por vicios sus virtudes, es un atrevimiento abominable que se ve inicuamente divulgado en algunos viajeros que en dicho tiempo (veinte años) han caminado por España"[8]. Y en el Prólogo del Tomo Segundo insistía al terciar también en la polémica que suscitó el artículo sobre "España" que Masson de Morvillers publicó en la *Encyclopédie méthodique.* Lo que soliviantaba a don Antonio y a otros contemporáneos no era sólo que juzgaran el todo por la parte - la mayoría social petrificada por la rutina y no, también, la minoría selecta y avanzada -, sino que se atrevieran a juzgarlos *desde fuera.* La descalificación valía tanto para los disparates de viajeros poco escrupulosos como para las reflexiones de algunos *philosophes. Desde dentro de la tribu* no había inconveniente porque no hería la "pasión nacional", como diría Feijoo . La crítica era entonces recomendable y se hacía más llevadera. Incluso no se recibía mal por el público a tenor de la proliferación de novelistas y articulistas satíricos de la incipiente prensa periódica, quienes, conforme avanzaban en la investigación de la realidad inmediata, desembocaban en eso que Escobar ha denominado "mimesis costumbrista"[9].

La gran crisis con que empieza el siglo XIX reviste en España proporciones cuyas consecuencias se prolongarán durante toda la centuria. La pervivencia de los contrastes sociales y culturales, la inestabilidad política y el atraso económico determinarán la debilidad de la vida colectiva y la indefensión de la conciencia nacional ante los embates externos. Por contra, en los demás países, superadas las secuelas de las guerras napoleónicas, a la vez que mejoran las condiciones materiales, la vida cotidiana tiende a la uniformidad por efecto de la democratización institucional, el desarrollo económico y la creciente concentración urbana de la población. Entre los que miran tanto desde un lado como desde el otro va cundiendo la sensación de que los Pirineos constituyen la frontera meridional de Europa.

[8] Ed. de Casto María del Rivero, Madrid, Aguilar, 1947, p. 1663. Sobre este Prólogo G.G. Ribbans, 'A. E y los viajeros extranjeros de su tiempo", *Revista Valenciana de Filología,* V (1955-1958), pp. 63-89; y sobre el *Viaje* L. Romero Tobar 'A. P. fuera de España: su visión del París posrevolucionario", en F. Lafarga, ob. cit., pp. 437-450.

[9] "La mimesis costumbrista", *Romance Quarterly,* XXXV, pp. 261-170, y "Literatura de 'lo que pasa entre nosotros'. La modernidad del costumbrismo", en *Sin fronteras. Homenaje a María Josefa Canellada,* Madrid, Universidad Complutense, 1994, pp. 195-206. Para las relaciones entre narrativa y sátira en el Setecientos J. Álvarez Barrientos, *La novela del Siglo XVIII,* en R. de la Fuente (ed.), *Historia de la literatura española,* vol. 28, Madrid/Gijón, Júcar, 1991.

Para los españoles, sus vecinos representan Ja modernidad, el progreso; para éstos, aquéllos *conforman "la masa viviente más extraordinaria del mundo entero". Cuando* Georges Borrow[10] escribe esas palabras, muchos viajeros le han precedido en la publicación de sus *vivencias en* un país cuya imagen exótica, orientalizante y arcaica han colaborado muy eficazmente a crear. Algunos franceses e ingleses que combatieron en la guerra de la Independencia habían contado sus aventuras, batallas, marchas y prisiones en *recuerdos, cartas* y *escenas;* en ocasiones también se habían fijado en el *carácter* de los habitantes y en las costumbres del país que recorrían[11]. Siguieron su ejemplo unos cuantos *hijos de San Luis,* aunque cada vez son más los viajeros - escritores profesionales o de ocasión - preocupados por registrar paisajes y *moeurs, usages, costumes, customs* y *manners* pintorescos. Se acentúa, pues, lo popular y extraordinario que excite la imaginación del lector. Y no es raro que se le ayude con sugerentes ilustraciones de algún artista que haya acompañado al autor en su viaje.

A juzgar por el número de relatos y las reediciones que conocemos de algunos, debieron ser muy leídos y sin duda contribuyeron a la creación y difusión de la imagen romántica de España[12]. No parece, sin embargo, que gozaran de mucho éxito en la tierra que describían. Muy pocos fueron traducidos y casi siempre a destiempo. Ni siquiera merecieron atención los de Chateaubriand, Gauthier, Merimée, Qui-net y Georges Sand entre los franceses, ni los de Borrow, Ford e Irwing entre los escritos en inglés. Pero es inadmisible que no fueran conocidos por quienes en España estaban al día de la moda europea - vale decir de París -, o por quienes incluso sostuvieron relaciones amistosas con sus autores[13].

[10] *La Biblia en España o Viajes, aventuras y prisiones de un inglés en su intento de difundir las Escrituras por la Península,* ed. y trad. de Manuel Azaña, Madrid, Alianza (El Libro de Bolsillo 254), 1983, p. 152.

[11] No es necesario citar ejemplos. A los ya clásicos repertorios de R. Foulché-Delbosc y A. Fari-nelli hay que añadir ahora los de J. Alberich, *Bibliografía anglo-hispánica 1801-1850. Ensayo bibliográfico de libros y folletos relativos a España e Hispanoamérica impresos en Inglaterra en la primera mitad del siglo XIX,* Oxford, The Dolphin Book, 1970; y M. del M. Serrano, *Las guías urbanas y los libros de viaje en la España del siglo XIX. Repertorio bibliográfico y análisis de su estructura y contenido,* Barcelona, Publicacions Universitat, 1993.

[12] F. Calvo Serraller, *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX,* Madrid, Alianza Forma, 1995, pp. 15-29.

[13] Dos ejemplos: Fernán Caballero conoció a Irwing y al barón Taylor, convertido en el barón Moude *de La Gaviota (J.* Herrero, *F. C: Un nuevo planteamiento,* Madrid, Gredos, 1963, pp. 165-183); y Estébanez Calderón guió a Merimée por los pasadizos secretos de su itinerario (M. Bataillon, "L'Espagne de M. d'après sa correspondence", en *Revue de Littérature Comparée,* XXII (1948), págs. 255-266).

Menos aún podían ignorarlos los escritores de costumbres, siempre muy atentos a denunciar el intrusismo de los extranjeros que intentaran "describir moralmente la España"[14].

El viajero ultramontano es un *tipo* que funciona como elemento dialéctico, tácito o explícito, en los textos costumbristas, bien exentos como artículos de periódico, bien vertebrados en una estructura narrativa o dramática. Y, como era de esperar, también figura implícito en la escritura viajera de Mesonero Romanos, Lamente, Flores, Segovia, Ayguals de Izco, Ochoa... Al incorporarse éstos a la "manía de viajar" fuera de España, como satirizaría Bretón de los Herreros[15], y convertir en literatura su experiencia, acusaban la influencia de los precedentes inmediatos, es decir, los libros de viajes extranjeros, sobre todo franceses. Pero, al adaptarlos a las circunstancias españolas, los modelos sufrían una sustancial transformación.

Por paradigmático, el caso de Mesonero Romanos merece alguna atención. Aunque el *Curioso Parlante* se burle de los "viajeros franceses por España" en sus *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840 y 1841*[16], contraponiéndoles el "gran caudal de juicio y buena crítica" de Ponz, Cabanillas, Rojas Clemente, Flórez y Villanueva, en la práctica sus "pobres borrones ", como los califica con falsa humildad, se acercan más a éstos, si bien introduce modificaciones que nacionalizan y renuevan el género. No se puede pasar por alto la advertencia dirigida al lector al empezar el cap. III para que adopte el punto de vista correcto desde el que debe juzgar la novedad de su obra: Mesonero no pretende escribir un "viaje crítico ni descriptivo", ni "convertir(se) en *(su)* propio cronista", ni, "puesto que se aprecia de hombre honrado, sacrificar la verdad al fútil deseo de cautivar la risa de sus lectores" (V, 263). El sentido me parece claro: de su ascendencia ilustrada este liberal moderado mantiene viva la exigencia ética del escritor y de utilidad de su obra, aunque renuncie a la gravedad de la crítica erudita. Tampoco hará concesiones al subjetivismo egocéntrico ni se dejará llevar por la fantasía, como los "viajeros poetas" contemporáneos - vale decir románticos -; pero una posterior alusión al carácter episódico y fragmentario de sus *Recuerdos,* la elección misma de esta palabra y el reconocimiento de lo relativo de sus opiniones apuntan a una conciencia del *yo* más acorde con su época.

Así pues, en el enfoque de la realidad los *Recuerdos* acortaban distancias entre los modelos setecentistas españoles y los extranjeros contemporáneos.

[14] R. de Mesonero Romanos, "Las costumbres de Madrid", en *Obras de Don (...),* ed. de Car los Seco Serrano, Madrid, Atlas (BAE 199), 1967,I, p. 38a.

[15] "La manía de viajar", en *Obras escogidas de don Manuel (...),* prólogo de Juan Eugenio Hartzenbusch, París, Garnier Hnos., s.f., II, pp. 409-410.

[16] *Obras de (...), V,* pp. 249-393. (Primera ed.: Madrid, Imprenta de don M. de Burgos, 1841).

Por cierto que entre los primeros debió de haber leído las *Cartas familiares* de Andrés, aunque no las nombrara, y quizá también algún manuscrito del *Viage de Italia* moratiniano. Por otra parte, resultaban de armonizar el descriptivismo de las *guías de forasteros,* sin otro fin que el informativo, con los recursos de la *mímesis costumbrista,* ambos integrados en la estructura narrativa del *viaje.*

Creo que de todos estos ingredientes dos son determinantes para establecer la originalidad de los *Recuerdos.* Uno es el significado particular que adquiere el estereotipo del *peregrino* al cambiar los papeles actuando de *observador* el español y de *observado* el extranjero. El sentido del itinerario es *de dentro a fuera* y no al contrario, como solía ser hasta ese momento, de lo que resulta que la realidad observable no es la española pintoresca, sino la ultramontana moderna y progresista. El viaje adquiere así un cierto sentido iniciático que, naturalmente, se proyecta sobre el narratario.

Mesonero asegura la eficacia de este mensaje utilitario mediante el otro ingrediente que conforma su originalidad, o sea su sometimiento a la verdad tal como la concibe en sus artículos de costumbres[17]. De este modo crea en el lector la ilusión de que la descripción de la fisonomía de una ciudad, de un monumento, la escena que *pinta* en el interior de una diligencia, los *tipos* con que comparte la *table ronde* de un *hotel* y el comentario personal sobre las ventajas de viajar en tren por toda Bélgica pertenecen al mismo nivel de la realidad. La calculada dosificación de estos elementos, estratégicamente distribuidos, permite reafirmar no sólo la conciencia artística del *Curioso Parlante,* sino su convicción de que introduce un género apenas representado en la literatura española, adecuándolo a sus facultades de escritor de costumbres: "justo será (...), y aún conveniente - escribe -, probar a entrar en la moda de los viajeros franceses (...), pero en gracia del auditorio sea todo ello reducido a las mínimas dosis de unos pocos artículos razonables" (Y 255).

Los *Recuerdos de viaje* se convirtieron en referencia obligada para quienes se acercaron al género después. Las variaciones que cabe señalar, como el desdoblamiento del punto de vista del narrador en la pareja de frailes que introduce Modesto Lafuente[18] o el estilo epistolar de Wenceslao Ayguals de Izco[19], son recursos narrativos de uso corriente en los artículos de costumbres que no afectan a la estructura profunda de sus obras, fieles a las pautas acuñadas por Mesonero.

[17] Léase de E. Caldera, "II problema del vero nelle *Escenas Matritenses* ", en *Miscellanea di Studi Ispanici,* Università di Pisa, 1964, pp. 101-121.

[18] *Viages* (sic) *de Fr Gerundio, por Francia, Bélgica, Holanda y orillas del Rhin,* Madrid, Establecimiento Tipográfico, 1842 (2 vols). L.F. Díaz Larios, "Viajeros costumbristas en Francia (En torno a los *Viages de F.G.)",* en F. Lafarga, ob. cit., pp. 451-457.

[19] *La maravilla del siglo, cartas a María Enriqueta, o sea Una visita a París y Londres durante la famosa Exhibición de la Industria Universal de 1851,* Madrid, Imprenta de W. Ayguals de Izco, 1852 (2 vols.)..).

Su autoridad es tan obvia para sus seguidores, que no dudan en recordarlo. Al entrar en la capital francesa, *Fr Gerundio* cita una frase cuyo origen aclara enseguida: 'Así encabeza *El curioso parlante* su primer artículo de París en los *curiosos* y *bien parlados apuntes* que con el título de *Recuerdos de Viaje* no ha mucho ha publicado" (I, 205). En una breve y fina carta viajera dirigida al director de *El Laberinto* (16 de agosto de 1844), Gil y Carrasco elude la ya tópica reseña parisina con una graciosa finta: "(...) juzgo mucho mejor para el periódico y más descansado para usted copiar uno por uno los artículos que sobre el mismo objeto escribió el Curioso Parlante, que (...), por (...) tener más juicio y talento que yo, es voto de algo mayor peso"[20]. Sea cual fuere su compromiso ideológico - progresista Lafuente, criptorrepublicano Ayguals -, todos, Mesonero incluido, viajan con el deseo de enseñar después a sus compatriotas, más que el localismo de unas costumbres, las ventajas materiales de la sociedad que ha iniciado ya el camino de la industrialización. Para los españoles, que habían acabado una guerra civil y que no lograban estabilizar su país, era una llamada de atención sobre los beneficios que reportaba la técnica, que aplicaba el vapor a las máquinas y a las locomotoras que arrastraban los vagones del ferrocarril.

Como es natural, esta huella se va borrando en los viajeros posteriores. Su desvanecimiento es paralelo al ahondamiento realista finisecular. Pero este es un apasionante itinerario que no es hora de emprender[21]: quede para otra ocasión.

Luis F. DÍAZ LARIOS
Universitat de Barcelona

[20] *Obras completas de don Enrique* (...), ed. de Jorge Campos, Madrid, Atlas (BAE 74), 1954, pág. 350a. J.-L. Picoche, *Un romántico español: E.G. y C. (1815-1846),* Madrid, Gredos, 1978, espe cialmente pp. 201-216 y 363-364.

[21] Véase ahora García-Romeral Pérez, *Los libros de viajes en el siglo XIX: análisis y biblio grafía de viajeros españoles por el mundo,* Madrid Universidad Complutense. (Tesis doctoral, cur so 1992-1993).

COSTUMBRISMO: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Como muestra esta reunión de Nápoles (y la que tuvimos en octubre pasado en Sevilla) [1], estamos asistiendo a nueva valoración del costumbrismo en la crítica reciente, tanto más necesaria cuanto que la producción de los escritores de costumbres, a pesar de la importancia que aquí le damos, no siempre ha sido estimada adecuadamente. Quizá se deba a esta apreciación inadecuada el hecho de que, durante mucho tiempo, los estudios sobre el costumbrismo no hayan estado sustentados como es debido por un planteamiento teórico suficiente y riguroso, indispensable para fijar el concepto y los límites de este fenómeno literario moderno.

Pero las cosas están cambiando. Se puede comprobar el cambio consultando los repertorios críticos y bibliográficos publicados el año 94 por Leonardo Romero Tobar[2] y Enrique Rubio Cremades[3]. No voy a ofrecer aquí un nuevo repertorio - sería una redundancia - aunque las novedades bibliográficas, algunas muy importantes, no hayan cesado de acumularse en estos dos últimos años, en estos últimos meses[4].

Hacia una teoría del costumbrismo

Prescindiendo, por lo tanto, de enumeraciones puntuales, me importa resaltar aquí lo que en el panorama de los estudios literarios representa la propuesta de una teoría del

[1] Me refiero al seminario dirigido por Joaquín Álvarez Barrientos, *El costumbrismo literario y pictórico en Andalucía,* de la UIMP en Sevilla (16-26 octubre 1995).

[2] "El costumbrismo", en *Panorama crítico del romanticismo,* Madrid, Castalia, 1994, pp. 397-430.

[3] "Costumbrismo y novelas", en *Historia y crítica de la literatura española 5/1 Romanticismo y Realismo. Primer suplemento,* Barcelona, Crítica, 1994, pp. 218-233.

[4] José Escobar, "Literatura de «lo que pasa entre nosotros». La modernidad del costumbrismo", en *Sin fronteras. Homenaje a María Josefa Canellada,* Madrid, Editorial Complutense, 1994, pp. 103-206; Enrique Rubio Cremades, *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y El Semanario Pintoresco Español,* Alicante, Instituí de Cultura Juan Gil-Albert, 1995; del mismo autor, "Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela", *Siglo diecinueve (Literatura hispánica),* N° 1 (1995), pp. 7-25; María de los Ángeles Ayala, "Costumbrismo y reivindicación feminista", *España Contemporánea,* VIII/2 (1995), pp. 11-20; Francisco Javier Díez de Revenga, "Un escritor costumbrista del siglo XIX olvidado: Rodolfo Caries", *ibid.,* pp. 33-40; Gregorio Martín, "El protagonista de «El castellano viejo» y la búsqueda del interlocutor", *ibid.,* pp. 53-62..

costumbrismo para una comprensión más adecuada y más justa de lo que ha significado en la literatura moderna la representación literaria de la realidad que en un trabajo de hace unos años llamé "mimesis costumbrista"[5] Se trata de histori-zar el fenómeno costumbrista, volviendo a sus auténticos orígenes histórico-litera-rios, poniendo de relieve, como pretendían los críticos y los propios escritores de costumbres del período romántico, su modernidad, desligándolo, como quieren las aproximaciones críticas más recientes, de sus supuestas fuentes literarias antiguas, barrocas especialmente. Como la crítica actual ha puesto de manifiesto, el costumbrismo es una práctica literaria que surge de la transformación del concepto de imitación que se opera en la estética del siglo XVIII de acuerdo con un cambio social e ideológico de carácter revolucionario. Ahora lo local y temporalmente delimitado va a reconocerse como objeto de imitación poética[6] De esta estética y de esta práctica dieciochescas proviene el costumbrismo del período romántico. Esta es la idea central del estado de la cuestión que aquí me propongo exponer.

Legitimidad literaria del costumbrismo

Actualmente, las interpretaciones que sitúan el costumbrismo en los orígenes de la literatura moderna, como resultado de un cambio de la concepción de la representación artística de la realidad, han permitido superar las concepciones de una poética devaluadora del costumbrismo como construcción literaria que han dominado el estado de la cuestión hasta nuestros días; una poética concebida bajo los principios teóricos de la estética que la crítica anglosajona denomina "Moderni-sm"[7], representada por las reflexiones de Ortega y Gasset sobre el arte de su tiempo[8] No tendría, por lo tanto, nada de particular que la nueva valoración del costumbrismo se tomara como un síntoma de posmodernismo.

Muestra de esta desestimación teórica de índole modernista - insisto, del "modernismo" en sentido anglosajón - son las reflexiones sobre el costumbrismo que hace Ortega en el conocido ensayo *"Azorín:* Primores de lo vulgar"[9] Allí se esfuerza el filósofo en librar al autor de *Un pueblecito* de toda posible contaminación costumbrista:

[5] "La mimesis costumbrista", *RQ,* 35 (1988), pp. 261-270.

[6] Véase Herbert Dieckmann, "Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts," en H. R. Jauss (ed.), *Nachahmung und Illusion,* München, W Fink, 1969, pp. 34-35.

[7] Véase el volumen *Modernism 1890-1930,* Penguin, 1976, colección de ensayos sobre la definición y varios aspectos del movimientto, reunida por Malcolm Brandbury y James McFarlane.

[8] El ensayo *La deshumanización del arte* (1925) se considera uno de los textos teóricos definidores del referido movimiento literario.

[9] *El Espectador.-II,* 1917, en *Obras Completas,* II, 7ª ed., Madrid, Revista de Occidente, 1966, pp. 157-191.

"en *Azorín* no hay un escritor de costumbres," declara con énfasis Ortega (p. 181), pues en su léxico la expresión "escritor de costumbres," como la de "escritor casticista," denota, según explica, "una forma del deshonor literario" (p. 186). Leonardo Romero cita un significativo pasaje del ensayo para probar cómo en opinión de Ortega el costumbrismo era un fenómeno antiliterario[10]. Desde su Olimpo esteticista de *El Espectador,* Ortega decide abolir sin apelación la legitimidad literaria de los vulgares escritores de costumbres: "Hubo un tiempo - dice - en que irrumpieron en la literatura unos ilotas de la república poética llamados «escritores de costumbres». Sus obras, útiles acaso un día para los historiadores, como hoy nos es útil Pausanias, carecen de valor estético" (p. 180).

En el marco teórico de la literatura deshumanizada no cabe el costumbrismo. No es posible que la marquesa salga de casa a las cinco de la tarde. Ortega comprende muy bien el objeto del costumbrismo, pero lo condena como procedimiento literario, conviertiendo la virtud en vicio: 'Aquellos hombres - dice - eran incapaces de conmover y se acercaban sin lirismo a las cosas. Describían con método paciente y nulo los usos que veían, ocupándose de ellos como si por sí mismos pudieran estos alcanzar interés poético. El resultado era penosísimo. Porque las costumbres son en grado eminente lo baladí, lo sin valor, lo insignificante" (p. 180). Pero la crítica del tiempo en que los "escritores de costumbres" irrumpieron en la literatura sí que creía que los usos de que ellos se ocupaban podían alcanzar por sí mismos validez literaria y precisamente en ello veía la modernidad de la literatura de costumbres. La moderna estética del costumbrismo es la estética de lo vulgar; sí, de lo que para Ortega es la costumbre: "lo baladí, lo sin valor, lo insignificante". De lo vulgar a secas, sin primores azorinianos.

Hasta hace poco la concepción orteguiana de la literatura costumbrista ha continuando como evidencia consagrada. El costumbrismo se ha considerado más como documento de valor utilitario que como auténtica creación de ficción literaria.

Según el compilador de textos costumbristas, Evaristo Correa Calderón, al costumbrismo, desde sus orígenes que él sitúa en el siglo XVII, "le faltan alas para elevarse de lo corriente y moliente, de lo diario y habitual"[11], como si la representación artística de la realidad como resultado, precisamente, de una programática observación "de lo corriente y moliente, de lo diario y habitual" no fuera el gran hallazgo de la literatura moderna, un nuevo mundo literario.

[10] *Panorama crítico,* p. 397, n. 76.

[1] "Introducción al estudio del costumbrismo español", en *Costumbristas españoles,* I, 2ª ed., Madrid, 1964, p. LXXVII.

La importancia de este hallazgo no se le podía escapar a Montesinos. En su libro *Costumbrismo y novela,* señala que "los costumbristas, antes de que hubiera novela entre nosotros, se aplicaron a la observación de una *realidad* que va a ser luego la de la gran novela del siglo XIX. La importancia del costumbrismo como educador de la sensibilidad y del gusto de novelistas y público es considerable"[12]. Pero al mismo tiempo que reconoce su importancia resalta su mediocridad artística, desde una perspectiva estética afín a la de Ortega.

Costumbres /moeurs/ mores

Hace ya mucho tiempo que vengo insistiendo en señalar una deficiencia fundamental en la concepción que tenía Montesinos del costumbrismo representado por Mesonero Romanos[13]. Precisamente la corrección de esta idea equivocada del autor de *Costumbrismo y novela* nos puede servir para alcanzar, de acuerdo con los nuevos planteamientos teóricos, una comprensión más justa del costumbrismo como fenómeno artístico de la modernidad. Efectivamente, la cuestión fundamental es la contestación que se dé a la pregunta que se hace el mismo Montesinos: "¿Qué es esto de las costumbres?" (p. 48). Ya conocemos cuál es la respuesta de Ortega a esta pregunta y, en la misma línea, la de Correa Calderón; respuestas que confirman la que en nombre del costumbrismo da Mesonero Romanos, aunque (claro está) con una valorización diferente. A Montesinos le parece ejemplar la definición de costumbres del *Curioso Parlante* en cuanto que revela paradigmáticamente la insuficiencia de esta representación literaria de la realidad: "la superficialidad *moral* del costumbrismo" (p. 49). *El Curioso Parlante* se propone alternar "en la exhibición de estos tipos sociales [desde el literato al bolsista, desde el médico al abogado, desde la manola a la duquesa] con la de los usos y costumbres populares y exteriores, tales como paseos, romerías, procesiones, viajatas, ferias y diversiones públicas...; la sociedad, en fin, bajo todas sus fases, con la posible exactitud y variado colorido"[14]. Pero Montesinos se equivoca cuando, con respecto a esta concepción de la literatura costumbrista, cree que el término crítico *costumbres,* en su acepción literaria, implica una "insuficiencia de traducción" en castellano del término francés *moeurs, mores* en latín: "El costumbrismo español resulta estrecho frente a la "littérature de moeurs" francesa porque el término castellano disminuye el alcance del francés" (p. 48).

[12] *Costumbrismo y novela,* Valencia, Castalia, 1960, p. 12.

[13] *Los orígenes de la obra de Larra,* Madrid, Prensa Española, 1973, p. 267. Véase también "La mimesis costumbrista", p. 267.

[14] Prólogo al *Panorama Matritense,* en *Obras jocosas y satíricas del Curioso Parlante,* Madrid, Ilustración Española y Americana, 1881, p. VII

Pero, precisamente, lo que no quieren escribir los modernos escritores de costumbres franceses - lo declaran explícitamente - es la literatura moral a que se refiere Montesinos. Ellos son los primeros en disminuir conscientemente el alcance del término en su propia lengua, con lo que el término castellano *costumbres* ("usos y costumbres"), en contra de lo que pensaba Montesinos, es una traducción exacta del término francés en su sentido reducido por escritores como Mercier y Jouy entre los siglos XVIII y XIX.

No es la primera vez que se suscita esta "insuficiencia de traducción" con respecto a la literatura de costumbres española en relación con la francesa. Como indiqué en otro lugar, ya a mediados del siglo pasado, en un artículo titulado "Le pamphlet et les moeus politiques en Espagne", Gustave d'Alaux se había referido a la diferencia de significado entre *costumbres y moeurs,* sin darse cuenta - como Montesinos - de que en el marco de la nueva literatura de costumbres el término literario francés, en el sentido reducido de "moeurs locales" que le dan los costumbristas, coincide con el español. Dice d'Alaux: "Il n'y a pas de terme. . . chez nos voisins, qui réponde à l'acception psychologique du mot *moeurs:* l'espagnol traduit *moeurs* par *costumbres,* coutumes, habitudes, reproduction de tel fait maté-riel"[15]. Pero tanto en el "tableau de moeurs" como en el "cuadro de costumbres" hay que tener en cuenta de que se trata precisamente de eso, de la "reproduction de tel fait matériel."

La definición de Mesonero Romanos del término *costumbres* expresa adecuadamente la nueva concepción de la literatura entendida según la idea moderna de la mimesis literaria. No responde a una peculiaridad típica, característica y exclusiva de la literatura española del periodo romántico; al contrario, procede de un modo de entender la literatura desde el siglo XVIII en Europa que origina la tradición addiso-niana estudiada por Ralph A. Nablow en la literatura francesa[16]; tradición literaria caracterizada por el desapasionamiento y la objetividad en la observación social como norma de la literatura de costumbres. Es decir, sin el lirismo que Ortega echaría de menos en los costumbristas españoles. Es la tradición en que se inserta la literatura francesa que Pierre Barbéris ha denominado *"costumbrismo* bourgeois"[17], echando mano del término español, y también, naturalmente, la literatura española de la misma naturaleza.

[15] *Revue des deux mondes,* XIX (1847), p. 302. Citado en "La mimesis costumbrista", p. 269, n. 26.

[16] *The Addisonian Tradition in France. Passion and Objectivity in Social Observation,* Cranbury NJ, Associated University Presses, 1990.

[17] *Balzac, une mythologie réaliste,* París, Larouse, 1971, p. *66.*

En esta tradición europea, el término español *costumbres* expresa justamente el concepto moderno de mimesis en que lo circunstancial va a reconocerse como objeto de imitación frente al concepto tradicional de imitación de la Naturaleza entendida como idea abstracta y universal, no determinada circuns-tancialmente ni por el tiempo ni por el espacio. Lo proclama el escritor de costumbres francés Louis-Sébastien Mercier: "Ce n'est point l'homme en général qu'il faut peindre, c'est l'homme dans tel tems et dans tel pays"[18]. En el siglo siguiente, Larra, comentando el *Panorama matritense,* de Mesonero Romanos, indica que "despuntaron escritores filosóficos que no consideraron ya al hombre en general... sino al hombre en combinación, en juego con las nuevas y especiales formas de la sociedad en que lo observaban"[19]. El principio antiguo de imitación de la Naturaleza se rein-terpreta como imitación de la sociedad. El nuevo objeto de la mimesis es la sociedad: "la sociedad - como dice Mesonero Romanos-, en fin, bajo todas sus fases, con la posible exactitud y variado colorido". Esta es la gran novedad de la mimesis costumbrista. Frente a la gran tradición clásica de la "littérature de moeurs" francesa sustentada en leyes morales de alcance general, Mercier reclama una literatura de circunstancias. Esto es lo moderno: no *mores,* sino "petites coutumes"[20] que corresponden al concepto de "usos y costumbres" del costumbrismo español desdeñado por Ortega y Montesinos. Luego, también en la tradición addisoniana, Jouy limita el concepto general *moeurs* para reducirlo en el sentido de *moeurs locales,* diferenciando así sus artículos de costumbres de la literatura clásica de los "philosophes moralistes"[21]. Del tema de uno de sus escritos dice "qu'il vient de plus près encore à la observation qu´à la morale, que c'est une ces études qu'il faut faire d'après natu-re, et qu'une promenade de dimanche m'en apprendrait plus en quelques heures que les plus profondes méditations"[22].

[18] *Du Théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique,* Amsterdam, E. Van Harrevelt, 1973, p. IX. Citamos por la reimpresión facsímil de Slatkine Reprints, Genève, 1970, manteniendo la orto-grafía del original.

[19] *Obras,* II, ed. de Carlos Seco Serrano, BAE 128, Madrid, Atlas, 1960, pp. 239b.

[20] En el *Tablean de París* ("Préface", Londes, 1781, p. V), Mercier se propone "contempler ... l'assemblage de toutes ces *petites coutumes* du jour ou de la veille, qui font des loix particuliers; mais qui sont en perpétuelle contradiction avec les loix génerales". Las bastardillas las he puesto yo. Véase "La mimesis costumbrista", p. 267.

[21] "Discours préliminaire", *Oeuvres completes,* I, Paris, Jules Didot Ainé, 1823, p. 24. Sobre la declaración explícita de Jouy en el sentido de querer situarse en la corriente addisoniana y no en la clásica fracesa de la "littérature de moeurs" a que se refiere Montesinos, véase *Los orígenes de la obra de Larra,* pp. 265-266.

[22] "Le publie", *Oeuvres completes,* II, ed. cit., pp. 112-113,

Cronología: la modernidad del costumbrismo

Esta concepción el costumbrismo exige una precisión cronológica. Por mucho que se saque a relucir una tradición exclusivamente nacional que se remontaría a los orígenes mismos de la literatura española y de que se diga en palabras de Margarita Ucelay Da Cal que "el costumbrismo cuadraba perfectamente con el carácter estético nacional"[23], creo que ya es hora de que nos dejemos de sacar a relucir costumbristas anteriores al siglo XVIII fuera de este contexto europeo que hemos indicado. Claro, nada del Arcipreste de Hita, ni del de Talavera, ni la novela picaresca. Tampoco Zabaleta, ni los demás llamados "costumbristas barrocos", desconocidos para los primeros costumbristas del periodo romántico hasta que, más tarde, entre 1847 y 1848, Hartzenbusch reciclara en *El Siglo Pintoresco,* los sermones de Zabaleta en cuadros de costumbres. El costumbrismo de Mesonero Romanos es otra cosa. Se equivocó Menéndez Pelayo cuando dijo que "Cervantes, en *Rinconete y Cortadillo,* dio el primero y hasta ahora no igualado modelo de cuadro de costumbres"[24]. Cuando por primera vez salió el *Panorama matritense* en forma de libro, el crítico anónimo que lo reseñó en el *Eco del Comercio* (14-X-1835) ya había dicho lo contrario, en una sustanciosa reflexión sobre la naturaleza de la nueva manera de escribir que percibe en lo que él llama "esta clase de escritos modernos a la cual pertenece el panorama de que hablamos": los artículos de costumbres coleccionados, que para él, como para el autor del libro, constituyen, también según sus palabras, un "nuevo género de literatura". Interpretando libremente una idea sobre los antecedentes nacionales del artículo de costumbres, expresada ya por Mesonero Romanos en el prólogo de su libro, dice el crítico del *Panorama matritense:*

> La pintura de las costumbres contemporáneas se ha hecho género de moda en la literatura moderna, y no es esto decir que en lo antiguo no se retratasen también al natural los usos del tiempo: algunos trozos del *Quijote,* varios opúsculos de Quevedo, muchas comedias de Moreto y Lope, y casi todas las novelas de Cervantes, principalmente *La ilustre fregona y Rinconete y Cortadillo,* contienen cuadros lindísimos de costumbres domésticas que nos revelan hoy cosas que enteramente han desaparecido de la sociedad...Pero en aquellas obras la copia de las prácticas y hábitos de la época son una cosa secundaria y lo principal es el argumento o enredo

[23] *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio de un género costumbrista,* México, El Colegio de México, 1951, p. 23.

[24] "Don José María de Pereda" (Prólogo a su obra), en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria,* VI, *Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo,* XI, C.S.I.C., Sandander, Aldus, 1941, pp. 354-355.

de la novela o comedia; en el día las costumbres que se trata de escribir en este nuevo género de literatura son lo esencial; y después se busca acción que las ponga en movimiento; y en esto se diferencia esta clase de escritos modernos, a la cual pertenece el panorama de que hablamos, pintado por un *curioso parlante,* que ya todos conocemos en Madrid.

Como vemos, este crítico contemporáneo de los costumbristas del periodo romántico resalta la modernidad de sus escritos como género característico de *"la* literatura moderna", contraponiéndolos a la manera de escribir de los escritores españoles en "lo antiguo", incluyendo el consabido *Rinconetey Cortadillo.* Además, en contra de lo que diría Ortega en el siglo siguiente, cree que "las costumbres domésticas", "los usos del tiempo", "las prácticas y hábitos de la época", sin lirismo, sin poesía, pueden tener un valor literario en sí mismos, pintados, como él dice, "al natural", "d'après nature", como dice Jouy, lema de los escritores costumbristas, utilizado como rótulo, según indica Valeriano Bozal[25], en numerosas series de grabados realizadas a lo largo del siglo XVIII con el propósito de poner en imágenes trozos de la vida cotidiana de la ciudad.

Costumbrismo en el periodo romántico

El costumbrismo que se ha llamado romántico surge en España a finales de la ominosa década como empresa periodística de José María de Carnerero, en el *Correo Literario y Mercantil,* en las *Cartas Españolas* y en *La Revista Española,* incorporándose a esta tradición addisoniana a través, como siempre, de mediadores franceses, sobre todo Mercier y Jouy[26]. Es, por lo tanto, una literatura fundamentalmente dieciochesca que se institucionaliza como género literario en los artículos de costumbres en los periódicos a lo largo de todo el siglo XIX, textualizando la sociedad como materia novelable.

Ya sabemos que, de acuerdo con la tradición europea en que hay que situar al costumbrismo español, precisamente lo local y circunstancial, "la pintura de las costumbres contemporáneas" es el objeto de la mimesis costumbrista. De ahí que la peculiaridad de las costumbres españolas, su dimensión local y circunstancial, sea el objeto de los escritores costumbristas: "las prácticas y hábitos de la época", los "usos del tiempo".

[25] *Imagen de Goya,* Barcelona, Lumen, 1983, p. 19.

[26] Véase J. Escobar, "Sobre la formación del artículo de costumbres: Mariano de Rementeríay Fica, redactor del *Correo Literario y Mercantil", BRAE,* L (1970), 559-573, y "«Costumbres de Madrid»: Influencia de Mercier en un programa costumbrista de 1828", *HR,* XLV (1977), pp. 29-42.

El costumbrismo se adapta en España a las propias circunstancias de lugar y tiempo, diferentes, por lo tanto, de las de otros costumbrismos europeos. Es evidente que el costumbrismo español y el costumbrismo francés configuran textualmente sociedades diferentes. En los periódicos de Carnerero, los artículos de costumbres configuran una representación *ideológica,* de la *realidad propia del lugar y* del momento histórico en que surgen. El nuevo género se utiliza para representar imaginariamente el carácter nacional puesto en peligro, supuestamente, por las circunstancias históricas del cambio revolucionario. Quieren dar testimonio de una sociedad en estado de transición, de la gran transformación de la revolución cultural burguesa. En los periódicos de la época, el nacionalismo españolista encuentra en el costumbrismo local un modo de expresar una visión conservadora y nostálgica de una España que se va. Por eso el costumbrismo que prevalece es una expresión del casticismo. El color local del costumbrismo se ve favorecido por el nacionalismo del romanticismo histórico preconizado por el *Discurso de* Agustín Durán que se publica en 1828, el mismo año en que los primeros artículos de costumbres de la nueva época empiezan a aparecer en el *Correo Literario y Mercantil* de Carnerero[27]. La afinidad ideológica entre el romanticismo defendido por Durán y el costumbrismo representado por Mesonero Romanos es manifiesta. Los dos conciben la literatura como expresión del carácter nacional. El costumbrismo va a representar un medio para dicha expresión frente a los extranjerismos que lo amenazan en un momento de transición política y social en que las novedades vienen de afuera y los valores tradicionales están en proceso de desaparición. Estos cambios sociales provocan una crisis de identidad que se refleja a la vez en el costumbrismo y en la literatura romántica.

Pero, a pesar de estas coincidencias, cabe preguntarse en qué medida el costumbrismo es romántico de acuerdo con el título de nuestro congreso. La visión que ofrece el costumbrismo produce en el lector una impresión muy poco romántica[28].

[27] Ermanno Caldera ('Alla ricerca di una formula spagnola del romanticismo", en *Primi-manifesti del romanticismo spagnolo,* Pisa, Istituto di Letteratura Spagnola e Ispano-Americana, 1962, pp. 45-77) considera que el momento político, a finales de la ominosa década, en que surge el *Dircurso* de Durán, determina una situación favorable para el lanzamiento de un manifiesto romántico como éste, con una ideología propia del conservadurismo nacionalista-casticista - de la derecha liberal. Véase también la "Introducción" de D. L. Shaw (trad. de Remedios Martín Lorenzo) a su edición de Agustín Durán, *Discurso,* Málaga, Ágora, 1994.

[28] Montesinos *(Costumbrismo y novela,* p.15) considera a Mesonero "humorista antirromántico" y que "el rasgo romántico más acusado en Mesonero es su gusto por lo característico y pintoresco" *(ibid.,* p. 56), pero lo característico y pintoresco es ya propio de la mimesis costumbrista dieciochesca, previa al romanticismo. Véase en este volumen la contribución a nuestro Congreso de Mercedes Cornelias Aguirrezábal, "La reacción antirromántica de Mesonero Romanos".

En una de nuestras reuniones anteriores, indicaba yo cómo Gertrudis Gómez de Avellaneda, en trance de tener que escribir un artículo de costumbres, expresaba la contradicción de la mimesis costumbrista con la expresividad romántica[29]; de la antítesis entre la literatura como espejo y la literatura como lámpara, para utilizar los términos metafóricos con que M. H. Abrams contrapone los principios de la teoría literaria en el periodo romántico[30]. El poeta romántico, en el artículo de la Avellaneda, se pregunta con incertidumbre: "¿qué debemos pensar nosotros poetas, poetas visionarios de profesión, que entramos en el mundo y salimos de él sin conocerle, y que si por acaso le conocemos, sólo logramos la triste ventaja de convencernos profundamente de nuestra incapacidad para pintarle?"[31] Gertrudis Gómez de Avellaneda contrapone la invención visionaria del poeta romántico con la copia fiel de la realidad del escritor de costumbres: "¡Dichoso [el poeta] si acierta a inventar, porque nunca sabrá copiar fielmente!"

Quizá este texto en que una escritora romántica pone en duda la entidad romántica del costumbrismo pueda servir para poner fin a mis palabras e iniciar el debate sobre el tema central de nuestro Congreso: ¿Es que hay un costumbrismo romántico?.

JOSÉ ESCOBAR
Glendon College, York University

[29] "Narración, descripción y mimesis en el «cuadro de costumbres»: Gertrudis Gómez de Ave llaneda y Ramón de Mesonero Romanos", en *Romanticismo 3-4,* ed. de Ermanno Caldera, Università di Genova, Génova, 1985, pp. 53-60.

[30] *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition,* Oxford University Press, 1953.

[31] "La dama de gran tono", a*lbum del bello sexo, o Las mujeres pintadas por sí mismas,* Ma drid, Imprenta de Pasnorama Español, 1843.

EL COSTUMBRISMO COMO MATERIA TEATRAL DURANTE EL PERÍODO ROMÁNTICO

El artículo o cuadro de costumbres desarrollado durante el período romántico, esto es de 1830 a 1850, y cuyo apogeo coincide con el de la prensa periódica, medio en el que se difunde, ha sido estudiado en sus relaciones con otros géneros literarios, fundamentalmente con la narrativa, en concreto con el cuento y la novela[1].

Contrariamente, ha sido escasa la atención que la crítica ha prestado a las relaciones posibles entre teatro y costumbrismo entendido éste en el restringido concepto que acabamos de delimitar del llamado "costumbrismo romántico", y no en el sentido de tendencia general de la literatura española basada en la descripción y pintura de ambientes [2].

Quisiera yo, una vez más, afrontar el estudio del costumbrismo romántico en su relación con el teatro, esta vez no para establecer el paralelismo de tipos, escenas, y técnicas narrativas de los artículos de Mesonero con el teatro breve del último tercio del siglo XIX [3], sino ahora en relación con el teatro que se escribe y representa durante las dos décadas que nos ocupan, de 1830 a 1850.

Cuando hablo de teatro escrito y representado durante este periodo, incluyo en el término teatro toda manifestación del mismo, es decir el teatro declamado (drama o comedia) y el lírico - en todos sus géneros - óperas, melodramas, comedias líricas y zarzuelas. La necesidad de contemplar el hecho teatral de estos años desde una óptica conjunta, se justifica porque, precisamente en esta época, se produce algo que será crucial en la historia de nuestro teatro, como es el resurgir de nuestro drama lírico, hecho que afectará a dramaturgos de muy diversa condición.

[1] Para una bibliografía detallada sobre este punto remito a la exhaustiva relación actualizada de E. Rubio Cremades en su artículo: "Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela". *Siglo XIX (Literatura Hispánica),* N° 1, Valladolid, 1995, pp. 7-25.

[2] R. P Sebold: "Comedia clásica y novela moderna en las *Escenas Matritenses* de Mesonero Romanos", *Bulletin Hispanique,* LXXXIII, 1981, pp. 331-377. J. Escobar.- "Costumbrismo y novela: el costumbrismo como materia novelable en el siglo XVIII", Ï*nsula,* 1992, n° 546, pp. 17-19. J. Álva-rez Barrientos: "R. de Mesonero Romanos y el Teatro Clásico Español", Í*nsula,* 1994, n° 574, pp. 26-27.

[3] M. R Espín Templado: "El Costumbrismo del teatro breve de fin de siglo y sus raices románticas", ponencia presentada en el XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Universidad de Birmingham, 1995. (en prensa).

Esta coincidencia cronológica entre el nacimiento de nuestro teatro lírico moderno, la plenitud del drama romántico y del cuadro de costumbres, no será gratuita pues se desarrollarán entre estos diversos géneros literarios relaciones intertextuales y concomitancias hasta cierto punto "inevitables" por cierto clima común ideológico que envolverá a todas ellas, como será la crisis de identidad de nuestro país en todo lo que afectaba a la creatividad del espectáculo teatral, el cual se debatía entre los "dos furores" que ya conocemos: las traducciones francesas y la invasión operística italiana. Esto desencadenará una serie de posturas y actitudes, a menudo ambivalentes y contradictorias, lo mismo en los dramaturgos como en los críticos, y tanto respecto a las denostadas traducciones frente a la originalidad, como respecto a la bondad o lo nefasto de las óperas italianas y la necesidad imperiosa de la creación de nuestro drama lírico nacional [4].

El claro deseo explícito de recuperar lo "nacional", los valores tradicionales, lo genuino español, ya frente a las incursiones de los géneros foráneos (dramas traducidos y óperas extranjeras), como de luchar contra la desvirtuación de lo nacional por parte de los extranjeros, o la recuperación de lo próximo a desaparecer, será común a muchos dramaturgos y a escritores costumbristas.

Por otro lado, en este primer momento en el que se intenta el resurgimiento del drama lírico español, no hay una división entre los dramaturgos del teatro lírico y los del teatro declamado, sino que son los mismos autores consagrados del drama romántico los que intentan algo que llegó a obsesionar a creadores y público de esta época: un teatro lírico propio y en nuestra lengua. Ejemplo de ello lo tenemos en la nómina de los dramaturgos del período que nos ocupa que intentaron este cometido: Larra, Hartzenbusch, García Gutiérrez, Zorrilla, Patricio de la Escosura, Bretón de los Herreros, por mencionar a los más eximios representantes del drama romántico y de la comedia de costumbres.

Si por un lado muchos dramaturgos escribían a un mismo tiempo teatro declamado del más puro romanticismo, y asimismo "libretos" para el teatro lírico español que se intentaba resurgir y que tras la conocida polémica adoptará el nombre de zarzuela, por otra parte también estos mismos escritores, en esa diversidad genérica que caracterizó su obra, fueron los cultivadores del artículo costumbrista.

Revisemos una serie de elementos característicos de los artículos costumbristas, que aparecerán como idénticos componentes de lo que voy a denominar "cuadro costumbrista teatral":

Casticismo, en el sentido de búsqueda de lo genuino español, como añoranza de la época que Mesonero describía como "los felices años del reinado de Carlos III", "aquellos

[4] M. P Espín Templado: *El Teatro por horas en Madrid (1870-1910).* Madrid, Instituto de Estudios Madrileños y Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995, pp. 23-30.

tiempos en que los españoles no se habían aún traducido del francés"[5]; y como consecuencia de dicho casticismo aparecerá la galomanía o galofobia, y en general, la xenofobia.

Localismo en la creación de personajes-tipo vestidos y caracterizados en escena exactamente igual que los descritos en los artículos costumbristas, y en la escenificación de los espacios teatrales coincidentes asimismo con la prosa costumbrista: los barrios populares, calles concretas (en Madrid: calle de Alcalá, Puerta de Toledo, Plaza Mayor, Calle Mayor, Chamberí, La pradera del Canal...etc.)

Popularismo de los personajes, no sólo mostrado en su aspecto externo y modales, sino en el plano lingüístico, reflejado en el habla de los mismos: dialectos, jergas, hablas... etc.

Deseo de captar lo *pintoresco,* que amenaza con desaparecer: ferias, costumbres, fiestas, verbenas... etc. Enlaza con el localismo, y por tanto también con el regionalismo y con el folclore.

Deseo de captar la vida diaria mediante la *técnica del retrato,* sin apenas desarrollo argumental más que dicha cotidianidad (esto es palpable en las piezas breves que mostraremos, en las que "no pasa nada" más que la captación del transcurso de un vivir cotidiano). En muchas ocasiones estos "cuadros" o pinturas de la vida cotidiana tan frecuentes en los artículos costumbristas pasarán a las acotaciones escénicas del teatro de esos años.

Así, por un lado tenemos el elemento costumbrista como signo de españolidad: en el teatro declamado frente a la invasión de las traducciones francesas, en el teatro lírico frente al avasallamiento de la ópera italiana (todavía no se había producido la eclosión de traducciones de los libretos de la opereta francesa en nuestra zarzuela, lo que sucederá masivamente a partir de la segunda mitad del siglo); por otra parte, el programa de hispanización del romanticismo implícito en el *Discurso* de Durán, y en consonancia con el tradicionalismo nacionalista que sustentaba, había propiciado el acercamiento de los dramaturgos románticos a lo "popular" y a lo "típico".

Analicemos algunos de los textos teatrales en los que el elemento costumbrista aparece como un cuadro o artículo de costumbres trasladado a la pieza dramática. En dichas escenas o cuadros escénicos de obras extensas, o incluso obras completas, en el caso de breves piezas teatrales, observamos las mismas características que podríamos aplicar a un artículo de Mesonero.

Un claro exponente de este concepto de costumbrismo romántico aplicado al teatro lo tenemos en la obra paradigmática por antonomasia del drama romántico: el *Don Alvaro* del Duque de Rivas, cuyas escenas costumbristas desempeñan una función clave

[5] *Obras de D. Ramón de Mesonero Romanos,* Madrid, Adas, 1967, BAE, CC, p. 102 a.

en la estructura y el desarrollo de la obra, y que llevan a Caldera a hacer la misma reflexión que me ocupa:

"Una selección de rincones típicos de la realidad española de la época se realiza en esos acertadísimos cuadritos que abren cada jornada y que brotan de una predilección por los pormenores de la vida cotidiana, a la cual se acompaña la simpatía, igualmente muy romántica por lo popular. En estos cuadros, personajes muy variados, (...) y perfectamente en consonancia con los ambientes en que se mueven, *reflejan el gusto costumbrista que en ese mismo tiempo difundían desde los periódicos Larra y Mesonero Romanos".* Y concluye Caldera: "Era la primera vez que se identificaba el amor romántico con lo particular, lo individual, lo cotidiano, algo que no tenía antecedentes concretos en la dramaturgia española (como no sea en algunos sainetes de Don Ramón de la Cruz o de González del Castillo, en los que, sin embargo, la tipificación está constantemente al acecho) y que encuentra además un correspondiente respaldo escenográfico"[6].

Precisamente el respaldo escenográfico es lo que se desarrollará como elemento de ambientación propio del espectáculo teatral que suple la descripción narrativa de los artículos.

En *Las ferias de Madrid,* comedia en tres actos de Narciso Serra y Juan Dot y Michans [7], estrenada en Madrid (teatro de la Comedia, Instituto) en 1849, obra que reune todos los elementos típicos del melodrama, se escenifican no pocos cuadros costumbristas como el cuadro 3º del primer acto titulado: "La víspera de las ferias: "la calle de Alcalá tomada desde la de Sevilla... en el primer bastidor de la izqda.está la puerta del café Suizo con el rótulo: «Franconi y Compañía»". También el cuadro 4º del acto segundo, titulado "Las ferias de Madrid": "La decoración del cuadro anterior. La escena se supone por la tarde a la hora del paseo... hay establecidos puestos de avellanas, melocotones, etc.. A la puerta del Café Suizo, la tía Canaria vende pañuelos. Varias personas pasean durante todo el acto." Este es el decorado escenográfico explícito en las acotaciones, pero el continuo griterío por parte de los vendedores, mezclado con las conversaciones cotidianas y de habla popular, componen el cuadro costumbrista en el que el afán por retratar con técnica fotográfica un concreto ambiente popular de Madrid, no

[6] E. Caldera: "Estudio preliminar" en *Don Álvaro o La fuerza del sino.* Edición, prólogo y notas de M. A. Lama. Barcelona, Crítica, 1994, p. XVII. (La letra cursiva es mía)

[7] *Las ferias de Madrid.* Comedia en tres actos y seis cuadros, original de los Sres. D. Narciso Serra y D. Juan Dot y Michans, representada con grande aplauso en el teatro de la Comedia (Insti tuto) en el mes de octubre de 1849 y septiembre de 1850. Madrid, Biblioteca dramática, Imprenta de Vicente de Lalama, 1850.

desmerece en absoluto ninguna descripción de los artículos costumbristas de la prensa *del* momento, insertándose un perfecto cuadro costumbrista desarrollado dentro de la acción de la comedia.

Según Cotarelo [8] la primera obra dramática en la que se combinaba partes declamadas *con* algunas líricas, fue la representación, interpretada por los alumnos del Real Conservatorio de música de Mª Cristina, de la breve pieza *Los enredos de un curioso,* en febrero de 1832 para celebrar el nacimiento de la infanta Mª Luisa Fernanda, y ante "la augusta presencia de S.S.M.M.".

Dos datos me parece interesante destacar en esta breve pieza en la que los misteriosos preparativos de una fiesta por parte de Don Manuel, (teatro dentro del teatro) urden el enredo; el primero será la introducción de uno de los personajes-tipo, ineludible en la literatura costumbrista de la época, y desde luego en la zarzuela posterior: el torero, en este caso dos, Curro y Bartolo, que hablan, según Don Simón "en gitano". El segundo punto que quiero señalar es la mención explícita a la música italiana imperante como pretexto para introducir la española que hace tímidamente su aparición: ante el presunto aburrimiento que se les avecina a los toreros porque va a cantarse en italiano durante la fiesta, Lucía, una de las actrices, les pregunta:"¿Si fuera al estilo vuestro cantaríais?". A lo que los toreros responden cantando, con música de Carnicer: "Cuando sale mi gitana/ con flores en la peineta/ a las damas da sudores/ y a los hombres da dentera/ Olé, gitanilla mía,/ olé carita de cielo...". En la escena final cierra el acto una cantata (sic) con música de Piermarini, con coro de ninfas y pastores, que cantan una loa a los Reyes.

No es la única vez que un autor teatral, bajo el pretexto del tema de la rivalidad de la música italiana con la nacional, dará pie a que se introduzca la música española. Recordemos el argumento de la graciosísima pieza en un acto de Bretón de los Herreros, *El novio y el concierto,* estrenada en 1839, en la que la novia, una profesional casi una diva del "bel canto", se queda compuesta y sin novio al descubrir éste que la prima de su prometida, Laura, arquetipo de mujer castiza, canta como los mismos ángeles el género español, tan denostado por aquélla. Las alusiones e ironías son continuas respecto al enfrentamiento entre "lo español" y "lo extranjero", el "escarnio a la música española", la "humillación a julepes y fandangos", y las polémicas de si "el idioma patrio es bueno para

[8] *Los enredos de un curioso.* Melodrama original en dos actos, de Félix Enciso y Castrillón, con música de los maestros Carnicer, Saldoni, Albéniz y Piermarini. Madrid, Imprenta de Repullés, 1832. De esta obra dice E. Cotarelo y Mori que "es una verdadera zarzuela, pero era tan grande, tan completo el olvido en que había caído este nombre, y el género que designaba, que a nadie se le ocurrió aplicárselo, optando por el más genérico y conocido de melodrama" en *Historia de la Zarzuela o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX.,* Madrid, Tipografía de Archivos, 1934, p. 174.

cantar", todo ello tema de candente actualidad en la época.[9] El mismo tema sale a relucir en la obra *El ensayo de una ópera,* de Juan del Peral con música de Oudrid y Hernando, estrenada en 1848[10].

En la pieza *Geroma la Castañera,* estrenada en 1844 [11], se observa una inspiración clara en D. Ramón de la Cruz. Sus personajes, Geroma, Manolo, Patas Danafre, El Francés, manolos y manolas, crean un cuadro costumbrista heredado directamente de un sainete dieciochesco, pero con la ambientación de ese momento. El teatro representa "una calle de un barrio bajo de Madrid. A la derecha una taberna que presente el frente de su portada al público, de modo que se vea un mostrador, veloncillo, jarras, mesas, etc. A la puerta, el puerto de castañas de Geroma..." En la escena primera aparece "Geroma en su puesto a la puerta de la taberna; grupos de gente baja sentados en las mesas bebiendo, y se oye el chocar de vasos y palmadas al compás del coro", que inicia su intervención con una alusión al destino: "Dejad las faenas/ reid del destino,/ ahoguemos las penas / en un mar de vino."

En esta pieza, también de gran vis cómica, aparecen ya todos los elementos fundamentales del costumbrismo romántico con las dos vertientes localistas del mismo: la andaluza y la madrileña, puesto que el protagonista Manolo es un torero andaluz, enamorado de la castañera del Avapiés, la castiza Geroma, a quien da "achares" para conquistarla, y ella a su vez se los devuelve con un francés, personaje caricaturesco y paródico, blanco de burlas de todo el resto de los personajes, y enamorado perdidamente de Geroma y de todo lo español. El lenguaje es diferente en cada personaje: andaluz, chulesco madrileño, y español afrancesado.

La galomanía aparece con frecuencia en las burlas al francés, apodado de "franchute", y "gabacho" y que a pesar de los epítetos que le profiere la castañera, él "quiere estar castellano" y "matrimoñarse con una mochacha manola" y "estar maco", a lo que su adorada Geroma contesta despreciativa que "por un par de patillazas/ y una capa sandunguera/ le daba yo calabazas/ a toda la Francia entera", terminando la obrita con la intervención del coro cantando vivas a Manolo y a Geroma, mientras los tenores "piropean" al francés con voces como "Tío franchute, tío franchute.

[9] M. Bretón de los Herreros: *El novio y el concierto.* Madrid, 1883, Vol. 2, y M. A. Muro: *El teatro breve de Bretón de los Herreros,* Logroño, Istituto de Estudios Riojanos, 1991, pp. 50-52.

[10] *El ensayo de una ópera,* "Zarzuela en un acto. Estrenada en el Teatro del Instituto, el día 24 de diciembre de 1848, escrita por J. del Peral, con música de los maestros Oudrid y Hernando". Madrid, Imprenta de la Sociedad de Operarios del mismo Arte, 1849.

[11] *Geroma la Castañera.* Zarzuela original y en verso por Don Mariano Fernández, música de Don Mariano Soriano Fuertes. Representada con aplauso en el Teatro del Príncipe, el 24 de diciembre de 1844. (Dedicada por los autores "a la distinguida actriz Dña. Matilde Díez de Romea". Madrid, Biblioteca Dramática, Imprenta de Vicente de Lalama, 1852. (2ª edición)

En fin podría aducir múltiples ejemplos de estas breves piezas teatrales, como *La alcaldesa de Zamarramala,* de Hartzenbusch, *la pradera del canal* de Agustín Azcona, *El turrón de Nochebuena,* de Juan de Alba, *Escenas en Chamberí,* de José de Olona, por mencionar sólo aquellas que desarrollan un costumbrismo madrileño, cuyos textos parecen escenificaciones teatrales de la prosa costumbrista romántica, y cuyo entronque con el costumbrismo dieciochesco es evidente [12].

Es a partir de esta incipiente y temprana producción lírico - dramática donde se puede observar *cómo,* por *múltiples razones,* la zarzuela del primer *tercio del* siglo XIX, estará vinculada al sainete dieciochesco y a su costumbrismo pintoresco. A la xenofobia como reacción ante la difusión del gusto francés se unirá el entronque con los restos de la tradición teatral de cantos y bailes populares, que desde la desaparición de la tonadilla escénica sólo se intercalaban antes o después de las representaciones teatrales, pero no integradas en la obra[13].

En resumen, respecto a la incidencia del cuadro costumbrista en la escena dramática del período romántico es importante la coincidencia cronológica de las primeras tentativas de nuestro teatro lírico, pues quizá son ellas el testimonio más fehaciente de la vinculación de la comedia con el cuadro de costumbres, y su arranque del siglo XVIII, tesis de Sebold que comparto plenamente[14].

Como conclusión propongo que la denominación "cuadro de costumbres" sirva también para designar a las escenas o cuadros dramáticos, que dentro de la especificidad del hecho teatral, fueron el equivalente en el teatro, de lo que el "artículo de costumbres" supuso en la prosa. Entiendo que, de la misma manera que la realidad social descrita en los periódicos, se hace "materia novelable"[15], esa misma realidad social se va haciendo "materia teatralizable" o teatral.

[12] *La alcaldesa de Zamarramala,* zarzuela en un acto de J. E. Hartzenbusch. Estrenada en Madrid, en el Teatro de la Cruz , el 13 de octubre de 1846. Mss. 20841. 5 . Cª12. Biblioteca Nacional de Madrid. *La pradera del canal.* Zarzuela en un acto de Agustín Azcona. Música de Iradier, Oudrid y Cepeda. Estrenada en el Teatro de la Cruz el 11 de marzo de 1847. Madrid, Imprenta Nacional, 1847. *El turrón de Nochebuena.* Zarzuela en un acto y en verso original de Juan de Alba y música de C. Oudrid, estrenado en el Teatro Variedades en 1847. Madrid, Establecimiento Tipográfico del Hospicio, 1868. *Escenas de Chamberí,* Capricho cómico-bailable original en un acto y en verso por D. José de Olona, música de los maestros D. Joaquín Gaztambide, Barbieri, Oudrid, y Hernando. Representado por primera vez en el Teatro de Variedades el año 1850. Madrid, Imprenta del Colegio de Sordomudos, 1856.

[13] La última etapa en la historia de la tonadilla escénica será de 1811 a 1850, época a la que Subirá califica "de ocaso y olvido", durante la cual en contadas ocasiones como Navidad, se representaban las cinco o seis más famosas que quedaron de repertorio tradicional, o nuevas reconstruidas a base de fragmentos de las del siglo XVIII, aderezadas con números musicales muy famosos como la Tirana del Trípoli o El Polo del Contrabandista. J. Subirá: *La tonadilla escénica. Sus obras y sus autores.* Barcelona, Lábor, pp. 24-31.

[14] R. R Sebold: *Ob. cit*

[15] J. Escobar: *Ob. cit.*

Lo cierto es que si los métodos costumbristas para lograr la ambientación y recreación de una realidad cotidiana, influyeron en el desarrollo de la novela moderna, también en el caso del teatro, ejercieron su papel de precedente del teatro realista que tanto costó afianzarse en España. En definitiva, la "mímesis costumbrista" no se puede reducir a la novela, sino también, y además muy profusamente, debe referirse al teatro.

Mª PILAR ESPÍN TEMPLADO
UNED. Madrid

¿COSTUMBRISMO ROMÁNTICO? OBSERVACIONES EN TORNO A LA ESTRUCTURA INTERTEXTUAL DE *EL ESTUDIANTE DE SALAMANCA*

A primera vista el concepto de costumbrismo y las connotaciones que le acompañan no parecen tener nada que ver con el *Estudiante de Salamanca,* obra a la que, por su protagonista de "grandiosa, satánica figura" y de "alma rebelde que el temor no espanta", Vicente Llorens ha calificado, como es bien sabido, de singular en la poesía española: "Nunca en la poesía española se había escrito nada igual"[1] No resulta difícil seguir citando otros tópicos relacionados con el mito de Espronceda. Limitémonos aquí a citar al Juan Valera crítico, que ve en Espronceda la "... verdadera encarnación del romanticismo"[2] o a Robert Marrast que en su libro magistral "José Espronceda et son temps" destaca el romanticismo rebelde y radical propio del "segundo don Juan Tenorio" creado por Espronceda.

Un romanticismo rebelde y radical que se enfrenta a las costumbres y a la vida de su época, parece estar en contradicción con un costumbrismo entendido generalmente y en primer lugar como "la tendencia a reflejar en obras de arte las costumbres de la época y del ambiente en que vive el artista"[3]. El costumbrismo entendido en este sentido restringido equivaldría a lo que se suele llamar "realismo eterno", actitud metahistórica de presentar de forma mimética la así llamada realidad externa en las obras literarias.

Al analizar en el contexto del costumbrismo algunos pasajes del *Estudiante de Salamanca* partimos de la idea básica de que el concepto del costumbrismo no está determinado en primer lugar por su tendencia a reflejar en las obras de arte las costumbres reales de la época y del ambiente en que vive el artista, sino por su tendencia a recurrir a las «costumbres textuales» de la época y del ambiente del artista, es decir, a los tópicos e intertextos recurrentes en una época determinada: en nuestro caso concreto a los intertextos que circulaban en el romanticismo europeo.

En otras palabras: el costumbrismo entendido así es un paradigma que no remite al ámbito de la sociología de la literatura y a sus investigaciones sobre las posibles relaciones entre la realidad empírica y la literatura, sino que remite al ámbi to de la realidad ficticia de los textos y a las investigaciones sobre las relaciones respectivas entre los textos, es decir, sobre su intertextualidad.

[1] Vicente Llorens, *El romanticismo español. Ideas literarias. Literatura e historia.* Madrid, 1979, p. 492.

[2] Juan Valera, *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX.* Tomo I, p. 103.

[3] Diccionario de Literatura Española. Dirigido por Germán Bleiberg y Julián Marías. Madrid, 1972, artículo «Costumbrismo».

El concepto de un costumbrismo intertextual resulta - a nuestro parecer - adecuado para la interpretación de textos románticos, textos que generalmente remiten a una realidad ficticia, es decir, a una realidad literaria organizada como un entramado, un tejido de «costumbres textuales». Al recurrir al término "texto" nos referimos a la concepción del término popularizado a lo largo de los últimos decenios por Derrida, Barthes y otros críticos. Recordemos que en la *Gramatología* Jacques De-rrida ha amplificado el término texto entendiéndolo como "tout ce qui peut donner lieu à une inscription en général, qu'elle soit ou non littérale et même si ce qu'elle distribue dans l'espace est étranger à l' ordre de la voix: cinématographie, choréo-graphie, certes, mais aussi «écriture» pictorale, musicale, sculpturale, etc." [4]. Esta concepción del texto que acabamos de citar abarca discursos de todo tipo y abre al mismo tiempo el camino hacia otros «medios», integrando así en la intertextualidad la intermedialidad y la interdiscursividad.

La idea de un costumbrismo intertextual y la concepción del texto entendido en el sentido derridiano constituyen los puntos de partida para nuestras observaciones sobre *El Estudiante de Salamanca.*

El que todo el cuento está organizado en torno a materiales pertenecientes a tópicos románticos y sobre todo a la novela gótica es obvio y la crítica no ha dejado de señalarlo. Y tampoco algunas referencias pictóricas en la construcción de una Salamanca ficticia no han escapado a la atención de los críticos. Baste citar en este contexto a Romero Tobar que escribe en la introducción de su edición de las *Obras Completas* de Espronceda: "La tradición literaria española cubre densamente el entramado del poema [...]. [...] resulta muy significativo la reconstrucción paisajista de una Salamanca transformada en un imaginativo grabado romántico"[5]. Estas observaciones más o menos marginales no pueden conducirnos al centro de la obra por renunciar a la sistematización en un contexto intermedial, es decir intertextual en el sentido más amplio de la palabra.

Salta a la vista que todo el cuento está organizado como un entramado intertextual, intermedial e interdiscursivo. Baste leer los primeros cuarenta versos de la Parte Primera: la presentación del escenario donde va a desarrollarse la acción: "la famosa Salamanca" (v. 38). Inútil señalar aquí que esta famosa Salamanca evocada en la introducción no tiene nada que ver con la Salamanca real.

[4] Jacques Derrida, *De la grammatologie.* París, 1967, p. 227.

[5] José de Espronceda, *Obras completas.* Edición, introducción y notas de Leonardo Romero Tobar. Barcelona, 1986, p. XLVII.

La Salamanca del *Estudiante* es una ciudad ficticia que, al estar construida como un 'tableau', reenvía a grabados románticos, pero no, como escribe Romero Tobar, a "un imaginativo grabado romántico", sino, aún de manera no marcada, a cuadros canonizados del romanticismo europeo: en otras palabras, la Salamanca del *Estudiante* reenvía a las «costumbres textuales» recurrentes en aquella época. Recordemos, sin mencionar los cuadros típicos y tópicos de Caspar David Friedrich, el cuadro 'A Town on a River by Sunset" de John Mallord William Turner, cuadro en el que predominan colores irreales y oníricos diluyéndose, evocando así, para citar a Espronceda, una "antigua ciudad que riega el […] fecundo río" (v. 34 s), ciudad "con torres de las iglesias" (v. 26) que "entre las densas tinieblas" (v. 12) está desvaneciéndose. Todavía más obvias resultan las referencias intermediales entre el texto de Espronceda y otro cuadro de Turner. La acuarela 'Alnwick Castle, Northumberland", pintada en los años 1825-1828, evoca una ciudad gótica "de medianoche" (v 1), situada a la orilla de un "fecundo río", y , para volver a citar a Espronceda y su evocación de la famosa Salamanca, es "tumba [...]/ de sus dormidos vivientes" (v. 33 s.), "cual negras/ fantasmas, se dibujaban/ las torres de las iglesias,/ y del gótico castillo/ las altísimas almenas" (v. 24 ss.). Los motivos de la ciudad gótica a la orilla de un río con sus torres de las iglesias, con su castillo en ruinas: una ciudad fantasmagórica envuelta en las densas tinieblas de medianoche, estos materiales reescritos en los textos respectivos, en el texto de Epronceda y en los cuadros de Turner, son obviamente materiales tópicos, «costumbres textuales» relacionadas a la vez con el discurso pictorico y literario frecuentes en aquella época del romanticismo europeo.

Más allá de su disposición intertextual e intermedial los primeros versos del *Estudiante de Salamanca* tienen otras valencias y funciones: constituyen el programa metaficcional y poetológico que determina la construcción de todo el cuento, programa que, desde el punto de vista de la estética de la recepción, invita al lector a hacer una reescritura del texto aplicando su potencial hermeneútico, en nuestro caso concreto, sus conocimientos de la «Biblioteca de Babel» romántica con la que el texto está creándose y a la que está remitiendo.

Citemos los tres primeros versos del *Estudiante,* versos paradigmáticos en los que se manifiestan los discursos clave del cuento:

> "Era más de medianoche,/ antiguas historias cuentan,/ cuando en sueño y en silencio / lóbrego, envuelta la tierra,/ los vivos muertos parecen/ los muertos la tumba dejan."

Al analizar estos versos vamos a empezar por lo más obvio: es decir, por la estructura intertextual del cuento explícitamente marcada: " Antiguas historias cuentan", secuencia

narrativa que constituye una «intertextualidad obligatoria» (para utilizar un término propuesto por Riffaterre)[6], una señal obligatoria para el lector que debe llamar su atención sobre lo irreal y ficticio del material narrativo, basado éste en "antiguas historias", en «costumbres textuales», es decir, en intertextos a los que está acostumbrado el *archilector,* es decir, el lector ideal y a la vez ficticio del texto que tiene a su disposición el catálogo de los catálogos de la biblioteca de Babel.

La referencia marcada a las "antiguas historias" tiene una doble función: intertextual y a la vez metaficcional. La función intertextual - ésta es la más obvia - señala lo ficticio de un mundo literario construido con textos, con «costumbres textuales». En el campo de la intertextualidad global son los materiales tópicos propios a la novela gótica los que, a primera vista, funcionan como intertextos básicos. Baste citar el primer verso, "Era más de medianoche", que evoca el mundo fantasmagórico de la novela gótica. Los versos siguientes continúan reviviendo este mundo de satanismo, misticismo y fantasmal: los "vivos muertos" y los "muertos que la tumba dejan", las "pisadas huecas", "aúllan los perros", "la campana de alguna arruinada iglesia", el "cielo sombrío", el "rumor de espadas" etc., todos motivos sacados de la introducción, inútil volver a mencionarlo, son materiales recurrentes en la época, «costumbres textuales» de la novela gótica.

En este ambiente intertextual se insertan tópicos textuales y figurales, a primera vista no relacionados con el género de la novela gótica. Citemos un ejemplo muy conocido: el personaje de Elvira, obviamente construido sobre mitemas tomados de los mitos de la *mujer prerrafaelita,* de la *femme fatale* y de la Virgen María. En cuanto al mito de la Virgen baste recordar los primeros versos de la Parte Segunda, construidos sobre referencias no marcadas a los tópicos de la iconografía mariana. Claro está, que, al nivel intertextual más básico, la imagen de "[...] la noche serena de luceros coronada", reenvía al tópico de la noche romántica frecuente en las poesías de Joseph v. Eichendorff o a la "Noche serena" renacentista de Fray Luis de León. En el contexto de otras imágenes, "azul de los cielos", "transparente gasa", "su alba frente", "blanca luz", "fúlgida cinta de plata" y "franjas de esmeralda" la imagen básica o generadora de la noche serena se ha convertido en una iconografía mariana supradeterminada y que remite a su vez a la imagen tópica del apocalipsis tantas veces repetida y reescrita. Para subrayar nuestras observaciones sobre las relaciones intertextuales no marcadas entre la religiosidad latente de la noche serena en la que va a moverse la infeliz Elvira y la iconografía mariana tópica, limitémonos a citar los primeros versos de la "Canzone alla Vergine" de Petrarca: "Vergine bella, che di sol vestita,/ Coronata di stelle [...]"

[6] Michael Riffaterre, "La trace de l' intertexte". In: *La Pensée 215* (1980), pp. 4-18.

Al construir la Parte Segunda, la historia de la infeliz Elvira, con referencias al mito de la Virgen María, Espronceda abandona el discurso gótico señalado al lector a principios del cuento, desengañando las espectativas del lector romántico formadas por las «costumbres textuales» de su época, espectativas que vuelven a cumplirse en la Parte Tercera, donde, como es bien sabido, Elvira se convierte en *la femme fatale* que va a arrastrar al amante a la muerte, un tipo de mujer otra vez exigido por las «costumbres textuales» de la época[7]. No hace falta añadir más ejemplos para subrayar la actitud de Espronceda frente a los materiales narrativos a su disposición, a los que se acerca desde una postura lúdica. Dispone libremente de ellos y a la vez de las espectativas de sus lectores, en una palabra, dispone desde una actitud lúdica de «las costumbres textuales» - y no sólo de las de su época - convirtiéndolas en «juguetes» del juego literario.

Al recurrir a los métodos y técnicas de la intertextualidad se entra al mismo tiempo en el campo de la metaficción. Ya a principios del *Estudiante* se tematiza el modo y acto de narrar. Es decir: el cuento se vuelve hacia sí mismo y pone al desnudo las estrategias aplicadas en el proceso de creación[8], las reglas del juego literario. De modo similar al *Quijote* el *Estudiante de Salamanca* funciona como un "juego que se escribe jugando"[9], jugando con "antiguas historias", con materiales narrativos preexistentes para crear un nuevo texto: "Era más de medianoche,/ antiguas historias cuentan,/ cuando en sueño y en silencio/ lóbrego, envuelta la tierra [...]."

En el contexto metaficcional los cuatro primeros versos figuran como una *mise en abyme* de todo el cuento. Señalan la organización del texto por medio de inter-textos y constituyen - para recurrir a la famosa metáfora de Michel Foucault - los «nudos» en la red del texto. El «hilo» principal que enlaza los nudos de la red, el discurso básico que entreteje los intertextos resulta bien marcado: es el discurso onírico: "Cuando en sueño y en silencio/ lóbrego, envuelta la tierra": la trama del cuento va a desarrollarse en un mundo de sueños. Recordemos que el término de «sueño» y de «discurso onírico» utilizado aquí no remite a Sigmund Freud y a las investigaciones sobre el sueño en el sentido psicoanalítico[10]. Por «discurso onírico» entendemos un discurso literario bien determinado.

[7] Cf. Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica.* Firenze, 1966.

[8] Cf. Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metajictional Paradox.* London/ New York y Ana María Dotras, *La novela española de metajicción.* Madrid, 1994.

[9] De esta manera determina Gonzalo Torrente Ballester la técnica narrativa de Cervantes. Gonzalo Torrente Ballester, *Nuevos cuadernos de la Romana.* Barcelona, 2. edición, 1987, p. 69.

[10] Nos orientamos por los estudios de Elisabeth Lenk, *Die unbewute Gesellschajt. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum.* München, 1983.

Recordemos dos citas clave famosas a las que se recurre siempre en el contexto de los discursos oníricos. Una es de Strindberg y la otra de Borges. Escribe Strindberg: "Todo puede suceder, todo es posible y probable, partiendo de una realidad sin importancia se desarrolla la imaginación y teje nuevos dibujos: una mezcla de recuerdos, de absurdos e improvisaciones." Y Borges: "La literatura es un sueño, un sueño dirigido y deliberado." Otros constituyentes del discurso onírico que se suelen mencionar son el narrar discontinuo, la tendencia al fragmentarismo, la intra-posición y la disolución de los límites entre lo real y lo imaginario y también la diversión grotesco-carnavalesca.

Los elementos del discurso onírico mencionados aparecen también *en El Estudiante de Salamanca.* Todo puede suceder en una Salamanca ficticia. La imaginación del poeta romántico, orientado por una mezcla de «recuerdos textuales» sobre los que improvisa, crea un sueño dirigido y deliberado y en este sueño todo se une con todo. Se abre un vasto campo para la *ars combinatoria* artística. Citemos, para terminar nuestras observaciones, algunos ejemplos. Basta una mirada a la Parte Primera para percibir como funciona el discurso onírico en Espronceda. La discontinuidad de la narración ya aparece en la diversidad de los metros utilizados, en los frecuentos cambios de la postura narrativa y en la variedad de los discursos. La disolución de los límites entre lo real y lo imaginario ya la hemos mencionado en otro contexto. La ambigüedad preside todo lo narrado y se señala al lector por la utilización recurrente de una figura estilística, la técnica de la repetición, de una palabra clave, «acaso», que por su valencia semántica expresa la inseguridad a la que el lector se ve sometido de modo similar a la situación en el mundo de los sueños: "Era la hora en que acaso/ temerosas voces suenan" (v. 7-8), "las altísimas almenas/ donde canta o reza acaso/ temeroso el centinela" (vv. 28-29). El que no faltan los pasajes grotesco-carnavalescos resulta obvio: todos los lectores de Espronceda recuerdan los episodios de como el estudiante presencia su propio entierro, o la danza amorosa con la muerte, es decir con el cadáver de Elvira. Las «costumbres textuales» utilizadas en *El Estudiante* reciben su unidad épica por el sueño y están presentadas con las técnicas propias del discurso onírico. Inútil resaltar aquí que también el discurso onírico reenvía a una «costumbre textual» de la época. Remitamos, sin mencionar los famosos cuentos de E.T.A. Hoffmann, a la 'Aurélia" de Gerard de Nerval con su "épanchement du songe dans la vie réelle" [11] o a "La Morte amoureuse" de los "Récits fantastiques" de Théophile Gautier.

[11] Gérard de Nerval, *Aurélia. Suivi de Lettres à Jenny Colon, de Pandora et de Les Chimères.* Édition établie et commentée par Béatrice Didier. Introduction de Jean Giraudoux. París, 1972, p. 11.

El Estudiante de Salamanca, para resumir nuestras observaciones, está organizado en torno al «costumbrismo textual» de su época que abarca las «costumbres textuales» recurrentes en el romanticismo europeo, es decir, los intertextos en el sentido más amplio de la palabra: intertextos literarios, pictóricos y de otro tipo, entretejidos por el discurso onírico, el sueño que, para volver a citar a Borges, no es otra cosa que literatura.

HANS FELTEN / KIRSTEN WEINGÄRTNER

BIBLIOGRAFÍA

Derrida, Jacques: *De la grammatologie.* Paris, 1967.

Diccionario de Literatura Española. Dirigido por Germán Bleiberg y Julián Marías. Madrid, 1972.

Dotras, Ana María: *La novela española de metaficción.* Madrid, 1994.

de Espronceda, José: *Obras completas.* Edición, introducción y notas de Leonardo Romero Tobar. Barcelona, 1986.

Torrente Ballester, Gonzalo: *Nuevos cuadernos de la Romana.* Barcelona, 2. edición, 1987.

Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative.* The Metafictional Paradox. London/ New York, 1984.

Lenk, Elisabeth: *Die unbewufste Gesellschaft.* Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum. München, 1983.

Llorens, Vicente: *El romanticismo español.* Ideas literarias. Literatura e historia. Madrid, 1979.

de Nerval, Gérard: *Aurélia.* Suivi de Lettres à Jenny Colon, de Pandora et de Les Chimères. Édition établie et commentée par Béatrice Didier. Introduction de Jean Giraudoux. París, 1972.

Riffaterre, Michael: "La trace de l' intertexte." In: *La Pensée 215* (1980), pp. 4-18.

Valera, Juan: *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX.* Tomo I.

Relación de imágenes:

Turner, Joseph Mallord William:

- *Town on a River by Sunset.* London, The Tate Gallery. - Watercolour on blue paper, 13,4 x 18,9 cm.
- *Alnwick Castle, Northumberland.* The Art Gallery of South Australia. - Watercolour on paper, $11^{1}/_{8}$ x $16^{5}/_{8}$ in..

PINTAR, RETRATAR, DAGUERREOTIPAR*

El daguerrotipo - el invento que Daguerre, continuador de los trabajos de Niép-ce, bautizó con su nombre y del que Arago informó por vez primera en la sesión de la Academia de Ciencias y Artes de París de fecha 7-I-1839 - da sus primeros pasos en España coincidiendo con momentos de interés creciente en nuestra literatura por las costumbres contemporáneas[1]. Conviene reparar en el hecho de que, de las tres traducciones completas al castellano del manual de Daguerre que se hicieron ya en ese mismo año de 1839, dos se debieran a las plumas de Eugenio de Ochoa y de Pedro Mata y Fontanet [2], escritores ambos que, bien a través del discurso crítico, bien mediante el artículo o la novela de costumbres, rompieron lanzas en pro de tal tipo de literatura mimética. Más significativo aún, por confluir en su figura las facetas de novelista, costumbrista y fotógrafo pionero, es el caso de Pascual Pérez y Rodríguez[3]. A estos se podrían sumar otros testimonios que muestran la receptividad de la sociedad española de

* En vez del académico "daguerrotipar", sigo, por su sabor de época, el uso de Mesonero Romanos (remito a la cita que de este autor recojo en la nota 43). En los títulos de los textos citados en las notas *2,* 4, 6, 23, 29 y 42, pueden verse distintas soluciones que compitieron en la época a la hora de denominar la invención francesa.

[1] A propósito de la historia de nuestra fotografía decimonónica, remito a las siguientes obras generales: Lee Fontanella, *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900,* Madrid, El Viso, 1981; Marie-Loup Sougez, "La fotografía en España desde los inicios hasta la II República", capítulo IX de *Historia de la fotografía,* 5ª ed. revisada y aumentada, Madrid, Cátedra, 1994, págs. 207-282; *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional.* Guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional coordinada y dirigida por Gerardo F. Kurtz e Isabel Ortega, Madrid, Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura, Ediciones El Viso, 1989; Publio López Mon-dejar, *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX,* Barcelona, Lunwerg Editores, 1989.

[2] *El daguerotipo.* Explicación del descubrimiento que acaba de hacer, y a que ha dado nombre M. Daguerre, publicada por él mismo, y traducida por D. Eugenio de Ochoa. [...]. Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1839, 51 págs., 6 láms.; e *Historia y descripción de los procederes del Daguerrotipo y diorama.* Por Daguerre, Pintor, inventor del Diorama [...]. Traducción al castellano por Pedro Mata [...]. Barcelona, Juan Francisco Piferrer, 1839, XIII págs.+ 1 h.+ 50 págs., 1 lám. plegada.

[3] Véase Lee Fontanella, *op. cit.,* págs. 53-54; también, de forma más extensa, [José Huguet y otros], *Historia de la fotografía valenciana,* [Valencia], Levante - El Mercantil Valenciano, 1990, en especial las páginas 48-52; y además, en *Memoria de la luz. Fotografía en la Comunidad Valenciana 1839-1939,* Generalitat Valenciana, 1992, "Origen, evolución y desarrollo de la fotografía valenciana", de José Huguet Chanzá, especialmente las páginas 24-26 (pero también hay datos de interés en las páginas 69 y 230 de esta misma obra colectiva).

la época ante la nueva invención: desde el papel de algunos promotores particulares[4] e instituciones culturales[5] al del *Semanario Pintoresco Español,* de Mesonero, cuyas páginas prestaron muy temprana atención al descubrimiento[6].

Igualmente podrían aducirse aquellos textos de la segunda mitad del siglo en que los escritores se hicieron eco de la propagación de la moda del daguerrotipo, de la democratización del retrato, del establecimiento de estudios fotográficos, de las exhibiciones de retratos en los escaparates o de la situación de esos locales en ciertos lugares privilegiados del entramado urbano; saldrían entonces a relucir nombres de costumbristas y novelistas como Antonio Flores, Valera, Mesonero, Ramos Carrión o Pérez Galdós[7].

Pero la nueva técnica no sólo ofreció materia para la mimesis costumbrista. También les sirvió a sus cultivadores de punto de referencia a la hora de reflexionar sobre su propia tarea.

[4] El mismo año de 1839, junto a las versiones del manual de Daguerre debidas a Eugenio de Ochoa y Pedro Mata (véase la nota 2), vio la luz, costeada por Juan María Pou y Camps, una tercera, también completa y la más importante: *Esposición histórica y descripción de los procedimientos del daguerreotipo y del diorama.* Traducido de la última edición francesa, corregida y considerablemente aumentada con notas, adiciones y aclaraciones que la ponen al alcance de todos [...]. Por D. Joaquín Hysern y Molleras [...]. Publicada por el Doctor Don Juan María Pou y Camps [...]. Madrid, Imprenta de D. Ignacio Boix, 1839, 118 págs. + 1 h., 7 láms.

Sobre las cuestiones debatidas de la intervención de Pou y Camps, catedrático de Química en el Colegio de Farmacia de Madrid, en las notas de esta traducción, así como de los papeles de Pou y Camps y de Hysern en el primer daguerrotipo madrileño - 18-XI-1839-, véanse Lee Fontanella, *op.cit.,* págs. 37 y 39; Marie-Loup Sougez, *op.cit.,* págs. 220-224 y 226; y Bernardo Riego, "L'Espagne face au Défi Technologique et Culturel de la Photographie. 1839-1840", *Photoresearcher,* 3, December 1991, págs. 36-38.

Otro caso relevante que merece recordarse, aunque su actuación tuviese lugar más allá de nuestras fronteras, es el del editor Benito Monfort, fundador en París de la "Société Héliographique", del periódico "La Lumière" y de la revista "Le Cosmos" (véase [José Huguet y otros], *Historia de la fotografía valenciana, op.cit,* págs. 58-64).

[5] Sobre el papel de la Academia de Ciencias Naturales y Artes, de Barcelona, y del Liceo madrileño, remito a Marie-Loup Sougez, *op.cit.,* págs. 212-220 y 228-231.

[6] Este fue el primer artículo, que no el único, que le dedicó: "El Daguerotipo. Nuevo descubrimiento", *Semanario Pintoresco Español,* 2ª serie, I, 4, 27-I-1839, págs. 27-29. Según Fontanella, es casi seguro que Eugenio de Ochoa sea su autor *(op.cit.,* págs. 27 y 55, nota 1).

[7] Remito a los siguientes textos: Antonio Flores, "Retrato al daguerrotipo del *Diario oficial de Avisos de Madrid"* y "Retratos en tarjeta", en *Ayer, hoy y mañana o la fe, el vapor y la electricidad.* Cuadros sociales de 1800, 1850 y 1899 dibujados a la pluma. Nueva edición ilustrada. Barcelona, Montaner y Simón, 1893, II (Parte segunda: *Hoy o la sociedad del vapor en 1850),* págs. 27-36 y 217-224; Juan Valera, "Revista de Madrid" de 31-VIII-1856, en *Obras completas,* Madrid, Aguilar, 1961, II, pág. 86; Ramón de Mesonero Romanos, *El antiguo Madrid,* en *Obras,* edición y estudio preliminar de Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas, 1967, IV (BAE, 202), pág. 214; M. Ramos Carrión, "El fotógrafo", en *Los españoles de ogaño.* Colección de tipos de costumbres dibujados a pluma por los señores Alcalde Valladares [y otros], Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1872, págs. 76-82; Benito Pérez Galdós, capítulo V(II) de la parte II de *El doctor Centeno* (cito por la edición de la Biblioteca Castro: tomo IV *de Novelas contemporáneas,* Madrid, Turner, 1994, pág. 495).

Dos ejemplos de colecciones costumbristas distantes en el tiempo atestiguan la persistencia del fenómeno: el prólogo a la edición de 1851 de *Los españoles pintados por sí mismos* comenzaba haciendo mención del "prodigioso invento" de Daguerre, gracias al cual se habían popularizado los retratos, y atribuía al mismo "prurito pictórico" tanto la creación del "nuevo oficio de los retratistas al daguerrotipo" como la inspiración de esa colección costumbrista[8]; otra muy posterior, del año 1873, titulada *Madrid por dentro y por fuera,* para presentarse ante los lectores, se valdrá en su portada de la expresión "Fotografías sociales"[9].

Lo acabamos de ver en el caso de *Los españoles pintados por sí mismos.* Las referencias críticas de los costumbristas al daguerrotipo se insertan en un campo conceptual tradicionalmente cubierto por términos pictóricos (y también teatrales): cuadro, escena, pintura, retrato, bosquejo, boceto, copia, panorama, pincel, color, barniz, etc., por citar algunos ejemplos tomados de Mesonero[10], autor que no hace sino seguir en esta línea a otros anteriores, tanto modelos foráneos - Mercier, Jouy -[11] como autores del XVIII español, caso de don Ramón de la Cruz o de Luzán [12].

[8] *Los españoles pintados por sí mismos.* Por varios autores. Adornada con cien grabados. Madrid, Gaspar y Roig, editores, 1851, pág. 1.

[9] Esta es la portada completa: *Madrid por dentro y por fuera.* Guía de forasteros incautos. Misterios de la Corte, enredos y mentiras, verdades amargas, fotografías sociales. La familia, la calle, el paseo. Cuadros de costumbres, miserias madrileñas, lujo y bambolla. Tipos de Madrid, señoras y caballeros, políticos y embusteros. Lo de arriba, lo de abajo, lo de afuera y lo de dentro. Madrid tal cual es, Madrid al pelo, Madrid en camisa. Dirigido por Eusebio Blasco y escrito por Asmo-deo [y otros autores]. Madrid, A. de San Martín, Agustín Jubera [Imp. de Julián Peña], 1873.

Sin duda, el marbete "fotografías sociales" casa bien con una colección que ha sido destacada por su estudio de la sociedad española del último tercio del XIX: cfr. Mª de Los Ángeles Ayala, *Las colecciones costumbristas (1870-1885),* Universidad de Alicante, 1993, págs. 85-99.

Aprovecho para señalar que quizá el director de esta obra esté relacionado con Eduardo Blasco, fotógrafo que formaba parte del círculo de artistas y fotógrafos que a mediados de siglo se estableció en torno a Manuel Castellanos, cuya importante colección de fotografías posee la Biblioteca Nacional. Véase el capítulo V de la obra de Fontanella y, de forma más concreta sobre Eduardo Blasco, las páginas 132 y 261.

[10] Cfr. María Del Pilar Palomo, "Introducción" a su edición de *Escenas matritenses,* de Ramón de Mesonero Romanos, Barcelona, Planeta, 1987, págs. XVIII-XIX; y Edward Baker, *Materiales para escribir Madrid.* Literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós, Madrid, Siglo XXI de España, 1991, pág. *64.*

[11] José Escobar, "*Costumbres de Madrid:* influencia de Mercier en un programa costumbrista de 1828", *Hispanic Review,* 45, 1977, pág. 35 y nota 18, sobre el término *a quo* - 1828 - por lo que hace al uso en nuestra literatura costumbrista - se trata de un antecedente inmediato de Mesonero - del término "cuadro de costumbres", traducción del francés "tableau de moeurs" empleado por Mercier y Jouy.

[12] Véase Russell P Sebold, "Comedia clásica y novela moderna en las *Escenas Matritenses* de Mesonero Romanos", *Bulletin Hispanique,* LXXXIII, 3-4, Juillet-Décembre 1981, en especial las págs. 339-345; y también de José Escobar, "Literatura de *lo que pasa entre nosotros.* La moderni-

Pero tales usos, como bien se ha señalado[13], se remontaban a los clásicos. No debe olvidarse el valor de las artes visuales, y así mismo del género dramático, en las estéticas clásicas [14]. De este nexo era consciente el propio Mesonero cuando contraponía a lo novelesco e ideal romántico "la pintura *clásica* de las costumbres contemporáneas"[15].

Hay que advertir, además, que la relación del daguerrotipo con las artes plásticas se la plantearon desde un primer momento tanto el propio Daguerre - que, por cierto, era pintor de dioramas - como otros pioneros de la fotografía. Se ponía el nuevo invento al servicio del arte de la pintura y del dibujo, y se veía como un gran avance con respecto a las asistencias anteriores de la cámara oscura, de la que se auxiliaban los pintores - sobre todo, de grandes lienzos, como panoramas y dioramas - para delinear los contornos de los objetos: gracias al daguerrotipo, se conseguía fijar con precisión las imágenes que antes sólo se reflejaban en la cámara oscura[16].

Es decir, se interpretaba la novedad del daguerrotipo a partir de modelos preexistentes, los cuales permitían integrarlo en aquellas teorías que, por medio de analogías con la pintura o el espejo[17], ponían de relieve su orientación mimética. Dado el peso que tuvo la filosofía de la observación de los sensualistas en la mimesis costumbrista[18], no está de más recordar los paralelos que Locke estableció con la mente humana: un espejo que fija

dad del costumbrismo", en *Sin fronteras.* Homenaje a María Josefa Canellada. Ed. a cargo de B. Pallarés, P Peira y J. Sánchez Lobato. Madrid, Editorial Complutense, 1994, pág. 202, donde se recoge una significativa cita del prólogo de Ramón de la Cruz a la edición de sus obras (1786).

[13] Leonardo Romero Tobar, "Relato y grabado en las revistas románticas: los inicios de una relación", *Voz y Letra,* I, 2, 1990, págs. 164-165.

[14] Cfr. Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, *Ut poesis pictura. Poética del arte visual,* Madrid, Tecnos, 1988, pág. 22, nota 25, y Jean-Marie Schaeffer, *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico,* Madrid, Cátedra, 1990, pág. 120, nota 2.

[15] Ramón De Mesonero Romanos, "Introducción" a la edición de *Escenas matritenses* de 1842, en el apéndice III de la edición preparada por María del Pilar Palomo de *Escenas matritenses, op.cit.,* págs. 352-353.

[16] Este enfoque puede verse en los textos citados en las notas 2, 4, 6 y 23. Cfr. Jean-Marie Schaeffer, *La imagen precaria, op.cit.,* que cuestiona la concepción de la imagen fotográfica procedente de la estética pictórica, así como la asimilación de la fotografía a la cámara oscura (sobre este último punto, véanse las páginas 16-21 y 127 y ss.)

[17] Cfr. M.H. Abrams, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario,* Buenos Aires, Editorial Nova, 1972, especialmente el capítulo II, donde leemos: "El espejo en cuanto análogo de la poesía, adolece del conspicuo defecto de que sus imágenes son huidizas. Antes de la invención de la fotografía, la producción de un pintor era la más válida muestra de algo que capta y retiene un parecido" (pág. 54).

[18] Remito a los trabajos de Russell P Sebold, *op.cit.,* de José Escobar, "La mimesis costumbrista", *Romance Quarterly,* 1988, págs. 261-270, y de Joaquín Álvarez Barrientos, "Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español", *NRFH,* XXXVIII, n°l, 1990, 219-245.

fielmente las imágenes de los objetos, un papel en blanco o *tabula rasa* en que escriben o pintan por sí mismas las sensaciones, y una cámara oscura cuyas ventanas son los sentidos[19]; modelo este, el de la cámara oscura, del que se valieron tanto el español Juan Antonio de Mercadal en el XVIII[20] como el francés Jouy a comienzos del XIX[21] para ponderar la observación distante, objetiva y fiel.

En esa exactitud y fidelidad insisten los textos que dan a conocer en 1839 la invención del daguerrotipo: "la luz es la que ejecuta el dibujo por sí misma"[22], se nos dice; o bien: "la naturaleza misma por medio de uno de sus agentes, la luz, es el artista"[23]. Por lo elocuente que es, me permito mencionar el extenso título de un texto de Fox Talbot de 1839 con el que pretendía asegurarse la prioridad de sus investigaciones con relación a Daguerre: "Notas sobre el arte del dibujo fotogénico, o proceso mediante el cual los objetos naturales pueden delinearse ellos mismos sin la ayuda del lapiz del artista"[24]. Adviértase que estas expresiones son coetáneas a la aplicación del título genérico *pintados por sí mismos* a colecciones costumbristas extranjeras - en ellas se inspirará la nuestra de *Los españoles pintados por sí mismos* -, con el fin de subrayar la veracidad de un retrato cuyo pintor era la propia sociedad reflejada[25]. Ambos, daguerrotipo y literatura de costumbres, se presenta ban así, gracias a la reflexividad, como superadores del viejo problema de las relaciones entre sujeto y objeto.

[19] Vid. M.H. Abrams, *op.cit.,* págs. 88-89. Las formulaciones de Locke que Abrams sintetiza y relaciona en este lugar proceden de *An Essay Concerning Human Understanding,* concretamente de su libro II, capítulos I (puntos 2 y 25) y XI (17).

[20] En *El Duende Especulativo sobre la Vida Civil* (1761), de Juan Antonio de Mercadal, el Duende "insiste en su intención de utilizar esta técnica de distanciamiento cuando advierte a sus lectores que estará 'sentado como en una cámara oscura en medio del público, sin ser conocido, ni observado de nadie'" (José Escobar, *Los orígenes de la obra de Larra.* Madrid, Editorial Prensa Española, 1973, pág. 111).

[21] Véase Lee Fontanella, *La imprenta y las letras en la España romántica,* Berne and Frankfurt/M, Peter Lang, 1982, págs. 75-77. En la 76 se reproduce la portada de L'*hermite de la Chaussée d'Antin* (2ª ed., 1813), en la que se representa a Jouy copiando la escena exterior proyectada en su habitación, convertida así en una cámara oscura.

[22] "El Daguerotipo. Nuevo descubrimiento", *Semanario Pintoresco Español, 2ª* serie, I, 4, 27-I-1839, pág. 28b.

[23] Nicolás Arias, "Memoria sobre el daguerotipo, o dibujos hechos por la luz natural", adición incluida en F.J. Beudant, *Tratado elemental de Física.* Traducido al castellano por don Nicolás Arias, 2ª ed., Madrid, Imprenta de Arias, 1839, pág. 1.

[24] Este era el título original del informe que Fox Talbot leyó el 31-I-1839 ante la Royal Society: "Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or the Process by which Natural Objects may be made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist's Pencil" (William Mills Ivins, jr., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica,* versión de Justo G. Beramen-di, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, pág. 174). También hay que recordar que Talbot puso el título *The Pencil of Nature* (1844) al primer libro ilustrado con fotografías reales.

[25] La obra inglesa *Heads of the People: or Portraits of the English* se publicó traducida en Francia por entregas a partir del 19 de enero de 1839 con el título *Les Anglais peints par eux-mêmes;* mientras que la correspondiente colección francesa cambió su primer título *Les FranÇais,*

Y como la cámara oscura, como las máscaras y disfraces que adoptaba el escritor costumbrista, el daguerrotipo - ese "nuevo ojo", como decía uno de sus introductores en nuestro país, "cuya retina conserva perpetuamente las imágenes de los objetos exteriores, tales como la naturaleza misma los ha dibujado"[26] - podía propiciar el artificio del "ojo que observa y no es observado"[27], de ese ojo que podemos ejemplificar con un texto de Larra - recordemos que no llegó a conocer el daguerrotipo - por cuanto parece anticipar el acto del encuadre fotográfico: "Como soy el diablo y aun he sido duende, busqué ocasión de echar una ojeada por *el* agujero de una cerradura"[28] La característica actitud distante del diablo que es emblema de la observación costumbrista bien se avenía - como anteriormente con la cámara oscura - con la novedad del daguerrotipo. De hecho, ambos aparecen asociados, multiplicando así el distanciamiento, en el grabado con que se abre la introducción de la obra de 1849 *Madrid al daguerrotipo*[29], donde vemos a unos diablos, en un montículo y en la distancia, observar Madrid a través del aparato fotográfico.

Moeurs Contemporaines por el de *Les FranÇais peints par eux mêtnes* a raíz de su impresión como libro (el primer volumen es de 1840): datos proporcionados por Margarita Ucelay Da Cal, *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio de un género costumbrista,* México, El Colegio de México, 1951, págs. 71 y 69 (véanse también las páginas 68 y 94-98 sobre la condición de autorretratos de las colecciones de tipos nacionales).

Es decir, el título *"pintadospor sí mismos"* de las colecciones costumbristas comienza a aplicarse a la vez que se da a conocer oficialmente el daguerrotipo como invento que permitía a los objetos pintarse a sí mismos: además de los textos de época citados en notas anteriores, recuérdese la fecha de 7 de enero de 1839, la del primer informe de Arago a la Academia de Ciencias de París, y téngase también en cuenta la de la víspera, pues el 6 de ese mismo mes se publicó en la "Gazette de France" un artículo sobre la cuestión (véase Helmut and Alison Gernsheim, *L.J.M. Da-guerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype,* New York, Dover Publications, 1968, págs. 82-84, sobre la declaración de Arago en la sesión del 7-I-1839, y págs. 84-85, sobre la información que daba H. Gaucheraud en la "Gazette de France" el 6-I-1839).

[26] Joaquín Hysern y Molleras, "Prefacio del traductor", en *Esposición histórica, y descripción de los procedimientos del daguerreotipo y del diorama, op.cit.*, pág. VIL

[27] Leonardo Romero Tobar, "Mesonero Romanos: entre costumbrismo y novela", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños,* XX, 1983, pág. 254 (y nota 31, con referencia a Jean Starobinski).

[28] Mariano José De Larra, *Obras,* Madrid, Atlas, 1960, I, pág. 136 (BAE, 127).

[29] *Madrid al daguerrotipo.* Colección de cuadros políticos, morales, literarios y filosóficos, sacados del natural y pintados después al óleo, a la aguada, al pastel o en miniatura, según a cada uno de ellos conviene; y que representan escenas cómicas, trágicas, dramáticas, melo-dramáticas, pantomímicas y asainetadas; en los que figuran los grandes y los pequeños, los gordos y los flacos, los ricos y los pobres, los tontos y los discretos, con su nombre y apellido, y el delito que han cometido. Obra escrita en español por el Barón de Parla-Verdades, primer chismógrafo de la Corte. Madrid, Imprenta de L. García, 1849, pág. 5. Vid. Lee Fontanella, *La imprenta y las letras, op.cit.,* págs. 77-78 (en esta última se reproduce el grabado de *Madrid al daguerrotipó).*

Pero hay que añadir que, en ese grabado, los diablos se valen asimismo de otros instrumentos como la pluma, el papel, la paleta o los pinceles; es decir, artes plásticas y fotografía se asocian, al igual que ocurría en la práctica fotográfica de esos primeros tiempos[30]. Esa doble referencia al daguerrotipo y la pintura va a permitir conjugar con la verdad objetiva la subjetividad del artista y la diversidad de tonos. Así, *Madrid al daguerrotipo* podrá subtitularse "Colección de cuadros políticos, morales, literarios y filosóficos, sacados del natural y pintados después al óleo, a la aguada, al pastel o en miniatura, según a cada uno de ellos conviene; y que representan escenas cómicas, trágicas, dramáticas, melo-dramáticas, pantomímicas y asai-netadas [...]"; y su autor, que se proclama "retratista fotogénico", no verá incompatibilidad entre el enfoque jocoso o satírico y la verdad de los retratos[31].

Es decir, la imitación admitía diversas modalidades, lo que sabemos por la célebre oposición de los costumbristas entre "pintar" y "retratar", dualidad a la que han hecho mención reiteradamente los estudiosos[32]. Yo mismo hace unos años tuve la oportunidad

Recuerdo que un año antes un crítico había puesto en relación con la novela contemporánea, dado su espíritu observador y escrutador, tanto al Diablo Cojuelo como al daguerrotipo: Antonio Neira De Mosquera, "De la novela moderna", *Revista de España de Indias y del Extranjero,* XII, 1848, págs. 182 y 184.

[30] Se pueden aducir hechos como el que muchos fotógrafos fueran a la vez pintores, miniaturistas o grabadores que se sentían atraídos por la nueva invención; también el que, en la promoción de sus negocios, se valiesen de signos de las bellas artes (Lee Fontanella, *La historia de la fotografía en España, op.cit.,* pág. 163).

[31] *Véase Madrid al daguerrotipo, op.cit.,* pág. 45 y págs. 5-7 de la "Introducción". Por lo tanto, el autor de esta obra - posiblemente, Juan Martínez Villergas, según Fontanella *(La imprenta y las letras, op.cit.,* pág. 77, nota 19) - adopta una posición estética similar a la de otro escritor de la época, Wenceslao Ayguals de Izco, en cuyas empresas editoriales recuerdo que colaboró Villergas. Cfr. Antonio Ferraz Martínez, "Historia, novela y risa en Ayguals de Izco", en *Romanticismo 5. Actas del V Congreso del Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico (Nápoles, 1-3 de Abril de 1993). La sonrisa romántica (sobre lo lúdico en el Romanticismo hispánico),* Roma, Bulzoni, 1995, págs. 107-111.

La mimesis costumbrista no excluye el enfoque burlesco: véase Jean-Louis Picoche, "Comi-que et burlesque dans le "costumbrismo" espagnol du XlXe siècle: un exemple: *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844)", en *Burlesque et formes parodiques.* Actes du Colloque du Mans (4-7 décembre 1986) réunis par Isabelle Landy-Houillon et Maurice Menard, Paris-Seattle-Tue-bingen, Biblio 17, 1987, págs. 599-605.

[32] Para no caer en una tediosa enumeración, remito solamente a E. Correa Calderón, "Introducción al estudio del costumbrismo español", en *Costumbristas españoles (I),* Aguilar, 1964, págs. LXXXVI-LXXXIX, donde se recogen diversos pronunciamientos de escritores costumbristas en torno a estos términos.

de señalar que los términos "pintar" y "retratar", en el uso que de ellos hacen algunos escritores, tanto costumbristas como novelistas - y en novelas muy próximas, además, a la publicación de *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844) -, apuntan a dos formas de mimesis: en el caso del "retrato", a la imitación se le atribuye, con un propósito de crítica y denuncia, el valor de realismo verista extremo, mientras que en el vértice opuesto son frecuentes las protestas que niegan toda alusión individual[33]; planteamientos ambos que daban vida a viejos tópicos y que, como se ha precisado, anclaban el discurso teórico en la tradición clasicista[34].

En el caso del daguerrotipo ocurrió lo mismo. Así Joaquín Hysern y Molleras, al presentarlo al público español, distinguía entre la imitación exacta, fiel y científica del nuevo invento y la imitación ideal que el arte realiza de la bella naturaleza[35]. Como se ve, se valía de categorías críticas de la estética neoclásica: la mimesis icástica y la fantástica, o de lo particular y de lo universal, o naturalista e idealizadora[36].

También los costumbristas relacionaron el daguerrotipo con la imitación exacta del individuo. Aunque opuesto a la familia o clase, se podía llegar a ésta, según algunos, a través del primero. La introducción de *Los españoles pintados por sí mismos* lo expone así: "no nos ha servido de original el individuo, sino la familia: podrá haber algún retrato ¿quien lo duda? Eso probará la exactitud, el buen golpe de vista del dibujante: eso probará que su justa observación ha adivinado la familia en el individuo"[37]. Similar enfoque encontramos en un colaborador de esa colección costumbrista, Manuel de Ilarraza, cuando dice: "Como todos los *Anticuarios* se parecen entre sí tanto como las bellotas de una misma encina, para dar a conocer a la clase basta retratar un individuo; y

[33] Antonio Ferraz Martínez, *La novela histórica contemporánea del siglo XIX anterior a Galdós (De la guerra de la Independencia a la Revolución de Julio),* Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1992,I págs. 588 y ss.

[34] Cfr. Leonardo Romero Tobar, *Panorama crítico del romanticismo español,* Madrid, Castalia, 1994, págs. 414 y ss. sobre el anclaje del costumbrismo en la tradición poética clasicista.

Por otro lado, ya José F. Montesinos, en *Costumbrismo y novela.* Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española, 2ª ed., Madrid, Castalia, 1960, pág. 51, nota 21, apuntó que las salvedades que hacen los costumbristas de no aludir a individualidades tenían un origen clásico. La otra cara de la moneda eran las ponderaciones de las pinturas por ser tales que se confunden con la realidad y los individuos se consideran retratados: cfr. W. Lee Rensselaer, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura,* Madrid, Cátedra, 1982, pág. 14, nota 6, y 24, nota 33; y Erwin Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte,* Madrid, Cátedra, 1989, pág. 20.

[35] Joaquín Hysern y Molleras, *op. cit.,* págs. X-XI.

[36] Cfr. Rene Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750-1950).* Madrid, Gredos, 1969, I, págs. 25-30; y José Checa Beltrán, "El concepto de *imitación de la naturaleza* en las poéticas españolas del siglo XVIII", *Anales de Literatura Española (Universidad de Alicante),* 7, 1991, págs. 27-48.

[37] *Los españoles pintados por sí mismos.* Madrid, I. Boix Editor, 1843,I, pág. VIII.

yo me propongo hacerlo así, procurando que la exactitud del parecido sea tanta como si el retrato estuviera sacado del daguerrotipo"[38].

Retrato de hombres concretos y pintura de lo universal, verdad y ficción, lo histórico y lo verosímil, realidad y fantasía: con estas parejas expresaba el pensamiento teórico clasicista la oposición entre dos formas de imitación[39]. Pues bien, Mesonero - cuya insistencia en que no retrata sino que pinta es bien conocida, así como su contraposición entre la pintura de la sociedad sin tener en cuenta las circunstancias políticas del momento y el retrato particular de la historia[40] -, cuando quiere marcar la peculiaridad de sus *Memorias de un setentón* con respecto a su producción anterior, lo hace mediante este contraste: a los "festivos cuadros de fantasía" les sustituyen ahora "retratos fotográficos de hombres *de verdad*"[41]; términos estos, por cierto, que nos traen a la memoria los de algunos títulos del XIX por medio de los cuales pretendían sus autores reforzar el carácter verídico y testimonial de los textos [42].

[38] Manuel De Ilarraza, "El Anticuario", en *Los españoles pintados por sí mismos, op.cit., I,* pág. 406. Según Sebold, "el pobre Ilarraza se confunde al tratar de explicar su técnica, porque [...] lo que en realidad se hace, tanto en la novela realista como en el cuadro de costumbres, es simular el individuo pintando la clase, y no viceversa" (Russell E Sebold, *op.cit.,* pág. 344). En mi opinión, las palabras de Ilarraza deben ponerse al lado de todas aquellas declaraciones tópicas que ponderan la pintura verista de la realidad: remito a las notas anteriores 33 y 34.

[39] Cfr. Ignacio De Luzán, *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principlaes especies.* Primera edición completa de ambos textos dieciochescos (1737 y 1789). Edición, prólogo y glosario de Russell P Sebold, Barcelona, Labor, 1977, págs. 169-170. Aunque en este texto solo menciona Luzán a Platón, está claro que se hace eco también de Aristóteles.

[40] Mesonero Romanos muestra su repugnancia a entrar en el mundo de la política con este contraste reiterado: "los hombres pasaron, pero el hombre queda siempre, y el pintor de la sociedad sustituye al retratista individual" (nota a "El observatorio de la Puerta del Sol", en *Obras, op.cit.,* II - BAE, 200-, pág. 12b); "Los hombres desaparecieron también; pero el hombre queda siempre, y el pintor de la sociedad sustituye al retratista de la historia" (*Memorias de un setentón,* en *op.cit.,* V - BAE, 203-, pág. 190b).

[41] Ramón De Mesonero Romanos, *Memorias de un setentón,* en *Obras,* V (BAE, 203), pág. 1. Remito también a la moderna edición de esta obra memorialística de Mesonero realizada por José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos (Madrid, Editorial Castalia y Comunidad de Madrid, 1994, pág. 87), por cuya "Introducción biográfica y crítica" sabemos que, en un adelanto de la obra publicado el 30-VI-1876 en *La Ilustración Española y Americana,* Mesonero advertía del proyecto de su libro, en el que pensaba sacar "tipos, grupos y sucesos en la primera mitad del siglo, fotografiados a la luz de una memoria excepcional" *(ap. op.cit.,* pág. 60).

Sobre el conflicto en la obra de Mesonero entre verdad objetiva y verdad ideal o ética, entre "retrato" y "pintura", véase Ermanno Caldera, "Il problema del vero nelle *Escenas Matritenses",* en *Miscellanea di Studi Lspanici,* Istituto di Lingua e Letteratura Spagnola dell'Universitá di Pisa, 1964, págs. 191-121.

[42] En 1852 se publicó en Barcelona una obra que desde el XVIII venía siendo objeto de repetidas ediciones -*Retrato de los jesuítas* - con su título remozado: *Retrato al daguerreotipo de los jesuítas sacado de sus escritos, máximas y doctrinas acompañado de los documentos en que sese*

Y en función de este criterio, podrá también Mesonero aplicar el escalpelo de su ironía a la pretendida exactitud con que los viajeros franceses "daguerreotipaban" nuestro país[43].

Ahora bien, en la reflexión de Mesonero sobre la mimesis costumbrista anterior a sus memorias, la fotografía también desempeña un papel, precisamente para subrayar el contraste entre dos etapas de su escritura, la de las *Escenas* y la de los *Tipos y caracteres:* mientras que la sociedad de la primera época era sencilla y reposada, la de la segunda, por su movilidad incesante, se le escapa de la vista, por lo que "sólo echando mano de los progresos velocíferos de la época, del vapor, de la fotografía y de la chispa eléctrica, puede acaso seguir su senda rápida e indecisa"[44]. A decir verdad, se trataba de un tópico de los escritores costumbristas - el de la difícil pintura de la sociedad en evolución[45]-, del que ya había hecho uso el Mesonero colaborador de *Los españoles pintados por sí mismos,* en cuyas páginas señaló, con palabras casi idénticas a las recién citadas, la necesidad de "procedimientos velocíferos" como el daguerrotipo, dada la movilidad camaleónica de su objeto: el pretendiente[46].

han fundado varios autores que han escrito acerca de la Compañía de Jesús [...]; obra esta que tuvo una réplica crítica ese mismo año y en la misma localidad: *Verdadero retrato al daguerrotipo de la Compañía de Jesús, escrito en impugnación de un pretendido "Retrato al daguerreoti-po de los Jesuítas". Publícalo con licencia un eclesiástico de esta ciudad.* Remito a los números 263.222 y 359.620 de Palau y Dulcet.

También apareció en 1841 en Santa Cruz de Tenerife un periódico titulado *El Daguerrotipo,* cabecera esta repetida luego en una revista mexicana y un periódico fotográfico neoyorquino, ambos de 1850 (Carlos Teixidor Cadenas, "Historia de la fotografía canaria: panorama general", en *Historia de la fotografía española 1839-1986,* edición preparada por Miguel Ángel Yáñez Polo [y otros]. Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española, Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986, págs. 108-109).

[43] Ramón De Mesonero Romanos, *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840-1841,* en *Obras, V,* pág. 254b: "Por este estilo siguen, en fin, nuestros gálicos viajeros, *daguerrotipando* con igual exactitud nuestras costumbres, nuestra historia, nuestras leyes, nuestros monumentos". A este respecto, recuerdo que en 1840 Théophile Gautier - según nos confiesa él mismo en su *Voyage en Espagne* - emprendió viaje por la romántica España llevando consigo un daguerrotipo. Pero no fue el único que se adentró por nuestros país con el propósito de fotografiarlo. Sobre este punto de los fotógrafos que vienen a España en el XIX, remito a la bibliografía citada en la nota 1.

[44] Ramón De Mesonero Romanos, 'Adiós al lector (1862)", en *Obras,* II, pág. 202b.

[45] Remito al artículo "Mi calle", de Mesonero *(pp.cit.,* II, págs. 20-21). También Larra, al reseñar el *Panorama matritense,* de Mesonero, se hace eco del mismo tópico: "El escritor de costumbres estaba, pues, en el caso de un pintor que tiene que retratar a un niño cuyas facciones continúan variando después que el pincel ha dejado de seguirlas: desventaja grande para la duración de la obra, y en cuanto a los medios de hacerse dueño de su objeto tan movedizo, el Curioso Parlante se podrá comparar al cazador que ha de tirar al vuelo, cazador sin duda el más hábil" (Mariano José De Larra, *op. cit,* II - BAE, 128-, pág. 243b).

[46] EL Curioso Parlante, "El Pretendiente", en Los *españoles pintados por sí mismos, op. cit.,* I, pág. 62. Puede comprobarse la cita también en la edición de la BAE de sus *Obras, II,* pág. 230a.

Parece como si Mesonero - por otro lado, tan aficionado a espectáculos ópticos como la linterna mágica o los dioramas, precedentes del cine más bien que de la fotografía[47] -, al relacionar esta con el movimiento, estuviese apuntando en una dirección que, como sabemos, sólo más tarde encontraría cumplimiento pleno con la invención de los Lumière.

Efectivamente, puede hablarse de espíritu abierto a *los* nuevos desarrollos tecnológicos y artísticos, pero también de peso de la tradición crítica. Lo hemos visto: las referencias al daguerrotipo servían para canalizar tanto las modernas tendencias realistas nacidas de la filosofía sensualista como categorías estéticas clasicistas.

Y esto era también cierto en el caso de los novelistas. Dado el espacio de que dispongo, citaré sólo como ejemplo dos autores que relacionaron sus obras con *Los españoles pintados por sí mismos:* es el primero Antonio Flores, que, en el prólogo y el epílogo de *Doce españoles de brocha gorda* (1846), por medio de la metáfora del retrato al daguerrotipo - a la que vincula la del espejo - pondera el alcance crítico de su observación, atenta a "los pájaros de cuenta" que no habían sido retratados en dicha colección[48]; por otro lado, de las referencias que Fernán Caballero hace al daguerrotipo, elijo aquella confesión en que, tras negar que tuviese imaginación creadora, afirma que lo que mejor había escrito eran "los cuadros populares, pequeños dibujos de daguerrotipos"[49]. Si el realismo verista y crítico de Flores encontraba una analogía en el daguerrotipo y la brocha gorda, el realismo poético o poetizador de la verdad de Fernán Caballero la hallaba en la técnica artística de la época que sacaba ilustraciones y grabados a partir de daguerrotipos, es decir, en una mimesis de segundo grado[50]. De esta suerte, artes plásticas y fotografía se combinaban para hacer explícitas diferentes orientaciones miméticas.

[47] Cfr. Lee Fontanella, 'Antecedentes prefotográficos en España desde mediados del siglo XVIII", capítulo I de *La historia de la fotografía, op.cit.,* págs. 14-26, y también *Diaphanoramas en el Museo Romántico,* Madrid, Ministerio de Cultura, Museo Romántico, 1994.

[48] Antonio Flores, *Doce españoles de brocha gorda, que no pudiéndose pintar a sí mismos, me han encargado a mí, Antonio Flores, sus retratos.* Novela de costumbres contemporáneas. Madrid, Imprenta de D. Julián Saavedra y Compañía, 1846, pág. 6. Para una visión de conjunto de esta obra, en la que se integran costumbrismo, retrato realista y crítica social, remito a Enrique Rubio Cremades, *Costumbrismo y folletín. Vida y obra de Antonio Flores,* Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1977,1, págs. 129-181.

[49] *Cartas de Fernán Caballero coleccionadas y anotadas por el M.R.P. Fr. Diego de Valencina,* Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1919, pág. 191 (se trata del borrador de una carta escrita en francés hacia 1859). Por tanto, la posición de Fernán Caballero frente al daguerrotipo difiere del rechazo de Baudelaire que apuesta por la imaginación creadora (cfr. Jean-Marie Schaeffer, *La imagen precaria, op.cit.,* pág. 127 y ss.).

[50] Cfr. Javier Herrero, *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento,* Madrid, Gredos, 1963, capítulos II y IV de la Tercera Parte, donde se insiste en la técnica fotográfica de Fernán, sin ignorar por ello su poetización de la verdad. Remito también a Ermanno Caldera, "*Poetizar la verdad*

Por tanto, podemos concluir reconociendo que el daguerrotipo fue, lo mismo para los costumbristas que para los novelistas, símbolo de realismo, pero también que éste no era entendido ni valorado de una única manera. Y de ahí que en ese debate las referencias a la fotografía pudieran canalizar tanto elogios como censuras, cuestión que sobrepasa los límites de este trabajo.

ANTONIO FERRAZ MARTÍNEZ
Madrid

en Fernán Caballero", en *Romanticismo 3-4. Atti del IV Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano (Bordighera, 9-11 aprile 1987).* Genova, Facoltà di Magistero dell'Università di Genova, 1988, págs. 17-22.

Acerca de las ilustraciones a partir de daguerrotipos, véase Marie-Loup Sougez, "La imagen fotográfica en el medio impreso. Desarrollo de la fotomecánica y aproximación a los inicios en España", en *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional, op.cit.,* pág. 67.

HISTORIA Y PUEBLO EN EL COSTUMBRISMO ROMÁNTICO: FERNÁN CABALLERO Y LA CAPILLA DE VALME

En el "Prefacio del autor" que precedía el tomo de *Cuentos y poesías populares andaluzas,* publicado en 1859, declaraba Fernán Caballero que los cantos populares "han servido no sólo para mantener noble y patriótico el espíritu nacional, sino para esclarecer sucesos históricos y dar a conocer en todos tiempos el espíritu y sentimiento general de aquel en que se compusieron". A continuación cita de manera encomiástica a un asiduo correspondiente suyo, Antoine de Latour, secretario de los duques de Montpensier, a quien da el título de español honorario. Según éste: "el romancero es la *Ilíada* de España, es un espejo inmenso y desigual en que se refleja su nacionalidad entera, con sus aspiraciones, sus instintos, sus pasiones y sus creencias en todas las épocas"[1]. Sin dejar lugar a dudas, el citado prefacio de Fernán Caballero ejemplifica tanto la observación de Montesinos de que su concepción de la poesía se basara siempre en "la comunión en el espiritu de "nacionalidad"[2], como la afirmación de José Luis Varela de que operaba constantemente la autora dentro de "las corrientes popularistas del romanticismo schlegeliano y herderiano"[3]. En efecto, las palabras de ambos, las del propio Fernán Caballero y las de Latour, son reformulaciones más o menos concisas y exactas del punto de vista expresado por los grandes teóricos alemanes. No nos debe extrañar el que se expresasen así en tal momento histórico, teniendo en cuenta las labores de Johann Nikolaus Böhl, Agustín Durán, y otros aficionados innumerables de la poesía popular[4]. Quizás no resulte ocioso traer también a colación a este respecto las muy citadas palabras de Gustavo Adolfo Bécquer, de su prólogo a las poesías de Augusto Ferrán publicadas en 1861 bajo el título de *La soledad-*. "El pueblo ha sido, y será siempre, el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones. Nadie mejor que él sabe sintetizar en sus obras las creencias, las aspiraciones y el sentimiento de una época"[5].

[1] Véase el tomo recién editado por Antonio A. Gómez Yebra, *Genio e ingenio del pueblo an daluz* (Madrid: Castalia, 1994), colección extensa de la obra recopiladora de Fernán Caballero; la cita de las páginas 65-66.

[2] José F. Montesinos, *Fernán Caballero. Ensayo de justificación* (El Colegio de México, 1959), 12.

[3] "Fernán Caballero y el *Volksgeisf, Arbor* 97 (1977), 327-42. La cita de la página 329.

[4] En el mismo prefacio, hace referencia Fernán al autor de los grandes *Romanceros,* exclaman do: "¡Qué pequeña obra maestra nos ha proporcionado el eminente literato don Agustín Durán en su tan magistralmente versificado cuento *de Las tres toronjas!":* Gómez Yebra, edición citada, p. 67.

[5] Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1969), p. 1187.

Con mucha razón, entonces, opina Javier Herrero que "En la España de la primera mitad del siglo XIX, la fuerza del romanticismo histórico parece haber sido casi omnipotente"[6].

Como ya sabrán muchos de ustedes, es este un tema que he investigado con cierta detención en otra parte, y no pienso reiterar lo dicho anteriormente[7]. Prefiero en este momento hacer hincapié en otro aspecto del prefacio escrito por Cecilia Böhl para la colección de *Cuentos y poesías populares andaluzas,* pues en este igual que en otros lugares sin número deja nuestra autora que surja a flor de piel la intencionalidad moralizante de su labor costumbrista. Comenta la "intervención de la idea y sentimiento religioso en el ser del hombre del pueblo", e insiste en que el catolicismo, "esparcido por todas partes, merced a las comunidades religiosas y transmitido de generación en generación, ha venido infiltrándose en el entendimiento, en el corazón y en el alma de este pueblo, y está, por consiguiente, entretejido en su existencia toda, trayendo el esplritualismo a la vida material"[8]. Más adelante se refiere al contenido de la colección suya al notar que "existen en nuestro pueblo candorosas y encantadoras creencias, que, sin tener un fundamento real ni autorizado, no son por eso *supersticiones,* como algunos equivocadamente las denominan, sino que únicamente son inspiraciones de devota poesía"[9].

Unos seis años antes, al prologar una nueva edición de *La gaviota,* Cecilia Böhl había declarado su propósito costumbrista de "dar una idea exacta, verdadera y ge-nuina de España, y especialmente del estado actual de su sociedad, del modo de opinar de sus habitantes, de su índole, aficiones y costumbres. Escribimos un ensayo sobre la vida íntima del pueblo español, su lenguaje, creencias, cuentos y tradiciones" [10]. Mientras tanto, en la novela misma y concretamente en la discusión literaria de la tertulia de la marquesa de Algar, la novela de costumbres se considera contribuyente no insignificante al "estudio de la humanidad, de la historia"[11]. Lo que se ha propuesto entonces Cecilia Böhl es actualizar el sentir del viejo romancero y de la poesía popular, captando y transmitiendo el *Volksgeist* del pueblo español y señaladamente del pueblo andaluz.

[6] "El naranjo romántico: esencia del costumbrismo", *Hispanic Review* 46 (1978), 343-54. La cita de la página 354.

[7] Véase mi libro *Spanish Romantic Literary Theory and Criticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992); la versión española, *Teoría y critica del romanticismo español,* publicada por la misma casa editorial en 1995-

[8] Gómez Yebra, edición citada, pp. 70-71.

[9] Gómez Yebra, edición citada, p. 73.

[10] *Obras de Fernán Caballero,* edición y estudio preliminar de José María Castro y Calvo, Bi blioteca de Autores Españoles (Madrid: Rivadeneyra, 1961), V, p. 431.

[11] Obras..., I, p. 85-

Queda patente además que el núcleo de ese espíritu nacional como viene definido por Fernán Caballero es la religión, herencia incontrastable de un pueblo en quien, si citamos palabras de la relación *Una en otra,* "reside toda la poesía de la antigua España, de las crónicas y de los poetas"[12].

Vemos así reunidos en una totalidad creadora la concepción romántica del pueblo, su devoción religiosa y su continuidad en la historia. Continuidad, huelga decirlo, amenazada por los cambios radicales efectuados por la vida moderna. Están perfectamente delineados los grandes rasgos del costumbrismo romántico identificados por Javier Herrero: "la profundización del sentimiento nacionalista y, íntimamente ligada a ella, la conmoción espiritual producida por las guerras napoleónicas y las transformaciones sociales que las siguieron"[13].

De las muchas declaraciones de la autora al respecto, fijémonos en las palabras siguientes sacadas del prólogo que figuraba por primera vez en la edición de *Lágrimas* publicada por Mellado en 1858, un año antes de la aparición de *Cuentos y poesías populares andaluzas*-. "Rehabilitación de lo santo, de lo religioso, de las prácticas religiosas y su alto y tierno significado; de las costumbres españolas puras y rancias; del cáracter y modo de sentir nacional"[14]. Como ha notado entre otros Herrero, y como yo he querido demostrar ampliamente en otro lugar, el costumbrismo romántico de Fernán Caballero ha sido elaborado con fines ideológicos claros y bien definidos; en el conflicto abierto entre la tradición espiritual española y el materialismo contemporáneo heredado del Siglo de las Luces, procura Fernán Caballero "volver a lo genuinamente español, tal como se refleja en las costumbres y formas de vida populares"[15].

Ha elucidado Javier Herrero este empeño de Cecilia Böhl en un artículo admirablemente trazado sobre "el naranjo romántico" del patio de la casa de los Alvare-da, viendo en el árbol "una larga y elaborada metáfora en la que se contienen los elementos fundamentales de la obra". Representa el naranjo, nos dice, la tradición católica que pasa de padres a hijos; como ya hemos notado al comentar el prefacio a *Cuentos y poesías populares andaluzas,* Fernán Caballero iba a insistir treinta años más tarde en la presencia íntima, en lo más hondo del alma colectiva española, de esta tradición metaforizada en el naranjo venerable y milenario. Para Herrero, la metáfora corresponde a "la identificación establecida por los románticos de la tradición con un antiguo y frondoso árbol, con un organismo de lengua, creencias, costumbres".

[12] Obras..., III, p. 239.
[13] "El naranjo romántico", citado, p. 344.
[14] Citado por Herrero, *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento* (Madrid: Gredos, 1963), p. 318.
[15] Así lo expresa Herrero: *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento,* p. 317.

Como tal es una concepción orgánica tanto de la estructura social como de la historia, concepción que "se opone a la concepción mecánica y abstracta de la Ilustración"[16].

Lo que *pienso* tratar aquí en el *poco tiempo que me queda, sin* embargo, es otro aspecto de *La familia de Alvareda,* uno que cuadra perfectamente con el comentario de Herrero: o sea, el papel jugado tanto en esta narración como en la perspectiva más amplia de la autora por la capilla de Valme. La capilla arruinada se relaciona de manera explícita dentro del texto de la novela con el gran naranjo; mientras que éste había sido plantado por "un Alvareda, soldado que fue del Santo rey Fernando"[17], las ruinas de la capilla, sitio de la encomienda a la Virgen que hizo Fernando III antes de proceder a la conquista de Sevilla, "aunque pequeñas y sin vestigio de mérito artístico, son un recuerdo religioso e histórico, son una herencia del gran rey Fernando III, cuya memoria es tan popular que es admirado como héroe, venerado como santo y amado como rey, realizando así esa gran figura histórica el ideal del pueblo español"[18]. Hacen acto de presencia, por cierto, componentes sumamente característicos del romanticismo histórico - monarquía, religión y caballería - para crear el tipo ideal español. Las palabras citadas, mientras tanto, pertenecen a la primera página del texto, y concretamente al tercer párrafo, y continúan el "camino a vista de pájaro" iniciado, y esto no me parece fortuito del todo, en la misma puerta de San Fernando de las viejas murallas de Sevilla. Si la antigüedad del naranjo, y aquí vuelvo a citar el articulo de Herrero, "está identificada legendariamente con un momento preciso y significativo: la conquista de Sevilla por el rey Fernando el Santo y la expulsión de los infieles"[19], entonces lo mismo podría decirse - y de modo más directo - de la capilla arruinada en la que se detiene la mirada panorámica con que se inicia la narración. Carecen ambos de elegancia mundana, pero no dejan de ser harto significativos, de tener gran valor simbólico, al fundamentar dentro de la obra el peso de la tradición, el enlace entre pueblo e historia. Fortalece esta conexión el hecho de que acompaña el aserto sobre la antigüedad del naranjo la convicción expresada por Juan Alvareda, padre del Perico de la novela, de que "todos los linajes del mundo eran antiguos, y que bien podía extinguirse la filiación o sucesión directa de los ricos: pero que semejante cosa jamás sucedía con los pobres"[20]. Si prestamos atención a una carta de Fernán Caballero a su amigo el crítico literario Manuel Cañete, reproducida por Alberto López Argüello en su *Epistolario* de la autora, veremos como el tema de la capilla de Valme está íntimamente relacionado con el deseo de Cecilia Böhl de contrarrestar el materialismo de la época volviendo a lo castizo.

"El naranjo romántico", pp. 347-48.
Obras..., I, p. 148.
Obras..., I, p. 145
"El naranjo romántico", p. 347.
Obras..., I, p. 148.

Describiendo a Cañete las ceremonias que habían festejado la restauración de la capilla, le comenta que había encontrado "reunido allí lo que nos queda de genuino español; la Religión, las personas Reales, el pueblo de campo"[21]. Las personas reales a quienes hace referencia la autora son los duques de Montpensier, quienes, después de la publicación en libro de *La familia de Alvare-da,* se habían interesado por la reedificación de la capilla de Valme y la restauración del "pendón de San Fernando" anteriormente guardado en la capilla y luego trasladado a la iglesia de Dos Hermanas. Podemos seguir pormenorizadamente estos sucesos gracias a dos cartas que intercambiaron Fernán Caballero y Antoine de Latour, reproducidas las dos en *El Heraldo* del 14 de noviembre de 1856 - año de la publicación de la novela en libro, y gracias también a los apéndices recogidos por José María Castro y Calvo. De la carta de Fernán nos interesa el que conteste a la pregunta "cómo pueda ser el dicho estandarte el pendón con el que tomó San Fernando a Sevilla, siendo notorio que este pendón está con el cuerpo de este santo caudillo en la catedral de Sevilla", diciendo que "lo que he referido en la novela *La familia de Alvareda* es la crónica popular y verbal que guarda el pueblo en el archivo de su corazón"[22]. Sentimientos estos consonantes del todo con el costumbrismo romántico de la autora. Recordemos, además, las palabras de Herrero al señalar las "corrientes irracionales que dominan (desde un punto de vista romántico) la conducta de los pueblos", entre ellas "las tradiciones profundamente vividas y sentidas como creencias" y "los entusiasmos inspirados por realidades de gran valor simbólico, como la monarquía y la iglesia"[23].

Lo que es más, en su reformulación de la leyenda de la capilla y de la estatua de la Virgen encomendada por el rey Fernando para que la adornase, narra Fernán Caballero, como era su costumbre 'Atendiéndonos a la tradición verbal de sus pobres vecinos", cuentos milagreros de la Virgen referidos a la gran epidemia de 1800:

> Refieren que había treinta y seis agonizantes en el lugar cuando entró en él la Virgen y que al pasar por las puertas de sus casas clamando cada cual lleno de fervor y de confianza: "!Señora, Valme!", instantáneamente se aliviaron, sanando todos a poco, como lo atestigua la devota copla que aun hoy día cantan los moradores de aquel lugar:

[21] Alberto López Argüello, *Epistolario de Fernán Caballero. Una colección de cartas inéditas de la novelista* (Barcelona, 1922), p. 125.
[22] Obras..., I, p. 203.
[23] "El naranjo romántico", p. 349.

> En el día dos de noviembre/ entró la Señora en su procesión/ repartiendo de sí una fragancia/ que a todo el enfermo la salud le dió [24].

Tenemos entonces precisamente una de las "inspiraciones de devota poesía" encontradas por la autora en las "candorosas y encantadoras creencias" del pueblo, creencias que rehusaba siempre considerar supersticiones si nos acordamos del prefacio arriba citado.

En la misma narración nos extiende una idea muy clara de la motivación más íntima de su costumbrismo al comentar el descuido del pendón de San Fernando en la iglesia de Dos Hermanas:

> Allí, descuidado y desatendido el glorioso trofeo, ignorada casi su existencia, se hallaba sin resguardo en el rincón de una capilla, siempre abierta, a merced del que entraba, debiéndose sólo el que no hubiese desaparecido en tan larga serie de años, de guerras y de disturbios, a que aquel pueblo conserva aún lo que por desgracia va ya desapareciendo en España, en la que tan arraigado estaba, y es el respeto a los lugares sagrados [25].

Sobrevive entonces el espíritu nacional, tal como lo definía Fernán Caballero y tal como deja constancia de ello el prefacio a los *Cantos y poesías populares andaluzas,* en las creencias y costumbres del pueblo llano, cuyo linaje - como nos recuerda el viejo Juan Alvareda - y cuya herencia espiritual no se desdecían en absoluto al ser comparados con los de grupos sociales más "civilizados". Portanto vemos en el pueblo del campo, en todas las obras de Fernán Caballero, una coherencia social fundada en los principios de obediencia, respeto y amor a verdades supraindivi-duales que se le han inculcado desde la infancia. Para los partidarios de la tradición, como subraya Javier Herrero en el artículo ya citado, esa coherencia es posibilitada "por el ejercicio de la autoridad, fuente misma de la unidad"[26].

Para Fernán Caballero, igual que para la gran mayoría de los románticos españoles, y este es un tema que me viene ocupando desde hace ya mucho tiempo, la manifestación más elevada, más trascendente de esta idea de autoridad reside en la Providencia divina. La autora misma respondió a las noticias de Latour sobre la reedificación de la capilla de Valme de esta manera: "Los hombres son los instrumentos de Dios, y Fernán, ese humilde escritor, estaba destinado por la Providencia a traer a las manos de sus descen-

[24] Obras..., I, p. 211.
[25] Obras..., I, pp. 204-05.
[26] "El naranjo romántico", p. 350.

dientes el olvidado y más glorioso pendón del Santo Rey"[27] De igual modo veía ejemplificada en la restauración de la capilla de Valme la "adhesión a las glorias de la Religión y de la historia"[28], testimonio del curso ascendiente que veía apuntar en el porvenir de España. En su costumbrismo romántico, pueblo e historia están integrados, fundidos en una tradición orgánica espiritual, en "la vieja tradición hispánica, que el hombre moderno debe absorber, glorificar, y mantener a todo precio"[29]. En la obra de Cecilia Böhl el pueblo, en estilo altamente romántico, viene a representar una poética de la historia.

DEREK FLITTER
Universidad de Birmingbam

[27] Obras..., I, p. 203.
[28] Obras..., I, p. 208.
[29] Según Javier Herrero, "El naranjo romántico", p. 354.

ANTICIPACIONES DIECIOCHESCAS DEL COSTUMBRISMO ROMÁNTICO

Si se presta atención a la que es la principal antología de textos dieciochescos -la compilación de Evaristo Correa Calderón - a pesar de estar condicionada por sus fechas de elaboración (se trata de un libro de 1950), nos encontramos frente a una nutrida serie de textos que van desde Gómez Arias y Diego de Torres Villarroel, autores de la primera parte del siglo, hasta Juan Antonio Zamácola, mejor conocido por el pseudónimo de Don Preciso, con un texto de 1795, y que comprende nombres de mayor fama y consideración crítica, como Clavijo y Fajardo, Cadalso y Jove-llanos, aparte de textos breves extraídos de periódicos de la época como el *Censor,* el *Diario de Madrid,* el *Diario de las Musas,* el *Seminario de Salamanca*[1].

En una lectura crítica atenta, la colección antológica de Correa Calderón parece hoy demasiado abundante, sobre todo porque desde los años cincuenta a nuestros días el camino de la crítica entorno al concepto de costumbrismo y a la definición de sus más característicos exponentes ha sido particularmente rápido y significativamente profundo. Por lo que respecta a la producción de la primera parte del siglo, resulta clara la línea de continuidad de textos considerados *costumbristas* con algunos momentos y aspectos de la narrativa del siglo XVII en los cuales la representación de tipos y ambientes tenían una finalidad bien precisa de *enmienda de las costumbres,* es decir, instrumentos para una operación de didactismo moral que incluso podía tener un sentido abiertamente edificante. Se pretende atacar y condenar sobre todo la novedad, la moda introducida en la sociedad española de usanzas y formas de vida consideradas dañinas y degradadoras de un sano comportamiento tradicional estrechamente ligado a la moral católica y a una severidad considerada patrimonio nacional.

Los temas más frecuentemente afrontados son: el cortejo, el petimetre, la ociosidad de la clase aristocrática, el lujo aparatoso, la hipocresía, los peluqueros entremetidos, los matrimonios sin amor concertados por interés.

Sólo poco después de la mitad del siglo se puede notar algo distinto, la formación de una mentalidad más abierta, alimentada por la ideología ilustrada que se asoma a España y que asume un carácter más propiamente laico.

Me refiero sobre todo al *Pensador* de José Clavijo y Fajardo, una publicación periódica, que teniendo como modelo el *Spectator* de Addison entre 1762 y 1767 inaugura en España un nuevo modo de escritura, inicia una relación distinta con el lector.

[1] Evaristo Correa Calderón, *Costumbristas españoles,* Madrid, Aguilar, 1950, I, pp. 351-625.

Pretende que éste reflexione después de la lectura, que la lectura no sea sólo diversión sino tarea: se proponen por lo tanto temas y problemas entorno a los cuales se puedan abrir discusiones. El periódico debe conducir al diálogo; a través del cual se intenta formar una opinión pública. Se quiere modificar el concepto mismo de moral, no ligada a valores metafísicos y absolutos, sino como proyecciones de la conciencia interior del hombre que debe referirse a sí mismo y a lo que tiene a su alrededor. De aquí se consolidarán las virtudes individuales pero también las sociales, con el humanitarismo y el utilitarismo como ideas conductoras.

En el *Pensador* no nos encontramos tanto morosas descripciones de ambientes particulares cuanto la continua atención prestada a la realidad, a lo que nos rodea. Lo que, por lo tanto, diferencia a Clavijo y Fajardo de la literatura periodística que lo precede, es la voluntad de establecer un diálogo abierto con el lector, deteniéndose a observar con él "lo que pasa entre nosotros", lema que José Escobar ha escogido felizmente como título de un ensayo suyo sobre la modernidad de una literatura 'que da inicio a la actitud costumbrista[2].

Parecido, aunque menos incisivo, es el comportamiento de Beatriz Cienfuegos, que en *La pensadora gaditana* (1768) reivindica el derecho de la mujer a actuar como los hombres y por lo tanto de "dar leyes, corregir abusos, reprehender ridiculeces", puesto que una mujer está "tan contenta en el tocador, como en el escritorio" e "igualmente se pone una cinta que ojea un libro". También la pensadora gaditana tiene por finalidad "formar hombres amantes de todo lo que conduce a una racional e inocente sociedad", partiendo de la observación de la realidad que tiene en su entorno.

Lo mismo ocurre en otros periódicos que siguen las huellas del *Pensador,* desde *El Censor,* al *Diario de Madrid* o al *Diario de las Musas,* donde aparecen iniciales motivos de descripciones costumbristas que señaló ya Montgomery[3] y que todavía no cuajan en un específico discurso narrativo.

A la formación de una opinión pública aspira ciertamente también Cadalso en las *Cartas marruecas,* un texto en el que el perspectivismo es el instrumento a través del cual se llega a formular frecuentemente una "crítica de las costumbres", así como la estructura epistolar y dialógica había sido el medio utilizado por Clavijo para alcanzar la misma finalidad.

[2] José Escobar, "Literatura de *lo que pasa entre nosotros.* La modernidad del costumbrismo", *en Homenaje a María Josefa Canellada,* Madrid, Editorial Complutense, 1994, pp. 195-206.

[3] Clifford Marvin Montgomery, *Early Costumbrista Writers in Spain, 1750-1830,* University of Philadelphia, 1931..

Cadalso nos ofrece un retrato moral de una sociedad culpable de aceptar acríticamente la novedad, de adaptarse a las modas, de olvidar valores éticos fundamentales. No me parece que haya en él una valoración nostálgica de la tradición, como algunos han creído. Se protesta más bien contra la traición de algunos valores eternos, pero la suya es una visión moderna e innovadora de los problemas. La ironía que sostiene constantemente sus puntas críticas parte de la rápida observación de lo real, sumarias descripciones del ambiente.

De la observación crítica de la realidad parte también Tomás de Iriarte en sus comedias y el mismo Moratín. En todo caso, no pienso que se pueda hablar para todos estos autores de un interés especial por las costumbres elevadas a protagonistas del discurso literario. Pero hay otro autor que nos parece más cercano a una manera de observar y presentar las costumbres en forma autónoma, cerrada en sí misma: me refiero a Ramón de la Cruz, dramaturgo interpretado de modos diferentes: cercano al reformismo ilustrado, como observaba Caldera en un ensayo de 1978[4], pero con muchas adhesiones a las formas y a la ideología tradicionalista como muchos otros han sostenido, incluso el autor de una reciente antología de sus saínetes, Francisco Lafarga[5]. Es cierto, como además me parece que sostiene la estudiosa francesa Mireille Coulon, autora de un ponderado estudio crítico sobre el sainete en la época de Ramón de la Cruz (1993)[6], que el sainetero madrileño fue el representante de esa clase media que preparaba la naciente burguesía destinada a un papel de primer plano en el siglo XIX pero que conservaba muchas de sus antiguas raíces culturales.

Lo que es cierto es que Ramón de la Cruz en sus saínetes nos da una serie innumerable de cuadros de ambiente autosuficientes, representa eficazmente grupos sociales que constituían lo que empezaba a llamarse la *vida civil* pero en los cuales está presente la celebración de ciertas antiguas virtudes perdidas: en esto se puede entrever uno de los principales aspectos que caracterizarán la inspiración del costumbrismo romántico. No nos olvidemos de lo que escribió en el *Prólogo* a la edición de sus obras en 1786: "cuantos han visto mis sainetes, reducidos al corto espacio de 25 minutos de representación... digan si son o no copias de lo que sus ojos ven o oyen sus oídos, si los planes están o no arreglados al terreno que pisan y si los cuadros no representan la historia de nuestro siglo".

Tampoco debemos olvidar lo que sucedía en aquellos años en otros campos de la cultura; por ejemplo, en el diseño y en la pintura. Recordemos que un hermano de Ramón de la Cruz, Juan, publicaba en 1777 el volumen *Colección de trajes de España* (que era

[4] Ermanno Caldera, "Il riformismo illuminato nei *sainetes* di Ramón de la Cruz", en *Letterature,* I (1978), pp. 31-50.

[5] Francisco Lafarga, ed. de Ramón de la Cruz, *Sainetes,* Madrid, Cátedra, 1990.

[6] Mireille COULON, *Le sainete à Madrid à l' époque de Don Ramón de la Cruz,* Université de Pau, 1993.

más exactamente una *Colección de tipos),* que retrata tipos y costumbres de diversas regiones de España y que ofrecían una visión distinta respecto a la tradición galante, que tenía de fondo un escenario natural idealizado y que había dominado hasta entonces. Ahora se afirma la observación directa y la representación realista global de tipos populares. Pasando a la pintura, Luis Paret y Alcázar representaba escenas de ambiente cantábrico que se conservan en el Prado. Los hermanos Bayeu se acercan al gusto popular (recuerdo, de Francisco, el cuadro de los *Majos bailando)* y luego está Goya con sus cartones para tapices con sus escenas de género *El paseo de Andalucía, El ciego de la guitarra, Riña en la venta nueva, El quitasol, La maja y los embozados, La Vendimia* y el cuadro-bosquejo de *La pradera de S. Isidro.* Se presta, por lo tanto, particular atención al ambiente social, no ya sólo aristocrático: es más, al ambiente prevalentemente popular o incluso plebeyo.

' Lo mismo sucede en el campo musical. Juan Antonio de Iza Zamácola, cultor de la guitarra e investigador en el ámbito del folklore musical (es suya la vasta e importante *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar con la guitarra,* 1788, con otras cinco ediciones entre 1800 y 1816) polemiza contra la escuela italiana y contra la francesa. Es además despiadado al condenar, en el terreno del baile, la moda invasora de la *contradanza* [7] Gran importancia asume en los teatros la *tonadilla,* que privilegia los aspectos de la vida popular y de las costumbres locales de las tonadillas: fue sobre todo compositor y ejecutor el gran tenor Manuel García. Pero en este final de siglo emerge sobre todo la figura de Luigi Boccherini, que, de inicial formación italiana, evolucionó asimilando sobre todo la gran lección instrumental de Haydn y, en fin, no desdeñó introducir en sus refinadas composiciones melodías populares españolas, religiosas y profanas, así como introdujo la guitarra en muchos de sus quintetos y en un concierto y que insertó en sus composiciones instrumentales ritmos de danzas populares como el *fandango* y la *seguidilla.* Compuso además un *Ballet español* y una zarzuela, *La Clementina,* a partir de un libreto de Ramón de la Cruz.

Me he detenido en este breve excurso, que ha salido del campo estrictamente literario, sobre la pintura y la música para poner de relieve un fenómeno común a la cultura del tiempo: el inicio del estudio del hombre no en abstracto, sino del hombre entre los hombres, del hombre y de la sociedad. En otros términos, como ha precisado Escobar y también Álvarez Barrientos[8], se trata de la introducción de un concepto diferente de mi-

[7] Juan Antonio Iza Zamácola (Don Preciso), *Elementos de la ciencia contradanzaria para que los currutacas, pirracas y madamitas de nuevo cuño puedan aprender por principios a baylar las contradanzas por sí solos o con las sillas de su casa,* Madrid, Viuda de García, 1796.

[8] José Escobar, "La mimesis costumbrista", en *Romance Quarterly,* 35 (1988), pp. 261-270. Joaquín Álvarez Barrientos, "Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII", en *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XXXVIII (1990), pp. 219-245.

mesis: no la imitación de la naturaleza racionalísticamente entendida, cerrada y perfecta, sino de la naturaleza como se nos presenta en la alterabilidad de la realidad cotidiana. La literatura entre los siglos dieciocho y diecinueve se dirige a retratar la naciente sociedad burguesa y sus modos de vida que rompen los esquemas tradicionales.

Un texto interesante es la novela de Fernando Gutiérrez Vegas *Los enredos de un lugar* (1778-1781), estudiada por Álvarez Barrientos [9], por la caracterización de algunos personajes lugareños, es decir, por la descripción de un ambiente provincial, y particularmente significativa es la actitud de Juan Cristóbal Romera y Tapia, que en su *El escritor sin título* nos ofrece uno de sus discursos, en concreto el octavo, que nos da el cuadro del interior de una casa mal gobernada por una petimetra, pero todavía más el de Desidero Cerdonio, que en *El ropavejero literario,* de 1796, nos describe de modo pintoresco la feria de Madrid en la frecuentadísima plazuela de la Cebada, no una feria comercial en el sentido propio como las ferias de otras ciudades, sino una feria "de cachivaches" que, sin embargo, para el autor "merece la atención del filósofo que medita y observa sobre todo".

Se caricaturizan las vanidades de siempre: la falsa cultura de los petimetres, de los eruditos a la violeta, los tristes ejemplos de avaricia, mala fe, fraude, las exhibiciones fatuas de majos y pisaverdes, pero también el autor se detiene con seriedad en los espectáculos de pobreza que entristecen o en ejemplos de caridad que provocan fuertes placeres interiores como el que sugiere el "emplearse en beneficio de la humanidad de las almas victoriosas y sensibles".

También recuerdo un libro de algunos años antes (1793), *El tiempo de ferias o Jacinto en Madrid,* anónimo, interesante como breve *novela,* aparte de los, por otra parte, habituales apuntes satíricos sobre los vicios de la Corte, los petimetres y las pinceladas de ambiente, que, sin embargo, nunca se desarrollan por su cuenta autónomamente. Esta obra fue dada por perdida por Brown y por Ferreras y también por una estudiosa madrileña que ha hecho su tesis doctoral sobre el costumbrismo del siglo XVIII, Juana Vázquez Marín, tesis rica en documentación pero débil, en mi opinión, desde el punto de vista crítico. En cambio, señalo que he encontrado el texto en la Biblioteca de Catalunya (Res. 1877, 12).

Tal vez comenzó en estos años de fin de siglo a influir en los españoles una obra que más tarde, al inicio del costumbrismo romántico, inspirará un auténtico programa para la

[9] Joaquín Álvarez Barrientos, "Fernando Gutiérrez de Vegas y su novela *Los enredos de un lugar, 1778-1781",* en *Art and Literature in Spain, 1600-1800. Studies in honor oj Nigel Glendinning,* eds. Charles Davis and Paul Julian Smith, London, Tamesis Books, 1993, pp. 35-54.

constitución del género, como ha indicado Escobar en otro de sus ensayos[10]: me refiero al *Tableau de París,* de Louis Sébastian Mercier, publicado en 1781 y que se difundió en España temprano, como por lo menos parece atestiguar su presencia en el inventario de los libros poseídos por Juan Meléndez Valdés, compilado al año siguiente, 1782 [11].

Tojar, en el "Prólogo" de *La filósofa por amor* (1799), habla del "deber del escritor de pintar costumbres", un corresponsal de *El Regañón general* (1803-1804) se detiene en la presentación de los salones, de las tertulias, de los templos de Madrid donde no se observa respeto y las petimetras se exhiben "con el mismo atavío, con la misma desnudez, con la misma desenvoltura y aun tal vez con más inmodestia que en el paseo"; más aún: Antonio de San Román, en *El alcarreño en Madrid* (de 1803) nos describe ambientes interiores y exteriores de la ciudad, vicios y costumbres degeneradas y pronuncia una severa condena de las corridas; el autor anónimo del *Viaje de un curioso por Madrid* (1807) hace que un lugareño juzgue la ciudad. Este autor está convencido de que es necesario "tratar con toda clase de gente" si se quiere conocer "las costumbres de este pueblo" y por eso se detiene a describir los politiqueros ignorantes y charlatanes, los petimetres y las "muchachas de vida ayrada", los caleseros inoportunos, los ciegos que recitan *coplas chabacanas,* los insulsos y desonhestos curanderos, los tenderos timadores, los abogados picapleitos, los aguadores sucios, los falsos intelectuales que buscan una edición en francés del *Quijote* desdeñando el original de Cervantes, los proyectistas, etc.

Al inicio del nuevo siglo se había creado, pues, un ambiente cultural nuevo que habría podido llevar rápidamente a un cambio profundo de la cultura (pensemos en los contemporáneos fenómenos de la novela que incialmente podríamos definir sensible y después sentimental, en el surgimiento de la comedia patética, en la difusión del melólogo). La guerra de independencia interrumpió, sin embargo, el proceso. Durante la misma y justo después se difundió una libelística política y se dio un cambio del concepto mismo de literatura, que se hace *literatura de combate,* y sólo hacia 1820 podemos observar una recuperación de la literatura en su sentido más estricto, por ejemplo en unos artículos del nuevo *Censor* (1820-1823). Son los años de la restablecida libertad de prensa y si Sebastián Miñano con los *Lamentos de un pobrecito holgazán,* y con *Las cartas de D. Justo Balanza* y algunos otros artículos publicados en *El Censor,* sobre un fondo prevalentemente político y una fuerte tensión anticlerical, denuncia los falsos valores y

[10] José Escobar, "Costumbres de Madrid: influencia de Mercier en un programa costumbrista de 1828", en *Hispanic Review,* 45 (1977), pp. 29-42.

[1] Georges Demerson, *Don Juan Meléndez Valdés et son temps (1754-1817),* Paris, Klincksieck, 1961, p. 72.

sólo roza la representación ambiental[12], hay otros donde predominan intereses más propiamente descriptivos y narrativos. Pero también son los años en que Mesonero Romanos publica a sus diecisiete años un breve libro, *Mis ratos perdidos, o ligero bosquejo de Madrid en 1820-1821,* doce breves cuadros de vida madrileña, que obedecen a un intento claramente indicado por el autor: "mi idea al escribir... no ha sido otra que manifestar el efecto que en mí producen algunas de nuestras costumbres".

Parece que hemos llegado al momento en que de manera concreta nace el género costumbrista y se tiene de ello precisa conciencia: debe ser una narración breve, autónoma, no un episodio accesorio en un contexto más amplio. Podrá tener una finalidad de denuncia y crítica, como por ejemplo en Larra, o un carácter preva-lentemente descriptivo no exento de una evocación del pasado teñida de nostalgia, como sucederá en Mesonero Romanos y otros, con una constante pretensión de objetividad.

Concluyendo, soy de la opinión de que el siglo XVIII ha sentado las bases para la creación del género con la difusión del periodismo, la apertura consecuente a un diálogo con los lectores que favorece el nacimiento de una opinión pública que observa la realidad, un espíritu crítico libre que va formando un concepto diferente de mimesis. Pero no llega al punto de constituir un "género" costumbrista verdaderamente definido, que considero creación del Romanticismo.

Las anticipaciones del siglo XVIII - pienso - fueron recogidas y transformadas por el Romanticismo en algo nuevo y en buena parte original, como además sucedió también en otros campos de la literatura (y no sólo de la literatura) y el Romanticismo puede con todo derecho considerarse el creador del género.

RINALDO FROLDI
Universidad de Bolonia

[12] Claude Morange, "Sebastián de Miñano. De la sátira al panfleto, 1820-1823", en *Trienio,* 20 (1977), pp. 29-42.

EL PINTORESCO MUNDO DE LA CALLE O LAS COSTUMBRES DEL DÍA EN ALELUYAS

La atracción que siempre ha ejercido la Corte sobre los forasteros y los peligros a los que éstos han de hacer frente tienen una larga trayectoria que según Correa Calderón se remonta al siglo XVII. En los casi tres siglos que van desde la aparición de *Guía y avisos de forasteros* (1620) de Liñán y Verdugo hasta *Libro de Madrid y advertencias de forasteros* (1892) de Manuel Ossorio y Bernard, ha visto luz una considerable cantidad de obras con títulos como *Los peligros de Madrid* (Baptista Remiro de Navarra, 1646), *Los engaños de Madrid y trampas de sus moradores* (F.Mariano Nipho, 1742), o *Madrid por adentro y el forastero instruido y desengañado* (1784) [1]. Su intención es prevenir contra esos peligros, trampas y engaños de la Corte a los incautos, que suelen ser provincianos tan asombrados por los encantos de aquélla como inocentes de sus asechanzas.

Tales peligros pueden consistir en malas compañías, falsos amigos y fingidos amores, todos ocultos bajo engañosas apariencias y, al ponerlos en evidencia los autores de estas obras imparten una lección moral. De otra índole son aquéllos que atenían contra la seguridad personal o la integridad física del desprevenido transeunte, como robos, atropellos y otros accidentes callejeros.

Con la llegada del siglo XIX a la moralización y la sátira se añaden el interés por lo pintoresco y por el estudio de las costumbres. Un ejemplo temprano de este costumbrismo decimonónico sería *El viaje de un curioso por Madrid* (1807) de Eugenio de Tapia, que relata un paseo que comienza en la Puerta del Sol y termina en las Ferias[2]. Aunque el narrador se limita a observar los afanes de sus semejantes, le salen al paso aventuras callejeras de las que es víctima, testigo ocular y cronista. Al fin, un amigo desocupado le lleva "adonde puedas observar las resultas de las Ferias, esto es, algunos de los muchos fraudes que se han cometido en ellas, y otros abusos dignos de tu pluma satírica". Estas famosas ferias eran las de San Mateo y, al decir de Mesonero ya no había en ellas más que "libros, muebles y busconas; con el bien entendido, que no es menester fiarse ni del forro

[1] Evaristo Correa Calderon, *Costumbristas españoles.* Tomo I. Madrid: Aguilar, 1964, pp. XII-XIII

[2] *Viaje de un curioso por Madrid.* Jornada primera. Madrid: Por Fuentenebro y Compañía, 1807

de los primeros, ni del brillo de los segundos, ni del vestido de las terceras pues allá dentro sabe Dios lo que se halla encubierto"[3].

Como señala Edward Baker, hasta el siglo XIX no se conoce en España ninguna idealización de la ciudad como hábitat[4]. Además de la visión que tuvieron de Madrid Eugenio de Tapia, Larra, Antonio Flores y otros escritores de costumbres, el Madrid decimonónico surgiría como protagonista por obra y gracia de Mesonero Romanos, de algunos autores de novelas de folletín y, sobre todo, de Galdós. No faltaron, aquellos escritores y artistas que criticaron repetidamente y de manera satírica el viejo tema de las asechanzas ciudadanas en las revistas ilustradas del tiempo, como el *Semanario Pintoresco* o el *Laberinto,* que eran lectura habitual entonces de la familia burguesa.

Si tomamos como ejemplo la primera de estas revistas, encontraremos en ella artículos como "Inconvenientes de Madrid" (1842) del mismo Mesonero, "Personas que impiden el paso en las aceras de Madrid" (1848) de Antonio Neira de Mosquera o "Las ferias de Madrid" (1853) de M. Ortiz de Pinedo. Además, durante más de quince años, entre 1839 y 1856, fue apareciendo una serie de grabados que bajo el epígrafe general de "Peligros de Madrid" ofrecía toda una galería satírica de los sinsabores que las calles de la Villa tenían reservados al transeunte.

Como es sabido, paralelamente a esta literatura para el consumo de las clases acomodadas había otra, conocida bajo el nombre de "literatura de cordel", que proveía de *relaciones, gozos,* romances de ciego, almanaques y aleluyas a las clases populares, y a la que, como recordaremos, han dedicado excelentes trabajos Julio Caro Baroja, Joaquín Marco y Jean-Francois Botrel.

Quiero referirme aquí a estas últimas. Las aleluyas aparecieron en el siglo XVII en tierras catalanas y de Valencia pero en su edad de oro, es decir, entre 1850 y 1875, la producción se concentró en Barcelona y en Madrid e iba hermanada con la de otras manifestaciones de la iconografía y de la literatura popular.

Tocaron una amplia variedad de temas y, entre ellos, varios relacionados con el diario vivir de la ciudad. Algunos de éstos me servirán de ejemplo para mostrar cómo este género de literatura popular entronca con la culta y llega a constituir, dentro de su esfera, una destacada manifestación del costumbrismo. Me refiero aquí, en primer lugar, a los pliegos de 'Artes y Oficios" que fueron de los más tempranos pues aparecieron en el siglo XVII, tanto pintados en azulejos como en forma de ale luyas cuando todavía éstas, llamadas en catalán 'auques', servían para jugar a la oca, que entonces era un perseguido juego de azar.

[3] Ramón Mesonero Romanos, "Capitulo XX. Septiembre. Academia y Ferias" en *Mis ratos perdidos. Primera epoca (1832 a 1836), Obras,* Edición y estudio preliminar de Carlos Seco Serra no, I, Madrid: B.A.E., 1967, pp. 31-31

[4] Edward Baker, *Materiales para escribir Madrid. Literatura y espacio urbano desde Moratín a Galdós.* Madrid: Siglo XXI, Editores, 1991, pág. 36

Los "Pregones" están estrechamente ligados con los anteriores, y ofrecen una rica variedad de tipos masculinos y femeninos. También guardan relación con ellos los pliegos de "Trajes" y tipos nacionales, regionales y de otros países. La abundante literatura de viajes y la curiosidad que despertó ésta por conocer usos y gentes de tierras distintas y lejanas originó a partir de fines del XVIII series de estampas de trajes y tipos populares, como la *Colección de trajes de España* (1777) de Juan de la Cruz Cano y Holmedilla. Hay también buena cantidad de aleluyas dedicadas a mostrar procesiones, desfiles y solemnidades callejeras. Espectáculos y pregones no son de Madrid tan solo sino también de Barcelona y de Valencia, ciudades populosas en las que hubo una floreciente industria de literatura de cordel. De índole más tardía son otros pliegos como "El rastro en Madrid", "La romería de San Isidro en Madrid", "Tipos madrileños", "Los españoles pintados por sí mismos" y otros dedicados a los "percances", de los que conozco dos, "Percances de Madrid" y "Escenas matritenses. Peligros y costumbres de Madrid". Quiero centrarme ahora en comentar las analogías y diferencias que presentan estos últimos con 27 grabados de artistas tan conocidos como Alenza, Elbo, Ur-rabieta y Miranda que bajo el título general "Peligros de Madrid" fue publicando el *Semanario Pintoresco* entre 1839 y 1856, y que mencioné anteriormente.

Entre las estampas del *Semanario,* varias muestran algunos ejemplos de robo: en uno de ellos, los ladrones huyen en la oscuridad dejando a su víctima en pernetas y en camisa. Los demás rateros, que en una ocasión son dos niños, aprovechan que sus víctimas están distraídas conversando o en la entretenida contemplacion del cadáver de un agarrotado. Otra vez, un guapo de chaquetilla sustrae la llave de la casa a una criada mientras la corteja. Entre las escenas de malas costumbres hay la de una taberna en la que beben varios tipos con aspecto de menestrales o carreteros. Una leyenda al pie dice: "Culto de Baco (Ochocientas setenta y dos ermitas)". El "Culto de Venus" está representado por unas mozas a la ventana y la celestina a la puerta mientras un elegante y un campesino salen del burdel. Como detalle humorístico, un galgo alza la pata y orina en el quicio de la puerta. En otra estampa, unas prostitutas apostadas en una esquina llaman la atención de un caballero, 'Adiós, hermoso...!". Y en "El cartel de los toros" un burgués entrado en años y en carnes lee atentamente el anuncio de la próxima corrida. Del brazo lleva a su esposa, joven y bella, que habla recatadamente con una vieja trotacoventos, al tiempo que un petimetre espera en la distancia.

Hay varios ejemplos de amenazas a la integridad personal de los viandantes por parte de mozos de mudanzas que dejan caer un mueble a la calle desde un tercer piso; de canteros que hacen saltar esquirlas de piedra a los ojos de un caballero; de otros heridos en la cara por la cuba que lleva al hombro un aguador; o de una pare ja pateada por unos carboneros que hacen de contrapeso subidos en la pértiga de una enorme romana.

La limpieza de las calles dejaba mucho que desear y quienes pasaban por ellas tenían que soportar los remojones causados por los carros de riego; los cubos llenos de inmundicias y agua sucia que los dueños de los bodegones arrojaban al arroyo; así como el polvo que levantaban los barrenderos y los nauseabundos olores que causaba el vaciar los pozos negros. Un elegante es embestido por un mozo que trae al hombro unos carneros desollados, y otro recibe en la cabeza el chorro de un canalón al quitarse el sombrero para saludar a una dama.

El pliego de aleluyas "Percances de Madrid", con 48 viñetas, está escrito en pareados y comienza con la exhortación "Oid, lectores, oid, / los percances de Madrid", propia de la literatura transmitida oralmente. El título no resulta muy adecuado pues las 47 viñetas restantes se ocupan tanto de los peligros urbanos como de costumbres contemporáneas y de señalar apariencias engañosas. Entre esos peligros volvemos a encontrar el de los viandantes mojados por la manga riega, los robos, los proyectiles que llegan de lo alto: "Cae un tiesto de un balcón / y hiere a don Hilarión", la suciedad y el polvo de los barrenderos y de las obras, y el hedor de las alcantarillas abiertas, además de los atropellos, encontronazos y golpes en la acera con gente rústica y grosera. En cuanto a las costumbres, los madrileños gustan de bailes de toda condición como los de Capellanes, en la Pradera del Canal o en la Fuente de la Teja, de los toros, el teatro, los cafés cantantes y los paseos por el Prado y la Plaza de Oriente.

Curiosamente, nada menos que 14 viñetas, más de la cuarta parte, van dedicadas a precaver a los incautos de lo engañoso de las apariencias de la vida ciudadana — "Parecen las cocineras / unas damas altaneras" — y excepcionalmente, algunas forman secuencias narrativas que constituirían relatos en germen. Así: "El provinciano enamora / una a quien él cree señora" (viñeta 36), "Va a una casa, oh desconsuelo! / y la ve fregando el suelo" (viñeta 38). La viñeta final confirma el carácter didáctico del pliego con una advertencia que resume las anteriores: "Y el engaño y la apariencia/ son aquí ladina ciencia" (viñeta 48)

El segundo pliego tan sólo tiene 40 viñetas. El título, "Escenas matritenses. Peligros y costumbres de Madrid" evoca el de una obra de Mesonero, sin duda, lo suficientemente conocida del autor de los versos y del dibujante. Señala también los peligros de la villa y las costumbres de sus habitantes y da comienzo con la acostumbrada advertencia: "El que en Madrid no haya estado / o sus costumbres no advierta, / al paso que se divierta / ponga atención y cuidado".

Los peligros nos son ya conocidos. Lo curioso, en esta ocasión, es que de los 18 casos que recoge el pliego, 14 habían aparecido ya en el *Semanario Pintoresco* y los grabados son una copia de aquéllos, aunque simplificada y de peor calidad. He aquí un ejemplo concreto de la relación entre la literatura culta y la popular de las aleluya que

había señalado Durán i Sampere, quien advirtió que en ocasiones los dibujantes se inspiraban en estampas nacionales o extranjeras o en algún libro ilustrado [5].

La galería de costumbres muestra de manera semejante a las del pliego anterior, la afición de los madrileños al titirimundi y a los romances de ciego, a los toros, a la ópera y al teatro casero, a los bailes de Carnaval, la romería de San Isidro o los bailes en el Prado las noches de verbena y dos viñetas van dedicadas a la Ferias de Madrid.

Como se ve, costumbres tan populares como el titirimundi o tan elegantes como la ópera pero buenas costumbres todas. Dado que las aleluyas tenían un público mayoritariamente infantil y el carácter pedagógico que asumían, están ausentes aquí las "malas costumbres" relativas a la embriaguez, a la prostitución y al adulterio. Tan sólo hay una alusión a aquellas mujeres, gemelas sin duda de Rosalía Bringas, "que hubieran perdido el cielo" por tener un nuevo chal o un vestido y un aviso a las familias para que salvaguarden la virtud de sus hijas: "Quien tiene miedo a ladrones/ por qué la ocasion no quita?". La moralización culmina en la viñeta final, que muestra un entierro: "Triste condición humana!/ ese que hoy llora a su amigo,/ también de su fin testigo,/ otro llorará mañana!"

Tanto en el *Semanario* como en estas aleluyas, al igual que en *Los españoles pintados por sí mismos,* las regiones españolas tan sólo estan representadas por aquellos de sus hijos más humildes, que venían a Madrid a ganarse la vida. Así, en el Prado, vemos a unos vendedores ambulantes respectivamente gallegos, montañeses y valencianos que pregonan: "El aguador, barquillero!, / el chufero, tramusero!" [viñeta 35, "Percances de Madrid"]. También en las aleluyas se les ve desde una perspectiva paternalista y, en ocasiones, despectiva. Aunque buena parte de los lectores son hijos del pueblo, quienes viven en la Corte se consideran superiores a los demás y no faltan referencias al aguador como un "farruco insolente" (viñeta 7, "Escenas matritenses"), como víctima de las fechorías de los chiquillos ("Viñeta 44, "Percances de Madrid") o de las pesadas bromas de los mayores (viñeta 23, "Escenas matritenses")

Estos grabados y estas aleluyas estuvieron de actualidad a lo largo de varios decenios. Pintan una ciudad todavía sin alumbrado y con aires de poblachón, con muchas casas de un piso y con obras que interceptan el paso en las estrechas calles. Por el día y aun más de noche, el tránsito es inseguro tanto por la presencia de ladrones y de prostitutas como por la falta de interés y de eficacia de la policía y de los serenos.

[5] Agustí Durán i Sanpere, *Grabados populares españoles,* Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1971, p. 76.

Retratan el Madrid posterior a la Desamortización, y las obras que causan tantos estropicios podrían reflejar los cambios y mejoras urbanas. Sin embargo, todavía viene a las mientes el Madrid de Larra, tan incómodo por la rudeza de las costumbres y el provincianismo de sus habitantes. Los ofendidos aquí son señores y señoras de la burguesía, algunos ya maduros y de aspecto próspero, o jóvenes elegantes de la buena sociedad, bien vestidos, bien educados y de finos modales. En cambio, los agresores son siempre gente de las clases populares: barrenderos, repartidores, canteros y provincianos de montera o de sombrerón manchego, todos insensibles y brutales, que atienden a lo suyo sin la menor consideración por quienes les rodean.

Es muy posible que los autores de estas estampas vieran con irónica condescendencia tanto a los unos como a los otros. La perspectiva de la realidad es aquí caricaturesca por lo extremada pero el hecho de que los tipos y situaciones que motivan esa crítica se repitan con persistencia por decenios muestra, por un lado, que continuaban interesando y divirtiendo a un público popular y culto, y por otro, que los "peligros" criticados habian devenido un tópico literario. Esta vision negativa y satírica de Madrid quedaría compensada en la segunda mitad de las hojas que acabo de comentar pues va dedicada a las costumbres del día en "otro" Madrid cuya vida urbana ofrecía tantos entretenimientos y espectáculos, muchos de ellos gratis. El Madrid ingenuo, paseante y verbenero, contemporáneo ya del "género chico".

SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA
The Ohio State University

PELIGROS DE MADRID

Riesgo de pasar el cordon y hacer uso de que pasan los carbonarios.

PELIGROS DE MADRID.

Madrid es para los socialistas la tierra de promision.

PELIGROS DE MADRID.

PELIGROS DE MADRID.

Al volver una esquina.

ASPECTOS DEL COSTUMBRISMO PERIODÍSTICO DE MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS

La bibliografía relativa a la obra de Bretón de los Herreros cuenta ya con un considerable número de estudios, en su mayor parte, contribuciones referidas a su fecunda producción teatral, y en concreto cómica[1]. Compartimos el interés de los investigadores por este aspecto de su actividad, que hace tiempo fue objeto de un ensayo nuestro[2], ya que el teatro constituyó la ocupación principal del riojano que, siendo consciente muy joven de su vocación, se entregó a ella con asiduidad, hasta llegar a ser uno de los comediógrafos más apreciados por el público español de la primera mitad del siglo XIX. Sin embargo, esta encomiable atención por Bretón hombre de teatro, ha llevado a subestimar su figura de escritor ecléctico, dedicado a varios géneros. Fue poeta, crítico literario, estudioso del idioma castellano y además autor de numerosos artículos de costumbres.

Y precisamente éstos últimos, de los que estamos preparando la primera edición completa, nos parecen injustamente infravalorados, ya que se han calificado como un aspecto "menor" del costumbrismo cómico de Bretón[3], e incluso un testimonio más de aquel conformismo literario[4] que se le atribuye también en el caso *de Elena,* su única contribución al drama romántico.

[1] Una puntual y actualizada reseña crítica de la bibliografía sobre el teatro de Bretón puede verse en el volumen de B. Sánchez Salas, *Manuel Bretón de los Herreros y la Rioja-. una relación tangencial,* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1991, pp. 35-'94.

[2] P Garelli, *Bretón de los Herreros e la sua 'formula comica',* Imola, Galeati, 1983.

[3] Este parecer, expresado por M. Roca de Togores (Marqués de Molins), amigo y biógrafo del autor, en su monografia *M. Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de sus obras,* Madrid, Tello, 1883, p. 163, es compartido por E. Correa Calderón *(Costumbristas españoles. Siglos XVII-XIX,* Madrid, Aguilar, 1950, I, p. XXXVI) que cita al riojano entre los costumbristas "...ya que su característica más acusada es la de haber llevado las costumbres de la clase media al teatro". G. Le Gentil, que en su estudio *Le poete M. Bretón de los Herreros et la societé espagnole de 1830 a 1860,* Paris, Hachette, 1909) evidencia con puntualidad el costumbrismo cómico de Bretón, ofrece escaso relieve a su costumbrismo periodístico, que opina carecer de originalidad, hasta afirmar que nada aporta al mérito literario del autor (p. 250). Semejante parece ser la opinión de G. Flynn en su monografia *Manuel Bretón de los Herreros,* Boston, Twayne, 1978, en la que dedica a los artículos bretonianos el exiguo capítulo *The Asticles of Color* (pp. 121-123).

[4] De esta opinión parece ser J. L. Alborg, *Historia de la literatura española,* Madrid, Gredos, 1980, IV, p. 649.

En realidad Bretón dista mucho de ser un epígono del género costumbrista que los investigadores, sin coincidir en la fecha de su nacimiento oficial, sitúan entre 1820 y 1850. Los primeros artículos de costumbres de don Manuel, *Todo es farsa en este mundo* y *Sobre la risa,* aparecidos en "El Correo Literario y Mercantil", se remontan a 1829. La actividad costumbrista del autor fue particularmente intensa entre 1834 y 1836 - años en los que veía consolidarse su fama adquirida gracias a la acertada comedia *Marcela o ¿A cúal de los tres?* (1831) -, y está vinculada a su colaboración en los periódicos madrileños "El Boletín de Comercio", "El Universal", "La Abeja" y "La Ley". De 1843 a 1844, participó con cuatro artículos - *La castañera, La lavandera, La nodriza* y *El avisador* -, en la conocida publicación *Los españoles pintados por sí mismos.* Después de una larga pausa, la actividad costumbrista de Bretón se reanudó en 1855 en el "Correo de Ultramar", para terminar definitivamente al cabo de dos años, con su participación en "La América". Este período, pues, a pesar de ser discontinuo, posiblemente debido a sus múltiples actividades y encargos, abarca casi por completo toda su carrera y es posible afirmar que termina simultáneamente a su pérdida de interés por el teatro y a la manifestación de una especie de misantropía senil. De hecho, se trata de un número de artículos bastante considerable, ya que los que logramos reunir ascienden a unos cincuenta.

A pesar de que el Marqués de Molins afirme que su amigo compuso sus artículos con escaso entusiasmo, ya que el género no le permitía manifestar su extraordinaria habilidad de versificador de la que se sentía orgulloso[5], nada nos hace suponer que Bretón los menospreciara. Bien lo atestigua al haber incluido 21 de ellos en la edición de sus *Obras,* de la que se encargó personalmente y que apareció en Madrid en 1850 y 1851[6]. Es cierto que a menudo don Manuel se refiere a estos escritos llamándolos "articulejos", pero el término resulta mucho más cariñoso que despectivo, y, además, atestiguan no sólo cuidado estilístico y búsqueda de originalidad en su técnica compositiva, sino también, en particular los publicados en "La Abeja", suscitan la impresión de que el autor los elaborara con sincera complacencia. Y esto lo justifica el carácter alegre y socarrón de Bretón que aparenta estratégicamente no tomar en serio estos escritos, casi para estimular al lector con la promesa de una lectura agradable y no demasiado laboriosa. Además, no

[5] M. Roca de Togores, *M. Bretón de los Herreros...,* cit., p. 163. A este propósito nos parece oportuno poner de relieve que tampoco en sus artículos de costumbres Bretón renuncia totalmente a la poesía, como lo demuestra la lírica que constituye la introducción a *La nodriza* (en *Los españoles pintados por sí mismos,* Madrid, Boix, 1843, I, pp. 104-112; reproducido en *Obras,* Madrid, Ginesta, 1883, *V,* pp. 566-575) destinada a ensalzar el amor materno.

[6] M. Bretón de los Herreros, *Obras,* Madrid, Imprenta Nacional, 1850-51. Los artículos, que figuran en el V tomo, aparecen bajo el epígrafe *Miscelánea crítica.* En nuesto ensayo vamos a referirnos por simplicidad a esta edición con *Obras*..

hay que olvidar el hecho de que, por explícita admisión del autor, unos artículos constituyen una suerte de boceto, del que derivó sucesivamente otras tantas comedias[7].

La producción costumbrista de Bretón nace, al igual que su teatro, de la observación de la sociedad española de la primera mitad del Ochocientos, o mejor dicho, de la sociedad de la capital, ya que él, a diferencia de sus dos ilustres colegas, Mesonero o Larra, muy pocas veces se alejó de su entrañable Madrid y, por lo tanto, no tuvo la oportunidad de compararla con otras realidades europeas. En cuanto a la sociedad madrileña, Bretón centra su propia atención en la burguesía, clase a la que orgullosamente perteneció y de la que, como bien subraya Seco Serrano[8], comprendió plenamente la importancia política y social. Así lo atestigua Bretón, no sin un toque de orgullo nacionalista en el artículo *Los años*[9].

Menor atención demuestra hacia la nobleza, a la que siempre representa de manera negativa, vinculada a sus antiguos privilegios, incapaz de asumir un papel factible y dispuesta a todo menos a renunciar a un ritmo de vida ya insostenible, como bien lo ejemplifica el artículo *Un marido dichoso*[10], en el que la aristocrática y caprichosa Mercedes, ha aceptado casarse con un rico comerciante, aunque se aver-güence de su profesión.

Tampoco es favorable, si bien no carente de cierta compasión humana, la opinión alimentada por Bretón acerca del pueblo, al que juzga desprovisto de conciencia política y cuyo comportamiento pasivo, que imputa a la tradicional pereza hispánica, lo hace incapaz de rescatarse de su mísera condición. Por otra parte el autor, receloso de los idea-

[7] De *Una nariz* ("La Abeja", 10-II-1835) deriva la comedia *Lo vivo y lo pintado* (1843); de *Una comida de campo* ("La Abeja", 19-III-1835) procede *Un día de campo* (1839); de *Lo que es vivir en buena calle* ("La Abeja", 25-VI-1835) deriva *La Minerva* (1844); de *Placeres de la amistad* ("La Abeja", l-VIII-1836) *El amigo mártir* (1836), mientras que en *Pelar la pava* ("Boletín de Comercio", 4-III-1834) se inspira *Una de tantas* (1837).

[8] "Clases medias, pequeña y alta burguesía, este amplio sector social es el auténtico protagonista del siglo XIX en todo el Occidente. Comprendiolo así...Manuel Bretón de los Herreros...el exponente más claro y más directo de las virtudes y de los defectos del pueblo español... (C. Seco Serrano, *Estudio preliminar* a: R. de Mesonero Romanos, *Obras,* B.A.E., CXCIX, p. LXXIII).

[9] Él escribe: "...no es en los palacios de los próceres, ni en los camarachones de la chusma donde han de estudiarse la índole y la costumbre de un pueblo, sino en la clase media; y más cuando ésta ha ganado en número y en influencia lo que aquellas (nobleza y pueblo) han perdido, tal vez por el bien de todas; pues al haberse en cierto modo amalgamado entre nosotros las diferentes jerarquías sociales, se han introducido en el trato una cortés franqueza y una amable cordialidad de que sin duda están muy distantes otras naciones que pasan por más civilizadas que la nuestra. Y la clase media es la más fiel depositaria de los usos que ha encontrado establecidos por otras generaciones" (en "La Abeja", 1-I-1835; reproducido en *Obras,* pp. 591-'94).

[10] I*bidem,* 21-VIII-1835; reproducido en *Obras,* pp. 602-605.

les igualitarios, y en particular de los del llamado socialismo utópico, cuenta muy poco con la llegada de una sociedad sin jerarquías sociales, como lo demuestra su explícita afirmación: "Hubo y siempre habrá nobles y plebeyos, grandes y pequeños, ricos y pobres, señores y criados" [11]

Su escasa consideración por el pueblo bajo se evidencia en los artículos publicados en *Los españoles pintados por sí mismos,* en particular en *La lavandera,* en el que no silencia su complacencia en la mengua de los chisperos y de las manolas de atavíos vistosos y modales descarados e insolentes. Ignoramos si Bretón eligió personalmente los tipos descritos en la prestigiosa colección, lo cierto es que no renunció a subrayar como no se compenetraba con ellos, quejándose ante el editor Boix[12]. Entre ellos, un comentario aparte merece *El avisador*[13]*,* personaje apreciado por Bretón por indispensable a aquel ambiente teatral que conoció a fondo, como lo atestiguan varios artículos que escribió para "El Correo Literario y Mercantil" (1831-33), los únicos hasta ahora reunidos en un volumen editado por el "Instituto de Estudios Riojanos", desde hace tiempo empeñado en conservar la memoria del ilustre conterráneo[14].

A diferencia de Estébanez Calderón, el comediógrafo no demuestra ninguna atracción por lo pintoresco que tanto cautivó a los visitantes extranjeros. A los barrios populares, prefiere las zonas elegantes, llenas de lujuosos establecimientos, como lo revela el artículo *La nueva barbería*[15], en el que lamenta el haberse instalado, en un lugar céntrico y bien frecuentado, un grupo de barberos que prestan su oficio a los aguadores, originando incomodidades a los transeúntes y ensuciando la acera. Así como tampoco, el "ciudadano" Bretón parece sensible a los encantos del paisaje, como lo prueba su tardío artículo *El matrimonio de piedra*[16], dedicado a su pueblo natal, Quel.

A pesar de ser favorable a la clase media, Bretón no silencia algunos de sus comportamientos, del mismo modo que en su comedia, nacida bajo el influjo moratinia-no. Convencido de que el artículo de costumbres es útil para la sociedad, el autor se abstiene

[11] *La lavandera,* en *Los españoles pintados...,* cit., pp. 163-170. Cito de: M. Bretón de los Herreros, *Obras,* Madrid, Ginesta, 1883, Y p. 517.

[12] "Pero, señor don Ignacio de mi alma, ¿es posible que en todo ser humano haya usted de ver un tipo digno de ser perpetuado por los tipos de su imprenta? ¿Qué quiere usted que diga yo, ¡pobre de mí! de una pobre Lavandera? *(ibidem,* p. 516).

[13] *El avisador,* en *Los españoles...,* cit., 1844, II, pp. 30-38. Reproducido en *Costumbristas españoles...,* cit., pp. 1145-'51.

[14] M. Bretón de los Herreros, *Obra dispersa. "El Correo Literario y Mercantil" (1831-1833)* (Ed. J. M. Díez Taboada-J. M. Rozas), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, I, 1965.

[15] *Policía urbana. La nueva barbería,* en "La Abeja", 4-XII-1835.

[16] En "Correo de Ultramar", 1855; reproducido en Obras, Madrid, Ginesta, 1885, Y pp. 529-535.

de emplear un tono acre y satírico, reprochado por su parte a Quevedo, que hubiera podido enemistarle con el público, anulando su objetivo didáctico, y prefiere utilizar, como el apreciado Mesonero[17], un humor bonachón y una suave ironía. Es cierto que, en algunas ocasiones, se inclina por juicios fuertemente moralistas, como se verifica en *Las lavanderas,* pero en estos casos no deja de pedir perdón, consciente de haberse propasado. En efecto, partidario del "justo medio" tanto en la vida como en el arte, Bretón, a diferencia del impulsivo Larra, y quizás recordando unos "infortunios"-nos referimos a los disgustos que le ocasionó su comedia *La Ponchada* [18] - siempre procuró no exponerse demasiado. Por esta razón, resultan muy escasos en su producción los artículos de tema político, y él no quiso que ninguno de ellos apareciera en la citada edición de sus *Obras.* Su adversión hacia la poli-ticomanía de sus compatriotas se deduce de *Las cartas* donde se queja de que un tema tan delicado haya llegado a ser materia para incompetentes y holgazanes, que distaban mucho de preocuparse concretamente por el bien de la nación [19]. A pesar de esto, Bretón ha expresado en varias ocasiones - véanse los artículos *El estatu-quó de los Carlistas, o bases de una constitución tan libre como la de Costantinopla*[20] y la *Carta pastoral de Merino* -[21], su hostilidad hacia el Pretendiente, verdadera amenaza para la legítima monarquía de la que siempre fue celoso partidario.

Aunque Bretón proclame su propensión a mantenerse lejos de los lugares públicos y afirme preferir la tranquilidad de su propio hogar, está documentada su asistencia a las principales tertulias de la capital. El estar entre la gente, alternar con ella y observar atentamente su comportamiento, era el medio más simple y natural para acrecentar su caudal cómico y así mismo costumbrista. Merced a su vida social, Bretón ha adquirido un profundo conocimiento del alma humana, manifestado en particular en el artículo *El mal humor*[22] en el que, anticipando la moda francesa de las llamadas *Psysiologie,* diserta con perspicacia sobre varios tipos de malhumor o en *Sobre la risa,* en el que distingue hasta 21 especies de risa.

[17] En su reseña del *Panorama Matritense, Cuadros de costumbres de la capital* ("La Abeja", 14-X-1835) el autor, además de elogiar la "...corrección y... gracia en el estilo" de su amigo, aprecia el hecho de que haya quedado inmune a una crítica malévola y a ataques demasiaso personales y directos.

[18] La obra, compuesta en 1840 por encargo del Ayuntamiento y con objeto de celebrar la entrada de Espartero en Madrid, suscitó las iras de los milicianos nacionales que se creyeron ridiculizados en ella.

[19] "Si España no es ya el pueblo más feliz, más libre y mejor administrado de la tierra, no es porque entre nosotros escaseen los hombres de Estado: donde quiera se encuentran a centenares; en los cafes, en las plazas, en los paseos...y hasta en las tabernas" *(Las cartas,* en "La Abeja", 3-VI-1835. Cito de *Obras,* p. 599).

[20] En "El Universal", 15-V-1834.

[21] En "La Abeja", 26-VII-1834.

[22] *Ibidem,* 17-VI-1835.

Bretón experimenta personalmente como el vivir en sociedad no está libre de percances: en sus artículos pone de relieve a menudo la intromisión de unos personajes, verdadera amenaza para *laprivacy.* Por ejemplo en *Los curanderos*[25], se muestra afligido por los necios consejos de una anciana señora a quien ha revelado imprudentemente que no goza de buena salud, y en *Los importunos*[24] documenta la existencia de "latosos" de profesión. Pero lo que más le importa evidenciar es la ausencia de autenticidad en las relaciones interpersonales: aparentar cordialidad y amistad hacia el prójimo, tan sólo para aprovecharse, tal como ocurre en *Placeres de la amistad.*

En el artículo *Tanto vales cuanto tienes*[25] Bretón denuncia que para la sociedad burguesa el valor de la persona no estriba en calidades como la honradez y la lealdad, sino en una cartera bien provista. Se ha perdido, a su juicio, una de las características más positivas del espíritu castizo, la espontaneidad, considerada vulgar y contraria al "buen tono". Bien lo documenta *De los tratamientos,* en el que el autor - quizás remontándose al artículo de Cadalso, *Abuso del don* [26]-, lamenta el exceso de títulos honoríficos, a menudo concedidos sin real merecimiento y que, en particular, estima perjudicial a la "subordinación necesaria en todo ramo del servicio público[27]", hasta concluir, inopinadamente, con la democrática afirmación: "Bueno sería que todos nos hablásemos de *tú* como los hombres de los primeros siglos, que tal vez no valían menos que nosotros".

En el artículo *Los hombres amables*[28], el autor establece una tipología de los individuos que parecen, a primera vista, cordiales, y en cambio no tienen otro objetivo que estafar al prójimo. Al ser la simulación y la doblez tan frecuentes en la sociedad, no sorprende que Bretón interprete como "actuación" el comportamiento y los actos de sus individuos. Este concepto se expresa cabalmente en el mencionado artículo *Todo es farsa en este mundo* - título significativamente compartido en 1835 por una de sus comedias-, en el que afirma que "el mundo es una vasta y permanente escena donde todos somos farsantes y espectadores".

Entre las relaciones sociales, al igual que en su comedia, Bretón dedica particular atención a la relación entre los dos sexos, del cortejo al matrimonio. La actitud del autor - profundamente ligado a su madre y que se casó muy tarde - parece caracterizada por una cierta desconfianza, cuando no por una verdadera misoginia hacia la mujer.

[23] *Ibidem,* 8-VII-1834; reproducido en *Obras,* pp. 588-591.
[24] *Ibidem,* 13-I-1835; reproducido en *Obras,* pp. 595-596.
[25] *Ibidem, I*-VIII-1834.
[26] J. Cadalso, *Carta LXXX,* en *Cartas Marruecas* (Ed. L. Dupuis-N. Glendinning), London, Tamesis, 1970, pp. 177-181.
[27] *De los tratamientos,* en "La Abeja", 19-XI-1835. Cito de *Obras,* p. 614.
[28] En "La Abeja", 30-VII-1835; reproducido en *Obras,* pp. 638-640.

En el artículo *Galería de cuadros sueltos en forma de charadas y quisicosas*[29], Bretón confiesa que la mujer constituye para él un verdadero enigma. Como evidencian los artículos *El mayorazgo de Lucena*[30] o el probablemente autobiográfico *Pelar la pava*[31], la figura femenina se caracteriza de un modo mucho más negativo que en su teatro, por su meta de la "buena vida" y por su incapacidad de sentir verdadero amor. Bretón imputa este comportamiento a la educación materna que infunde el arte de la simulación y que por egoísmo estimula a tantas jóvenes, en palabras de Larra, a "casarse pronto y mal". La crítica hacia la mujer resulta particularmente apasionada en *La nodriza,* donde condena la común costumbre de las burguesas de servirse de nodrizas, en lugar de amamantar personalmente a sus criaturas, tanto por temor a dañar su propia persona, como para poder relacionarse con la sociedad. No es casual, pues, que Bretón, censurando en *Las cucas* [32] la costumbre de jugar, en lugar de ofrecernos el retrato tradicional del jugador, que inspiró el homónimo artículo de Leopoldo Agustín Cueto, nos presente el de la jugadora, pintada de una manera tan sórdida que nos recuerda las pinturas negras de Goya. E incluso, preferentemente Bretón se sirve de la mujer para manifestar su aversión al romanticismo exaltado, como en el ya citado *Un marido dichoso.*

Por lo que se refiere a las costumbres de la clase media, Bretón reprueba que ésta se obstine en ostentar un nivel de vida elevado para emular a la aristocracia. Esta postura se refleja en los trajes, en el lujo de las viviendas y hasta en la elección de las diversiones. En el artículo *Los sastres* [33], un provincial llegado a Madrid trata inmediatamente de procurarse un frac carísimo, hecho a medida y a la moda. En *Lo que es vivir en buena calle,* a pesar de haber vivido siempre en pleno Madrid, el autor insiste en demostrar las incomodidades de esta ambición típicamente burguesa. En *Los años,* lamenta que ya sean pocos los que se contentan con diversiones simples, como, por ejemplo, la animada excursión en la que se basa el alegre *Una comida de campo* y que se prefieran los que, como el teatro, permiten ostentar su propio lujo.

[29] *Ibidetn,* 25-II-1836; reproducido en *Obras,* pp. 646-648.

[30] *Ibidem,* 15-I-1836; reproducido en *Obras,* pp. 643-645.

[31] J. E. Hartzenbusch *(Prólogo* a: M: Bretón de los Herreros, *Obras,* Madrid, Ginesta, 1883, I, p. V) afirma que el artículo deriva de un lance de juventud acaecido al comediógrafo en Andalucía; una distinta opinión mantiene Le Gentil (op. cit., p. 277) quien lo hace derivar de no difusos recuerdos literarios. El hecho de que, transgrediendo su costumbre de poner sus iniciales en sus artículos, Bretón firme en él como "El escarmentado", parece sin embargo apoyar la hipótesis del español.

[32] En "El Correo de Ultramar", 1855, n. 17; reproducido en *Obras,* Madrid, Ginesta, 1883, I, pp. 524-528.

[33] En "La Abeja", 30-IV-1835; reproducido en *Obras,* pp. 618-623.

A este respecto, Bretón censura al público elegante, al que poco le importa la obra que se representa, declarando su preferencia por el espectador menos adinerado, pero atento y ansioso por difrutar del espectáculo, al que rara vez puede permitirse asistir.

Es en el ámbito de la sociedad burguesa, donde Bretón siempre retrata a los representantes típicos de ciertos oficios; por ejemplo, en *Un empleado*[34], en el que como Mesonero, autor de *La empleomanía,* critica el afán de los españoles por un cargo estatal, a menudo conseguido por medio de mezquinas mañas, y la pereza de los empleados. En *Los sastres* censura al gremio de los sastres, convertido en boga por el culto a la apariencia y ya tan engreído por su propio prestigio que no cumple con sus compromisos; en *Un hombre ocupado* aparece pintado desfavorablemente el tipo del militar, joven ocioso y fatuo, así como en *Galería de cuadros sueltos* nos presenta al maestro de baile, efímera figura, predilecta del sexo débil, que para aparentar habla francés.

En cuanto a la estructura de los artículos de Bretón, es oportuno establecer una distinción entre los escritos que abarcan hasta 1836 y los siguientes, a partir de los compuestos para *Los españoles pintados por sí mismos.* En los primeros, prevalece la escenificación de una determinada situación. Se trata de escenitas muy placenteras, por su gracia y autenticidad, a menudo con sabor autobiográfico, en las que don Manuel atestigua su propia habilidad de comediógrafo. No faltan sin embargo artículos en forma epistolar, por ejemplo *Los dichos*[35]*, Un hombre ocupado, Lecciones a un periodista novel* [36] o *Cuatro consejos a un poeta dramático bisoño*[57]*,* en el que Bretón finge responder, contando con su profesionalidad, a las preguntas sobre su oficio que le ha dirigido un dramaturgo inexperto. Otros artículos presentan un procedimiento narrativo, por ejemplo en *El mayorazgo de Lucena* el autor nos relata un hecho que le ha contado un conocido; otros, como *Las cartas, Los años* o *Las cosas*[58]*,* presentan la forma de una disertación sobre el tema elegido. No faltan artículos de técnica mixta, por ejemplo, *Pelar la pava,* en el que la disquisición inicial sobre la falsedad femenina, deja paso en seguida a una animada escenita, presentándonos a una mujer joven, que se burla de sus amantes alternativamente, gracias a dos ventanas de su casa que dan a dos calles distintas. El carácter jocoso del autor, a menudo recordado por sus contemporáneos, se revela particularmente en *Galería de cuadros sueltos,* concebido bajo forma de acertijos.

[34] *Ibidem,* 28-X-1835; reproducido en *Obras,* pp. 640-643.
[35] *Ibidem,* l-VIII-1835; reproducido en *Obras,* pp. 633-637.
[36] *Ibidem,* 10-XII-1835.
[37] *Ibidem,* l-IV-1835; reproducido en *Obras,* pp. 615-618.
[38] *Ibidem,* 27-I-1835; reproducido en *Obras,* pp. 599-601.

A estos artículos, que representan la etapa más feliz del costumbrismo bretonia-no, les corresponde un lenguaje intencionadamente simple y coloquial, animado por expresiones idiomáticas y por refranes, moderadamente abierto a la renovación al admitir palabras extranjeras[39], pero favorable a los tecnicismos.

La sucesiva producción costumbrista de Bretón - por ejemplo *El sábado,* docta disertación sobre el sexto día de la semana desde el punto de vista bíblico, mitológico y mágico -, muestra haber perdido la espontaneidad de los artículos que pueblan "La Abeja". En particular, como subraya Margarita Ucelay da Cal, los escritos para *Los Españoles* se muestran concebidos de manera más literaria[40], verdaderas disertaciones, hasta el punto de que resultan pedantes por el alarde de erudición filológica, histórica y mitológica, como si el autor se responsabilizara de tomar parte en una colección honrada por la colaboración de ilustres literatos y tuviera la inten-dón de dirigirse a un público más culto y preparado que aquél al que había confiado su producción costumbrista precedente.

En su totalidad, los artículos bretonianos, aunque no todos al mismo nivel y a pesar de algunas faltas de buen gusto que Le Gentil no deja de señalar[41], nos parecen atestiguar la profunda coherencia ideológica y artística del autor; en efecto, se remontan al compromiso ético-social que origina toda su obra. Y podemos afirmar que, al comprender la gran importancia de un género aún en sus albores, el autor se dedicó al periodismo porque le permitía, de una manera nueva, ágil y directa, seguir comunicándole a su público aquellos mismos ideales moderado-conservadores mantenidos en su comedia.

Sirva pues este breve análisis, para demostrar lo limitado que es valorar la labor costumbrista de Bretón teniendo en cuenta sólo su teatro, aunque sea ineludible para entenderla a fondo. Esta producción es significativa en sí misma y en el ámbito del género costumbrista, y, por supuesto, digna de figurar junto a la de los que se consideran sus más valiosos representantes.

PATRIZIA GARELLI
Universidad de Bolonia-Italia

[39] Este aspecto, pero relacionado con el teatro de Bretón, ha sido estudiado por M. A. Muro Munilla, *Ideas lingüísticas sobre el extranjerismo en Bretón de los Herreros,* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1985.

[40] M. Ucelay da Cal, *los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio de un género costumbrista,* México, Colegio de México, 1951, p. 128.

[41] Por ejemplo, en la descripción de la belleza de las lavanderas ocupadas en su trabajo, que muestra según el crítico francés (op. cit., p. 257) un "...goût du realisme trivial y déconcertant..." Opinión compartida por M. Ucelay da Cal (op. cit., p. 128) que la define propia de un "realismo ameno y trivial".

COSTUMBRISMO Y MAGIA: UN CURIOSO MANUAL SOBRE *LA MÁGICA BLANCA* de 1833

Es posible que hablar de *costumbrismo* como fija categoría literaria en la primera mitad del siglo XIX sea un acto inútil. Como ha indicado José Escobar, el término no se usa hasta finales del siglo en España y no figura en el *Diccionario* de la Real Academia Española hasta 1956 ("Literatura" 195-196). Sin embargo, ya para el mismo Larra, el costumbrismo es un género "enteramente moderno" (reseña del *Panorama* de Mesonero, 1836) algo que confirma tanto Escobar como Álvarez Ba-rrientos al demostrar que aunque el término crítico es relativamente moderno, el fenómeno que describe aquel término surge en España y en Europa ya en el siglo XVIII. Es harto difícil hoy en día leer lo que opina Montesinos sobre el costumbrismo - "la historia del costumbrismo es simple, o al menos yo no hallo en ella grandes misterios" *(Costumbrismoy novela,* Castalia, 1960; cit., por Romero Tobar, 398), porque todavía existen grandes misterios. Estamos más de acuerdo con Inman Fox, que ha escrito que "La autoridad de Montesinos ha generado, a su vez, juicios sumarios que niegan al costumbrismo romántico el interés literario, si no el documental, y la voluntad artística de sus cultivadores" (348). Romero Tobar indica que las varias tendencias del costumbrismo son "semillas de contradicción y de complejidad" *(Panorama* 429), observación que cuadra más con nuestras perspectivas modernas.

Estoy de acuerdo con las afirmaciones de estos críticos: el costumbrismo trasciende el valor documental que se le adjudica, y no sólo posee, como sugiere Fox, pleno valor artístico, sino que, bajo su aparente simplicidad, esconde una rica y fecunda complejidad. Si por una parte, y como implica Romero Tobar, el costumbrismo posee un elemento de evaluación científica de la realidad (lo que equivaldría al aspecto documental mencionado), por otra, voy a sugerir que se enlaza con formas de creación artística, tales como la comedia de magia que pueden, a primera vista, parecemos no ya distintas sino en directa contradicción con lo que entendemos bajo el término genérico "costumbrismo". Por eso, quisiera ver cómo funciona el costumbrismo en aquella zona que se encuentra entre el espectador teatral y el escenario, es decir, quiero estudiar un fenómeno a la vez mimético y anti-mimético relacionado con el teatro de magia. Para hacer esto, vamos a comentar un curioso manual sobre la magia, titulado *La mágica blanca descubierta, o bien sea Arte Adivinatoria, con varias demostraciones de física y matemática,* publicado en Valencia en 1833.

Escobar declara, acertadamente, que los postulados del costumbrismo ya estaban formados en 1828-1829, antes del pleno costumbrismo de Mesonero, Estébanez o Larra ("El artículo de costumbres" 377). El autor costumbrista observa, describe, escribe y - cómo no - evalúa la realidad que le rodea. Será en parte una prolongación de la postura

científica-documental dieciochesca, pero en esta época, en esta coyuntura de tiempo e ideología, otros escritores también se empeñan en revelar verdades. Esta época es la época del auge del teatro de magia en la península, género que nadie medio cuerdo acusará de ser costumbrista. Pero sabemos que el teatro como objeto de observación costumbrista capta la atención de escritores como Mesonero y Larra en los primeros años de la década de 1830. La visión del teatro es por ende legítimo objeto de análisis costumbrista. Escribe Enrique Rubio que

> Traducciones, adaptaciones, estreno de obras originales serán temas de preferente estudio o análisis entre los redactores [del *Semanario Pintoresco Español]*... Con no poco detalle se analizan ciertos motivos que si bien no inciden en el análisis de la obra de ficción, ilustran aspectos que muy bien pueden considerarse de inestimable valor para un estudio global de todo lo que atañe al mundo de la escena... Incluso se rescatan o se analizan toda suerte de espectáculos que suponen una auténtica novedad en los teatros, desde tragedias y melodramas románticos hasta comedias costumbristas o de magia. (133, 135)

Si es cierto que el costumbrismo refleja una realidad circundante, veremos cómo el teatro de espectáculo y de magia cumple en su parte esta misma misión y -más importante para nuestra hipótesis - cómo el libro ya citado sobre la magia blanca subvierte aquella misión. Mis conclusiones serán poco ortodoxas y muy tentativas, pero espero por lo menos ofrecer algo nuevo a nuestra comprensión del fenómeno costumbrista.

No podemos repasar aquí la historia de la comedia de magia en España, cosa que ya han hecho brillantemente, entre otros, Joaquín Álvarez Barrientos y Ermanno Caldera. Baste recordar que su recepción pública fue extraordinaria y que su influencia sobre otros géneros teatrales (especialmente sobre el drama romántico) fue notable (ver Gies, *"Don Juan Tenorio"* e "Inocente estupidez"). La comedia de magia y el costumbrismo no parecen coincidir ni en su misión ni en su resultado. El teatro de magia elabora un mundo fantástico, casi onírico; el costumbrismo es más "real". Pero el costumbrismo como movimiento literario es realista porque está de acuerdo consigo mismo, es decir, porque los lectores comparten la misma realidad que intenta describir el autor. Este lector presta "realidad" a lo que lee porque la realidad exterior, experimentada, está de acuerdo con la realidad ficticia. Le da una exactitud refe-rencial. Si conciden estos dos mundos - el interior de la ficción y el exterior del mundo plástico - en suficientes detalles, la ficción se convierte en realidad, en verdad revelada y confirmada. El teatro de magia parece ser la antítesis del costumbrismo porque intenta esconder verdades, es decir, esconder el cómo de ciertas acciones o transformaciones o vuelos que el público sabe perfectamente ser falsos, imposibles y nada reales. El público, incluso el público más ingénuo, sabe que las velas no se encienden de por sí delante de don Simplicio, que la tierra no se abre para que salgan cuatro músicos, o que Cupido no reside en la cachiporra que un cíclope deja aban-

donada en un banco, cosas que pasan en *La pata de cabra.* Sin embargo, ¿qué pasa si y cuando el lector o el espectador comparte esta realidad con el autor? ¿Qué pasa si y cuando el espectador llega a creer (desea creer) que lo que ve en las tablas es la verdad?

El autor del manual, *La mágica blanca descubierta,* cita a Virgilio para defender lo que va a hacer - revelar verdades. Escribe: "Felix qui potuit rerum cognoscere causas", y es precisamente esto - "conocer causas" - lo que le inspira a escribir el libro. Y así lo hace. El libro explica, con detalle, los "misterios" que "son el embeleso y asombro de cuantos inteligentes" (vii), misterios con nombres como "El cuadro mágico", "La cocina militar", "El palacio y el oráculo mágico", "El anillo magnético", "Sombras chinescas" y "Fantasmagorías". Aficionados y estudiosos de la comedia de magia de la época reconocerán en estos títulos algunos de los trucos más espectaculares de aquellas obras teatrales.

Ahora bien, aunque el autor proclama dirigirse al lector inteligente, es obvio que el público que ve esta magia no debe ser tan listo porque, para tener éxito, varias ilusiones tienen que contar con la ingenuidad y a veces la franca estupidez del espectador. Caso contado es el que se llama "El pañuelo marcado, cortado y compuesto", donde no sólo se cuenta con un cómplice escondido ("un compañero que está detrás del tapiz" 64) sino también con un ignorante en el público. Así lo explica el autor:

> La persona a quien se dirige para que saque un pañuelo, toma naturalmente el que está encima, y si ve que toma otro, se le pide que los revuela bien, con el pretexto de hacer más difícil la operación, y después de haberlos movido, el demostrador, para que se quede encima el que se quiere hacer coger, se dirige a otro menos perspicaz, y cuya fisonomía dé a entender su sencillez... (65)

De esta manera, el engaño queda asegurado. Otro ejemplo es el del engaño del faisán de las Indias, "encaramado sobre una botella, canta de repente, sin ensayo preliminar, todas las arias que se le manden..." (101), pero la realidad de este engaño es bastante prosaico y depende una vez más de la ingenuidad del público. Así se explica:

> Detrás del tapiz hay dos piezas de metal en forma de conos huecos; estos conos, que no son iguales, sirven para que llegue la voz al compañero, o por mejor decir, son ecos que reflejan la voz hacia diferentes puntos, como dos espejos cóncavos de diferentes concavidades, dan al objeto de la parte exterior a varias distancias. El compañero, imitando la voz de un pájaro, sigue la sonata que los músicos tocan de memoria, o por el papel que se les da.
> Si la sonata es demasiado difícil para que los músicos y el compañero la puedan ejectuar de repente, se anuncia a los espectadores, que para hacer el juego más admirable, se empezará por un son conocido, y se pasará prontamente al que se va a

> tocar: para sorprender al pájaro, y ponerle en la imposibilidad de ejecutarle, algunos de los músicos se aprovechan de este momento para mirar la dificultad propuesta, y no la empiezan a tocar hasta haberla estudiado bastante... (101-102)

Y este público no sólo es ingenuo y quiere ser engañado, sino que puede ser francamente peligroso: la descripción de la ilusión que se titula "Puestos tres cuchillos en un cubilete, salta uno de ellos a voluntad de los espectadores", comienza senciallamente, "Se piden tres cuchillos a diferentes espectadores..." (107).

El libro contiene un amplio muestrario de trucos e ilusiones que sirven para engañar al espectador. Muchos son juegos de naipes, experimentos científicos y semejantes cosas que distan de ser de intéres teatral. No obstante, otros revelan los secretos escondidos detrás de algunas de las ilusiones más admiradas por el público teatral de aquellos años. Entre estos juegos pueden contarse las luces que se apagan automáticamente ("La vela simpática" se llama aquí), fuegos que se producen espontáneamente, la aparición y desaparición de individuos por medio de escotillones ("La desaparición de un muchacho" es caso concreto), la transformación de un cuadro en otro, vuelos, el uso de la linterna mágica, la cabeza que habla (que recuerda "La redoma encantada" de Hartzenbusch) y otras cosas por el estilo.

El manual no falta de crueldad en servicio del engaño: en un juego, se mata a un canario ("se le sofoca apretándole con el dedo índice y con el pulgar"); en otros se decapita a una paloma, se despluma a una gallina viva, y en otro más se fusila a una golondrina. Otros demuestran su crueldad en forma de bromazo, como notamos en el siguiente ejemplo:

> Úntese con leche de higuera y goma de tragacanto bien mezclado el borde de un vaso por dentro y fuera, y déjese secar, y cuando se intente hacer esta burla, échase vino en él, y désele a beber a cualquiera; al punto que beba se le pegará tan fuertemente a sus labios, que con dificultad se podrá soltar, pues el vaso queda pendiente de los labios. (251)

El libro es evidentemente una traducción de un original en francés. Y recordemos que fue un francés - en realidad, un grupo de franceses - los que transformaron el teatro español durante los años veinte. Juan de Grimaldi, Juan Blanchard, autores y traductores, directores de escena, pintores y otros individuos entrenados y educados en la nación vecina, llegaron a Madrid e iniciaron una auténtica revolución en la manera de representar y presentar dramas al público español. Como director de escena Grimaldi conocía perfectamente bien los nuevos avances que llegaron a las tablas francesas antes de verse repetidos en los escenarios de otras capitales europeas. Estas novedades no sólo se aplicaron a las comedias de magia sino, como han notado Ermanno Caldera y otros, también a las obras románticas que comenzaron a verse en Madrid a partir de 1834.

En la descripción de "Objetos opacos fantasmagóricos", el autor del libro en cuestión describe un escenario que perfectamente podría aplicarse a dramas como *Don Alvaro, El trovador, Alfredo,* o *Don Juan Tenorio:*

> El sepulcro, el esqueleto y la procesión se colocan lo mismo en la caja; se pasa el cordel que les da movimiento por los agujeros abiertos en la puertezuela de la caja cuando esta se halla cerrada.
> Cuando se enseña el sepulcro, se imita el ruido de la tempestad y del trueno, y se tiene una segunda preparación, se hace despedir el rayo sobre el sepulcro, y reducir a cenizas el espectro. (171)

Dicha fantasmagoría forma, como es bien sabido, parte del trasfondo de imágenes que dominan el teatro de magia y el teatro romántico de la época.

Es más: al final del manual, el autor incluye una curiosísima sección que relata dos ejemplos de la magia blanca, una que se llama "El órgano que toca por sí mismo, serpientes artificiales, pájaros mecánicos, autómatas, jugadores de dados" y otro que él llama sencillamente "Juego extraordinario". Son en realidad dos cuentos costumbristas (¿existirá un "cuadro de costumbres mágicas?"), demasiado largos para repetir aquí, pero que dan una idea de cómo se mezclan elementos de teatro, prosa y manual de operaciones científicas. Los cuentos se relatan en primera persona, tienen personajes varios, ambientación, detallada descripción de casas y jardines, y acciones. Pero lo que nos interesa ahora es un breve trozo del segundo cuento que enlaza lo que venimos entendiendo de costumbrismo con los elementos del teatro de magia y del teatro romántico. En la siguiente descripción, abreviada aquí, una vez más se oyen ecos de la comedia de magia o prefiguraciones de escenas de *Don Alvaro,* de *El estudiante de Salamanca* (en particular, de la cuarta parte) o del final del *Tenorio.*

> Luego oye dos o tres sacudimientos como de temblor de tierra: oye un ruido semejante al del mar enfurecido, cuando el silbido de los vientos, y el bramido de las olas hacen temblar al marinero más intrépido; en medio del trueno y de los relámpagos, aparecen tres esqueletos, que crujiendo los dientes, agitan la masa de sus huesos, y hacen rechinar los brazos sacudiendo hachas encendidas, cuya pálida luz aumentaba el horror [...] Entonces las hachas se apagan, los esqueletos desaparecen, y las ventanas se abren: vuelto en sí del miedo Mr. Hill, quisiera poderse persuadir que había sido un sueño y una ilusión cuanto acababa de oir y de ver, pero mil circunstancias se lo impedían. Tiene en la mano el papel hallado en la caja, y que le parece haber venido por una operación mágica este papel; le da la respuesta a su pregunta que no ha comunicado a nadie; la voz que le amenazó con el infierno y los diablos, le causó un sonido que le dura todavía. La memoria de los tres esqueletos y de sus movimientos le hace erizar los cabellos; a cada instante teme ver renovar esta escena de horror. (302-303)

Luego explica detalladamente cómo se llega a producir el efecto, pero asegura al lector de su manual que no es más que magia y por eso, sujeto a leyes naturales, no a fuerzas sobrenaturales. Desmistifica el proceso al asegurar:

> Tales son [...] los medios de que me he valido para hacer una operación que Vd. le ha parecido sobrenatural, y que la hubiera siempre creído por tal, a no haberle yo levantado el velo que la cubría. Ya Vd. ve que nada de esto es capaz de habilitarme para desterrar enfermedades, mandar los elementos, ni ejercer brujerías ni sortilegios; y solo me alabé de estas habilidades a presencia de Vd., para ver hasta donde puede extenderse la credulidad, en quien ha llegado ya una vez a concebir miedo. (316-317)

Me pregunto, sin embargo, ¿por qué se tradujo y se publicó esta obra en 1833? ¿Qué había en la sociedad española, o en el mundo teatral de esta época, que hizo necesaria la presentación de un libro que revelara secretos que algunos - por lo menos directores de escena - querrían mantener ocultos? Sospecho que tiene que ver con el costumbrismo, es decir, con la nueva manía de levantar velos - de "conocer causas" en palabras de Virgilio - y de documentar el cómo y el por qué de la sociedad actual. El autor costumbrista trata de revelar secretos sobre la sociedad en que vive - hacer ver la maquinaria social de su existencia, su construcción social. La *Enciclopedia* sirvió esta función en la Europa científica e ilustrada. El autor del manual sobre la magia blanca busca la maquinaria de su existencia, busca lo real. El costumbrismo puede ser (para estar de acuerdo con Mesonero) una dialéctica entre lo que es y lo que fue, o puede ser una dialéctica entre lo que es y lo que parece ser. Está claro que la literatura costumbrista no es la realidad, sino un simulacro de la realidad, fabricada por técnicas literarias y una conciencia artística para producir un efecto literario. ¿Será posible que el traductor de este libro quiera desterrar de las tablas españolas tanta influencia francesa por revelar los secretos de la maquinaria que produce la ilusión teatral? ¿Será posible que la traducción y publicación de este libro sea un acto ideológico, un tiro más en la eterna guerra entre el pasado y el futuro que caracteriza el movimiento costumbrista, dividido, según Javier Herrero, en dos tendencias opuestas, una autoritaria y otra libertaria (210-211)? ¿Será posible *que La mágica blanca descubierta* sea obra auténticamente subversiva por desear no sólo revelar verdades sino transformarlas?

Hemos empezado diciendo que uno de los aspectos del costumbrismo es el de la documentación de lo real, hijo, como observó Escobar, de la investigación científica del siglo XVIII; dirige pues una mirada analítica hacia lo real, una mirada que aspira a esclarecer sombras. Los objetos del género costumbrista son, como se ha establecido claramente por la critíca, no los individuos, sino tipos, hábitos y rituales sociales. Entre ellos, el texto a que me refiero analiza uno específico, el teatro.

Pero la nueva mirada costumbrista no puede aceptar las sombras mágicas, y ve, tras la costumbre aparente de la escena, otra costumbre más profunda, la del truco o engaño. Ambos aspectos del costumbrismo se entrelazan aquí, el romántico que sueña y el ilustrado que revela. Con su penetrante concentración la razón revolucionaria se enfrenta con un costumbrismo romántico que intenta seducir al público con su retórica de sombras. Por eso, podemos estar de acuerdo con Joaquín Marco, para quien el costumbrismo es "mezcla de modernidad, vetustez, germanía, ironía zumbona y artificiosidad" (136). En otras palabras, es la magia.

DAVID T. GIES
Universidad de Virginia

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Álvarez Barrientos, Joaquín, "La comedia de magia. Estudio de su estructura y recepción popular". Tesis doctoral, sin publicar. Madrid: Universidad Complutense, 1986. "Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38 (1990): 219-245.

Caldera, Ermanno, ed. *Teatro di magia.* Roma: Bulzoni, 1983.

Caldera, Ermanno y Antonietta Calderone. "El teatro en el siglo XIX (1808-1844)". En *Historia del teatro en España, 2* vols. Ed. José María Díez Borque. Madrid: Taurus, 1988. I: 393-609.

Escobar, José. "El artículo de costumbres en España a finales de la 'Ominosa década' (1828-1833)". *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas, 2* vols. Bordeaux: Université de Bordeaux III, 1977. L 377-383.
"Literatura de 'lo que pasa entre nosotros'. La modernidad del costumbrismo". *Sin Fronteras. Homenaje a María Josefa Canellada.* (Madrid: Editorial Complutense, 1994): 195-206.

Fox, E. Inman. 'Apuntes para una teoría de la moderna imaginación literaria española". *Homenaje a Jose Antonio Maravall,* vol. 2 (Madrid, 1985): 341-350.

Gies, David T "*Don Juan Tenorio* y la tradición de la comedia de magia". *Hispanic Review* 58 (1990): 1-17.
"'Inocente estupidez': *La pata de cabra* (1829), Grimaldi and the Regeneration of the Spanish Stage". *Hispanic Review* 54 (1986): 375-96.

Herrero, Javier. "El naranjo romántico: Esencia del costumbrismo". *Hispanic Review* 46 (1978): 343-354. Repr. en *El romanticismo,* ed. David T Gies (Madrid: Taurus, 1989): 199-211.

La mágica blanca descubierta, o bien sea Arte Divinatoria, con varias demostraciones de física y matemáticas. Por J. S. Corregido y considerablemente aumentado por el presbítero don Joaquín Eleuterio García y Castañer, de la villa de Guadasuar, beneficiado y sochantre en la iglesia parroquial de los Santos Juan Bautista y evangelista de la ciudad de Valencia, y maestro de capilla de la de San Martín Obispo de la misma. Valencia: Imprenta de Cabrerito, 1833.

Marco, Joaquín. "El costumbrismo español como reacción". *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos y Homenaje a Gerald Frenan.* (Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1987): 127-139.

Romero Tobar, Leonardo. *Panorama crítico del romanticismo español.* Madrid: Castalia, 1994.

Rubio Cremades, Enrique. *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y El Semanario Pintoresco Español.* Alicante: Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 1995.

LOS LÍMITES DE LA REPRESENTACIÓN EN LA LÍRICA COSTUMBRISTA

I. La evaluación crítica de los géneros literarios del costumbrismo ha soslayado la poesía costumbrista y sólo S. García Castañeda acota el marco de una "poesía satírica, festiva y de costumbres" que permite contextualizarla históricamente como expresión de la divergencia de estilos y actitudes poéticas en la producción lírica de los años cuarenta [1]. Entendiendo el romanticismo como categoría de la historiografía literaria, la poesía costumbrista se integra en un "sistema histórico polifónico"[2] en el que se articulan simultáneamente posturas ideológicas muy dispares. Esa diversidad se comprueba contrastando la diferente condición del "fin moral" que Larra y Mesonero atribuyen a la escritura costumbrista; mientras que el primero se identifica con la dimensión radicalmente crítica de Balzac como "escritor de costumbres" al presentar "un abismo insondable, un mar salobre, amargo y sin playas, la realidad, el caos, la nada"[3], en la visión de la sociedad de los "cuadros crítico-morales"[4] de Mesonero y buena parte de las publicaciones costumbristas se manifesta una ideología conservadora y burguesa que, inspirada en una honda crisis de identidad nacional[5], proyecta - de acuerdo con D.L. Shaw - la identidad nacional en el espejo de la "otredad pintoresca"[6] del país. En este sentido es significativo que Mesonero pondere "el festivo lenguaje de la crítica" de costumbres en el *Panorama matritense:*

> Las costumbres de la que en el idioma moderno se llama *buena sociedad,* las de la medianía y las del común del pueblo tendrán alternativamente lugar en estos cuadros[7].

[1] *Las Ideas Literarias de España entre 1840 y 1850* (Los Angeles/London 1971), *vid.* especialmente pp. 8 y 88-94.

[2] J. Escobar, "Narración, descripción y mimesis en el "cuadro de costumbres": Gertrudis Gómez de Avellaneda y Ramón de Mesonero Romanos", en *Romanticismo 3-4.* Atti del IV congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano (Bordighera, 9-11 aprile 1987). La narrativa romántica (Genova 1988), pp. 53-60), *vid.* p. 54.

[3] "Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por un curioso parlante" (I y II), en *Obras de D. Mariano José de Larra (Fígaro),* II. Edición y estudio preliminar de C. Seco Serrano (Madrid 1960), pp. 238-245 *(vid.* pp. 239-240).

[4] "El Observatorio de la Puerta del Sol", en *Obras de Don Ramón de Mesonero Romanos.* Edición y estudio preliminar de D. Carlos Seco Serrano (Madrid 1967), vol. II, p. 11.

[5] D.L. Shaw, "La reacción anti-romántica en España", en *Modern Language Review,* 63 (1968), pp. 600-611, y M. Cornelias, "El costumbrismo antirromántico" en este mismo volumen, pp. 89-101.

[6] "La pintura... festiva, satírica y moral de las costumbres populares", en este volumen, pp. 299-303.

[7] "Las costumbres de Madrid", *op. cit.,* vol. I, p. 39.

El objeto de la representación legitima en el costumbrismo la elección del ámbito urbano o rural en lugar de espacios fantásticos, la preferencia de lo pintoresco y lo cotidiano a lo sublime y lo visionario. Igualmente predomina lo castizo o ranciamente español en detrimento de una dimensión espacial-temporal más universal. También es obvio que asuntos históricos cedan paso a una descripción de la realidad contemporánea en aras de la conservación o recuperación nostálgica del pasado y no como crónica de las transformaciones económico-sociales del momento[8]. Mientras que esta red de oposiciones temáticas y motívicas determina el lugar específico de la poesía costumbrista en el conjunto de los géneros románticos, su punto de convergencia con otras tendencias lo marca el carácter estético de la representación de la realidad.

Sin menoscabo de los complejos problemas definitorios inherentes al costumbrismo [9], cabría precisar los límites de su vertiente lírica teniendo en cuenta, a nivel de representación, la multiplicidad de registros lingüísticos y figurativos propios del romanticismo y considerando como sus formas específicas en verso los mismos "cuadros que ofrezcan escenas de costumbres propias de nuestra nación" y los "tipos o figuras" a que alude Mesonero en los dos artículos citados. Tales *artículo-poemas* tuvieron cabida en los periódicos donde aparecían los artículos en prosa y así alude un redactor a la mera sustitución de prosa por verso al ser publicado en el *Semanario Pintoresco* (1841) "Una beldad parisiense", el *romance satírico* que Mesoneros había escrito para el "Album" de "la excelentísima señora doña Dolores Perinat de Pacheco"[10] con ocasión de su boda:

> El presente romance, cuadro satírico de costumbres de París, fue escrito en aquella capital por el CURIOSO PARLANTE, y no habiendo podido tener cabida en el número de hoy el artículo continuación de RECUERDOS DE VIAJE, por su misma extensión, se inserta en su lugar esta composición del mismo autor como análoga también al propio objeto. (VI, p. 198)

[8] J. E Montesinos, *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española* (Berkeley/Los Angeles 1960), *vid.* p. 44.

[9] Vid. L. Romero Tobar, *Panorama crítico del romanticismo español* (Madrid 1994), pp. 397-430, la "Introducción" de E. Rubio Cremades a su edición de R. de Mesonero Romanos, *Escenas y tipos matritenses* (Madrid 1993), pp. 37-51 y el ensayo de E. Correa Calderón, "Los costumbristas españoles del siglo XIX", en *Bulletin Hispanique*, 51 (1949), pp. 291-316.

[10] *Vid.* R. de Mesonero Romanos, *Escenas matritenses.* Estudio preliminar, bibliografía y notas de C. Sáinz de Robles (Madrid 1945), p. 955.

Entre los artículos versificados de Mesoneros, E. Rubio Cremades enumera "El paseo de Juana", "El coche simón", "Requiebros de Lavapiés" y "Una junta de cofradía"[11] y se podría ampliar la lista con otras composiciones publicadas en el *Semanario Pintoresco* como la subtitulada "Los recuerdos del anciano en las calles de Madrid" (VIII, 1843) o, apurando los límites acotados, algunas de las "Poesías festivas" incluidas en el apéndice de las *Escenas matritenses* de 1851 (p.ej., "Los misterios de Madrid. Romance" y, quizá, "La Cuaresma" de 1828). También S. Estébanez Calderón aportó tempranos ejemplos de cuadros versificados con "La niña en feria" y "La miga y la escuela", publicados en *Cartas españolas* (1832) e incorporados luego a las *Escenas andaluzas.* Aun más próximas a los poemas-cuadros de Mesonero se podrían considerar otras composiciones aparecidas en el *Semanario Pintoresco,* como el romance festivo "Una noche de broma. Romance" (III, 1838) y otros textos como "La andaluza" de Fermín Caballero en el mismo volumen, "Dos marineros" de A. de Orihuela al que antecede la indicación "Costumbres andaluzas" (VII, 1842) o "Un baile en el Ampurdán" de Josefa Masanes (VIII, 1843) que troca el molde del romance narrativo por el de la canción popular. Sin duda se encontrarían más poemas descriptivo-narrativos de corte costumbrista rastreando otras revistas contemporáneas como *El laberinto* que, en 1843, incluye una composición de Antonio Flores ("Lances de Madrid-La casa de juego", fechada en 1842) y un romance satírico de J. Martínez Villergas que escenifica las diatribas contra el matrimonio de dos solteronas a quienes el narrador sorprende "Huyendo yo cierta noche / del bullicioso concurso / que cruza de la Cibeles / a la fuente de Neptuno" (p. 255).

También *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-44) contienen dos artículos en verso que retratan festivamente sendos tipos: "El cartero" de Eduardo Asquerino y "El calesero" de J. Martínez Villergas. El *corpus* textual se engruesa, además, con poemas que otros autores incluyeron en sus volúmenes de poesías como ocurre con "Una audiencia" de F. González Elipe *(Poesías,* 1845), publicado a su vez en el *Semanario Pintoresco* (X, 1845) o el de "Los toros de Jerez" (1846) y "Costumbres andaluzas. La feria de Puerto Real" (1847) de Eduardo Asquerino que forman parte de sus *Ensayos poéticos* de 1849 [12]. Unicamente las *Poesías andaluzas* de T. Rodríguez Rubí (1841) delatan globalmente, como poemario, una neta concepción costumbrista. De las trece composiciones - entre ellas varios extensos *cuentos* en verso y en su mayor parte romances jacarandinos - fueron especialmente encarecidas en su momento "Votos y juramentos" y "La venta del jaco" (esta última se publicó en el *Semanario Pintoresco,* VII, 1842); se podrían destacar como escenas o tipos "El jaque", "Roque y Antón", ¡A los toros!" y "La buena ventura".

[1] *Op. cit,* p. 37.

[12] S. García Castañeda también incluye en su catálogo de poetas costumbristas, entre otros, a S. López Pelegrín y plantea la pertenencia al género de los epigramas de Martínez Villergas y sus numerosos imitadores *(op. cit.,* p. 88).

El caudal de textos aducidos y la preferencia del romance justificaría acuñar el término de *romance pintoresco* por oposición al *romance histórico.*

Una reseña de estas *Poesías andaluzas* en *El Iris* acota los límites más estrictos de la poesía costumbrista en oposición a la poesía romántica de aliento filosófico y cósmico:

> Menos ambicioso que otros muchos poetas que anhelan abrazar en sus cantos el círculo del mundo y aun les parece poco, acaba de publicar el Sr. Rubí una colección de escenas de su patria. Las costumbres andaluzas han hallado un *pintor excelente.*[13]

Lúculo resalta la fiel observación de *tipos* y *costumbres* ("una pintura exacta y poética"). Contrabandistas, bandoleros, majos y jaques, "retratados con admirable verdad [...] tales como son en sí", y la imitación del "mismo lenguaje pintoresco que usan" aquilatan el atractivo de esas estampas andaluzas. La reseña de Mesonero en el *Semanario Pintoresco* (VII, 1842) incide en el valor de los poemas como "pintura de costumbres", constata la "verdad nada exagerada de los cuadros", encarece "el halagüeño remedo del lenguaje conversacional de los hijos de la Bética" (p. 38) y esboza las perspectivas de un género costumbrista ampliamente cultivado y atento a "escribir en versos costumbres y personajes tan propios de una poética fantasía, y que perderían mucho reducidos a modesta prosa" (p. 39). Por tanto, las reseñas destacan dos elementos básicos de la representación (la pintura de la realidad y la imitación del lenguaje conversacional o dialectal) que plantean la función estética de la *mimesis costumbrista* - según propone J. Escobar - como "mimesis local y circunstancial en analogía con la verdad histórica" en aras de una "representación imaginaria de la sociedad"[14]. Estas premisas - validas igualmente para los poemas costumbristas - delatan la función estética de una representación apuntalada por estrategias de constitución textual basadas en procedimientos figurativos.

II. El cuestionamiento aislado de la *imitatio naturae* durante el siglo XVIII (p. ej. por J.J. Breitinger, J. Addison, D. Diderot o K.Ph. Moritz)[15] y su progresiva superación

[13] "Poesías andaluzas de D. Tomás Rodríguez Rubí", *El Iris,* II, 1841, pp. 124-128; vid. p. 124).

[14] "La mimesis costumbrista", en *Romance Quartely,* XXXV (1988), pp. 261-270 (vid. pp. 262 y 265).

[15] Vid. U. Hohner, *Zur Problematik der Naturnachahmung in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts* (Erlangen 1976) y G. Gebauer/Ch. Wulf, *Mimesis. Kultur-Kunst-Gesellschaft* (Hamburg 1992), pp. 215-303.

en la estética y literatura modernas desde el romanticismo corren parejos a la toma de conciencia de la insuficiencia del lenguaje poético[16]. J. Escobar ha defendido convincentemente la modernidad de la *mimesis costumbrista* basándose en la constitución metaficcional del cronista de costumbres como una figura de autor, en la intencionalidad *moral* del discurso y en la suplantación de la retórica aristotélica por la imaginación y la observación del *flâneur-,* particularmente interpreta los artículos "La romería de San Isidro" (1832) y "La dama de gran tono" (1843) como refutación autorreflexiva e irónica de las pretensiones de una escritura realista que, no contentándose con presentar un espejo de la naturaleza humana, ambiciona describir fielmente - como a su vez insiste Larra en su reseña del *Panorama matritense* -al hombre y la mujer en la sociedad. A la vista de ese imperativo, J. Escobar define la mimesis costumbrista como "figuración narrativa y descriptiva de lo local y circunstancial" [17].

La "admirable verdad" plasmada en los cuadros de costumbres no excluye una representación subjetiva de la realidad que abarca - como se indica en un artículo programático del *Correo Literario y Mercantil* (n° 8, 1828) - "todo lo que nos ha llamado la atención a nosotros" y que resulta de un saber "mirar desde el verdadero punto de vista"[18]. En el artículo liminar de las *Escenas matritentes* (1836) Mesonero sitúa su posición en un "observatorio moral", en un "laboratorio" y, al mismo tiempo, enfatiza la imparcialidad de su visión de Madrid y su pueblo aludiendo a los "infinitos lados del prisma por donde le contemplamos" de modo que el "bosquejo fieJ, *aunque incorrecto" en los artículos resulta del punto de vista del* observador; en este sentido Mesonero enumeraba en "Las costumbres de Madrid", entre las condiciones básicas del cronista de costumbres, junto al "genio observador", "una imaginación viva" y "una sutil penetración"[19]. Por su parte, al evocar en la reseña del *Panorama matritense la* tradición literaria del cuadro de costumbres, Larra pone de relieve *el carácter ficcional de* esa recreación de la *realidad* mediante "pequeñas formas dramáticas, cortas invenciones verosímiles" (p. 243). Aunque, desde la atalaya de la novela realista, sea legítimo minimizar los elementos imaginarios de los artículos de costumbres reduciéndolos a "fragmentos de ficción sometidos a una instancia enunciativa"[20], desde la óptica del siglo

[16] J. Gómez-Montero, *Die Unzulänglichkeit der poetischen Rede. Studien zur frühen Lyrik derModerne in Spanien (J. de Espronceda-G.A. Bécquer-R. de Castro-R.M. del Valle-Inclán-A Machado)* (Colonia 1996; en vías de publicación).

[17] "Narración, descripción y mimesis..." *(vid.* pp. 55-56).

[18] Página 3, *apud J.* Escobar, "'Costumbres de Madrid'.- Influencia de Mercier en un programa costumbrista de 1828", en *Hispanic Review,* 45 (1977), pp. 29-42 (citas en pp. 36 y 38).

[19] *Op. cit.,* pp. 9-11.

[20] L. Romero Tobar, *op. cit.,* p. 428.428.

precedente, conviene resaltar el descentramiento de la realidad y de la representación que operan las particulares formas de enunciación. Es el mismo Larra quien precisa que, para acertar con "los verdaderos trazos que bastan a dar la fisonomía", el escritor de costumbres pergeñará "bosquejos parciales" que "estriban más que en el fondo de las cosas en las formas que revisten y en los matices que el punto de vista les presenta" (p. 239). Con ese criterio selectivo, el texto se erige en un espejo ilusorio, la representación simula una mimesis de lo particular provocando un *effet de réel* (R, Barthes)[21] y la figura de autor finge la observación de la realidad para manipularla desde su parcial perspectiva. Estos presupuestos permiten fundamentar críticamente la escritura costumbrista y sus géneros - aun a sabiendas de su deuda para con la idea ilustrada de imaginación y de su vinculación a la prensa satírica dieciochesca[22] y a pesar de ser subsidiaria de una intencionalidad moral - en el acto estético que supone la perspectivación del texto, la enunciación irónica y el desenmascaramiento implícito o explícito de la ilusión mimética.

III. A las *Poesías andaluzas* de T. Rodríguez Rubí precede una epístola 'A Fa-bio" que focaliza explícitamente la escritura poética al cuestionar su identidad nada más anunciarse el carácter de las composiciones reunidas en el volumen:

> [...] esta flamante colección de varias
> festivas andaluzas poesías.
> ¡Poesías!!!... ¡Buen Dios!... qué he pronunciado!
> ¡Ay Fabio!... [...]
> Si dije poesías, versos sólo
> mi intento fue decir... [...]
> Llámalos versos, como yo los llamo
> o bien prosa ordenada en rengloncillos,
> igual es para mi de cualquier modo
> y tanto me da[23].

El autor se proyecta en una figura ficcional y la indiferencia marca su actitud ante el texto supeditando la actividad poética al mero interés comercial del editor ("Tiré esas lineas / por complacer al Editor famoso / que lo que escribo metaliza y compra", p. 4).

[21] R. Barthes, "L'effet de réel", en R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Wath, *Littérature et réalité* (Paris 1982), pp. 81-90.

[22] *Ibidem,* pp. 398-400 y 414-418. En cuanto a la tradición de la *poesía festiva* desde la Ilustración, *vid.* J. García Mercandal, *El humor en la prensa española* (Madrid 1966) y la antología de J.L. R. de la Flor, *Un siglo de poesía satírico-burlesca periodística (1832-1932)* (Madrid 1993).

[23] *Poesías andaluzas por Don Tomás Rodríguez Rubí* (Madrid: En la imprenta de Yenes, 1841).

Este desapego irónico se decanta en otras composiciones, como en el *cuento* "Quien mal anda, mal acaba", cuando el narrador abandona su posición neutral inmiscuyéndose en el curso del poema para eludir algunas escenas (p.ej. la descripción de unas bodas: "Perdona, lector amado, / si eres casado [...] sabrás", p. 137) o para invitar al lector a seguir o no el hilo de su relato:

> Entremos a ver la fiesta,
> lector, si el entrar te agrada,
> y si no yo entraré solo
> porque estas fiestas me pasman. (p. 146)

Así, la arbitrariedad del acto poético pone en entredicho la continuidad o no del texto. Estos procedimientos son frecuentes en las "festivas poesías" y recurren en los *cuentos* de las *Poesías jocosas y satíricas de Don Juan Martínez Villergas* (1842). La relevancia estructural del apostrofe al lector adquiere significancia meta-poética si se enriquece con una reflexión explícita sobre el propio discurso poético como es el caso de una composición festiva del mismo autor redactada para *Los españoles pintados por sí mismos,* "El calesero"[24]. De acuerdo con el propósito del volumen el poema retrata ese tipo (su traje, sus negocios y debilidades), aventura toda una tipología de los variados carruajes que circulan por Madrid y describe su actividad un día de toros, en la fiesta de San Isidro o durante los Carnavales. También en este caso el yo poético deja traslucir su constitución retórica y su función mediadora con respecto a la realidad representada poniendo de manifiesto la factura paródica de un texto que ironiza el discurso y el sinfín de formas estróficas y versos elegidos ("Y si el público recela / que este parto es de luzbel / eche la culpa a Espinel"). Ya el soneto introductorio dirimía lúdicamente el uso de verso o prosa ("¿Echo a cara o cruz? - Arriba, ¡chucho! / ¿Cruz? Bien está..."), pero la textura paródica del discurso poético arremeterá incluso contra paradigmas de la poesía romántica cuando un hipotético lector reclama al autor el inmediato inicio del poema:

> ¡Uste! que es tarde y llueve, no mas prólogo
> que no consiente fárrago el opúsculo, como
> esos grandes, eternales cánticos que otros
> entonan con acento impúdico ya celebrando
> en las doncellas cándidas, la ardiente faz y los
> luceros fúlgidos,
> ya revelando con pasion carnívora
> la intensa llama de su amor sulfúrico, (p. 138)

[24] Cito por *Los españoles pintados por sí mismos* (Madrid: Gaspar y Roig, editores, 1851), pp. 163-165.

Los continuos incisos del narrador en esta composición festiva - que transpone en verso el perspectivismo de las otras descripciones de *tipos* de la mesocracia española - llegan a constituir un espejo irónico de la escritura. El distanciamiento con respecto al texto, la actitud burlesca ante la escritura y la ironización implícita del discurso no resultan tan llamativos en el autor de las *Poesías jocosas* como en poemas de aliento visionario - cuales *El Diablo Mundo* o *María* -, donde reaparecen la mayoría de los procedimientos de constitución textual descritos hasta el momento. Esta coincidencia, que ejemplifica la recurrencia en diversos géneros y el alcance de las técnicas de desublimación de la escritura poética romántica, se manifiesta aún más claramente en el segundo tipo descrito en verso en *Los españoles pintados por sí mismos.* "El cartero" de Eduardo Asquerino desarrolla un motivo central: la caja negra del cartero encierra el mundo ("en tu caja confundida / va con la vida la muerte"). De acuerdo con el género, E. Asquerino describe el trabajo del cartero, las contradictorias expectativas que suscitan sus idas y venidas por la ciudad, las mentiras y verdades que saca a relucir... Conviene detenerse en la inversión irónica y festiva del tópico del *diablo mundo* que acomete E. Asquerino pues se reconocerán las reminiscencias del tema y lenguaje poético esproncedanos:

> ¿Quién en el mundo diría que
> llevas en una caja el placer y la
> agonía? ¡A los unos la alegría y
> á los otros la mortaja! ¡Cuál en
> ella se retrata nuestro bien o
> mal profundo! ¡Allí la fortuna
> ingrata al mundo, dá vida o
> mata, con otro callado mundo!
> Sí, porque allí un mundo va,
> que allí hay dichas, ilusiones, y
> esperanzas, y pasiones; pero...,
> es un mundo que está
> encajonado en renglones.
> **[...]**
> En los cuernos de la luna
> yo ví maridos eternos,
> y á tu llegada importuna
> ¡los ví hundirse! ¡su fortuna
> solo les dejó los cuernos! (p. 164-165)

La interrelación motívica, temática y de dicción entre la poesía festiva costumbrista y la escritura romántica visionaria es evidente y, en este caso concreto, llega al palimpsesto irónico. Además, el sujeto de la enunciación en "El cartero" ofrece una imagen moral de la sociedad desde el punto de vista del tipo en cuestión y, en consecuencia, ese desplazamiento de la perspectiva hasta el mismo objeto de la representación significa implícitamente un desenmascaramiento de la ilusión mimética: la realidad es observada a través del prisma del cartero y se trata de "un mundo que está / encajonado en renglones". Ligando a la subjetividad la observación y, como en "El cartero", utilizando estrategias subjetivas de representación bien sutiles, el *pintor* de *tipos* y *costumbres* ofrece una visión de la realidad conscientemente manipulada en consonancia con su propia imagen moral de la sociedad. Por ello, en función de la relativa autonomía de la constitución textual, la moderna *mimesis costumbrista* debería calificarse de *pseudomímesis*. Ilusión mimética, perspectivación textual y enunciación irónica o autorreflexiva pueden entenderse, en la escritura costumbrista, como una solución estética que supera el conflicto aporético que agarrotaba la representación una vez desechado el principio de la *imitatio naturae* por su insuficiencia para plasmar literariamente las nuevas formas de autopercepción del sujeto en la sociedad moderna. Así, la *pseudomímesis costrumbrista* logra traducir estéticamente el descentramiento definitorio de la subjetividad moderna y la escritura germina en el impulso por recentrarla.

El intento de delimitar con precisión la lírica costumbrista en el concierto de la poesía romántica (temas, motivos y formas de escritura poética) revela sus abundantes puntos de convergencia en cuanto a estrategias de representación, recursos expresivos y modalidades de enunciación, aunque el distante cronista de costumbres las refuncionalice en aras de un aliento narrativo-descriptivo específico. Global-mente, en los cuadros de costumbres y tipos en verso, se transparenta una concepción lúdica de la escritura poética, y la operatividad de estrategias de desublimación - también frecuentes en la escritura visionaria - manifiesta la desintegración de los paradigmas de representación románticos vigentes en los años treinta. Este dato -como indicó recientemente L. Romero Tobar -[25] sugiere la importancia del análisis de las técnicas textuales de representación para precisar la dialéctica de convergencias y divergencias que caracteriza aquellos años de ensanche o crisis en que, también en España, se cultivaron formas específicas de la escritura moderna.

JAVIER GÓMEZ-MONTERO
Universität Köln

[25] *Op. cit.,p.* 418.

LOS ESPACIOS PRIVILEGIADOS DE LA ANDALUCÍA DE ESTÉBANEZ

Dado el carácter inicial periodístico de casi todos los artículos costumbristas, y lo espaciado de su publicación - lo cual permitía al autor ser receptivo ante los ecos y opiniones circulantes -, cabe pensar que dábanse, en buen numero de casos, adecuaciones entre la demanda del público y las propuestas de los escritores. El gusto de los que querían leer y el deseo de los que querían narrar debió provocar más de una interferencia con sus consecuentes acomodaciones mutuas.

También pudo darse, aunque no se explicitara, un cierto reparto territorial y temático entre los más proclives a evocar una geografía determinada y los que preferían enclaves más genéricos. Para unos, sus tipos y cuadros sólo podían resultar verosímiles enmarcados en unas coordenadas espaciales concretas; para otros, el interés de las peripecias y de sus figuras desbordaba la necesidad de cualquier condicionamiento previo sobre sus orígenes y no reclamaban ninguna complicidad cultural o nativa específica para que pudieran ser mejor comprendidos. En unos casos, parecía como si los espacios y los tipos estuviesen ya muy presentes y llamativos, como aguardando y exigiendo una voz narrativa que, con una perspectiva más o menos nostálgica, o más o menos crítica, diese cuenta de ellos. En otros, parecía ser más bien la perspicacia penetrante del observador costumbrista la que había desvelado su potencial literario, desconocido o infravalorado hasta entonces por sus contemporáneos.

Si nos atenemos a un autor como Estébanez, quizás el costumbrista que ha quedado más categóricamente vinculado a una geografía literaria, sus propuestas tal vez puedan ser bastante ilustrativas de este supuesto grado de adecuación entre los propósitos del escritor y el ambiente elegido, así como de los mutuos préstamos y concesiones que ello pudo representar.

Cuando Estébanez comienza a publicar sus artículos periodísticos aparece más bien como un escritor de registro temático amplio. Experimenta y dirige su campo de observación hacia objetivos tan diversos en la geografía como dispersos en el tiempo: "Las excelencias de Madrid", "La Celestina", "El fariz", "Hiala, Nadir y Bartolo", "La miga y la escuela", por ejemplo, pueden ser considerados como componentes de un recorrido misceláneo por distintos frentes literarios.

Incluso su propia biografía como funcionario y político, como investigador y erudito, sus amistades, su correspondencia con Valera y Mérimée, no le muestran como un hombre de gustos sedentarios sino más bien próximo a la tipología del nómada abierto a amplios parajes e intereses.

Pero cuando en 1846, recoge en volumen la mayoría de sus artículos, decide acogerlos bajo la titulación de *Escenas,* adscribiéndolos así a una gama literaria bien precisa, y a una más precisa aún localización: *andaluzas.*

Se produjo de esta forma una reducción que obligaba a reorientar la mirada valorativa del lector hacia una parte de lo recopilado y a concederle a lo restante sólo un rango complementario, que entraba dentro del cajón de sastre de la subtitulación[1]. Podía ello entenderse como una manera modesta de retraer y reducir la extensión de sus horizontes literarios, asignándole a su obra una estricta y unitaria vinculación geográfica y cultural - lo demás producido quedaba como accesorio -, o bien era una forma de convertirse en el valedor que estableciera ya las credenciales de lo que podía y debía contarse literariamente, desde una perspectiva costumbrista, de Andalucía.

Al adentrarnos con mayor detención en sus *Escenas* y si se adopta una mínima preceptiva, sobre todo en lo que atañe a la exigencia de contemporaneidad en lo narrado, se percibe que dentro de sus cuadros de costumbres andaluzas, formados por "Pulpete y Balbeja", "La rifa andaluza", "La Feria de Mairena", "El Roque y el Bronquis", "Un baile en Triana", 'Asamblea General", a los que podrían añadirse, sin forzar en exceso la plantilla adoptada, "Gracias y donaires de la capa" y "Fisiología y chistes del cigarro", se dan algunas invariantes que quizás no han sido suficientemente puestas en correlación.

En efecto, todos esos cuadros o escenas, se enmarcan dentro de un espacio, de un territorio social, que se extiende desde lo semippúblico (la taberna, el patio de la casa de vecindad, la tertulia) hasta lo abiertamente público (la plaza del barrio, el paseo de la feria).

Esta afinidad electiva por este tipo de espacios tiene significado por sí misma, pero también por los que excluye. Ni una sola vez, para abordar un cuadro ambientado en el Sur, recurre Estébanez a un espacio privado. Y no es que no se sintiera dotado para ello, pues en otra serie de casos, y sobre todo en "Don Opando, o unas elecciones", supo adentrarse en las interioridades de un personaje, cuya "fisiología" vital y profesional queda espléndidamente individualizada y resuelta. Con esta pieza, casi fronteriza , en muchos aspectos, con el planteamiento de una novela, Estébanez se mostró que estaba lejos de aquella supuesta incapacidad para la novela que atenazaba a Mesonero. Construyó un valioso retrato de la vida política de la época, lamentablemente olvidado, mostrando un ingenioso alarde en la recuperación de muchos recursos de la literatura grotesca del Barroco, tendiendo un puente anunciador de lo que será, más tarde, la narrativa de veta brava y esperpéntica. Pero, ahora, lo necesario es sólo señalar que tanto con "Don Opando", como con sus numerosos cuentos y relatos moriscos, *El Solitario,* se mostraba facultado para narraciones de mayor aliento y para enfoques narrativos que requiriesen exponer una cierta conflictividad.

[1] Que dice así: "bizarrías de la tierra, alardes de toros, rasgos populares, cuadros de costumbres y artículos varios, que de tal o cual materia, ahora y entonces, aquí y acullá y por diverso son y compás, aunque siempre por lo español y castizo ha dado a la estampa *El Solitario".*

No obstante, Estébanez siempre que elabora una escena localizada en Andalucía la ilustra dentro de unos espacios que se podrían denominar ámbitos de una *sociabilidad ocasional.* Porque la relación de convivencia que entre las personas se establece en esos ambientes está siempre más cercana de lo excepcional que de lo cotidiano. Se trata de territorios compartidos por muchos que no son casi nunca del dominio significativo de nadie. Y cuya peculiaridad cobra relevancia social, en positivo o en negativo, si se establece su comparación con otras tendencias costumbristas contemporáneas que tienen como enfoque el dar cuenta exhaustiva de unos gremios, de unos oficios, de unas profesiones, para cuya visualización literaria deben desplegarse en su quehacer más regular y cotidiano.

Ni siquiera se dirige una mirada hacia el núcleo familiar, con las posibilidades que ello generaba por entonces. Parece haberse establecido así, en el planteamiento literario de Estébanez, una distribución geográfica, en la que, bajo la calificación genérica de *andaluzas,* sólo merecieran resaltarse aquellos espacios en los que la gente se encuentra unida por un placer elegido (la taberna, la feria, el vino, el baile, el fumar) y nunca por una necesidad coactiva - ni laboral, ni política, ni familiar -impuesta desde el exterior. De tan excluido como está ese otro dominio, el de lo privado, puede desprenderse también *otra* lectura, como si *El Solitario* hubiera presentido que ese era un mundo que estaba reservado para otra perspectiva, la de la novela - que sí escogería por ineludible necesidad narrativa resaltar las conflictivi-dades allí latentes. Y de hecho *Fernán Caballero* ya estaba novelísticamente al acecho, con aquel cuaderno en el que todo lo anotaba. Pero él se vedó, aunque estaba capacitado técnicamente para ello, el profanar su Andalucía con otro conflicto que no fuese el fingido y teatral duelo de Pulpete y Balbeja, a causa de un amor, que es saldado y olvidado, en sólo unos instantes, entre las paredes de una taberna.

Y la taberna - y esos otros lugares asimilables a ella - es, desde luego, el espacio privilegiado, en cantidad y calidad, de los enfoques narrativos andaluces de Estébanez. Y, sobre todo, es tanto más sintomática esa preferencia, en cuanto que el café es otro gran ausente. El café, ese lugar también semipúblico, magnífica floración de la sociabilidad de la época y que ocupará páginas tan brillantes en la obra de Larra y de tantos otros costumbristas, no sufre ni una sola mención en la Andalucía de *El Solitario*. Quizás porque debió de ver en él un avanzado de la modernidad, que carecía de suficiente tradición, o que, al haber sido aceptado de manera tan uniforme por todos, ya no servía para enmarcar y cualificar la imagen de ese vivero de casticismo del que debían dar cuenta sus cuadros andaluces.

La taberna, pues, es un lugar múltiple y apacible, que aglutina tanto al parroquiano, que, con su presencia cotidiana la convierte en un espacio propio, casi cerrado - estimulando incluso, según Estébanez, el ensismimamiento reflexivo de "los filósofos" –

como al transeunte, que la considera un espacio abierto en el que puede ocasionalmente acogerse. Contrariamente al uso que van a hacer ciertos escritores con el café, transformado en un hervidero convulsivo, en el que repercuten y se acrecientan, con sus polémicas y tertulias, las disparidades y las sacudidas políticas y sociales de todo país, en las tabernas de *El Solitario* aparecen borrados los signos de cualquier distinción social. Se percibe una tendencia de vida asociativa tan espontánea como la de la calle o la del barrio, pero más estable porque se asienta en esas afinidades electivas que Estébanez hace desfilar con tanto primor narrativo: el vino, el baile, el cante, la capa, el cigarro.

Al aislar y privilegiar sólo esta imagen de Andalucía, apoyada sólo en los valores del juego, la belleza y el placer, convirtiendo lo excepcional en referente totalizador, y sin intercalar fisura ni conflicto alguno, Estébanez que, desde su perspectiva casticista, también se había propuesto, como Mesonero, ser un corrector de las imágenes impuestas por la mirada extranjera, volvía a prestigiar una Andalucía literariamente escindida. Pero quizás no fue sólo una elección suya, porque era mucho el peso literario de esa tradición y su efecto especular, también incidía en la demanda de los lectores. Quizás el quiso adecuarse al gusto de esa parte del público que quería mantener reductos geográficos al margen de los cambios y de los tiempos, y al mismo tiempo convertirse en el tutor literario de una imagen de Andalucía enmarcada y fijada castizamente para siempre. De todos modos, aunque sólo fuesen invenciones de su voluntad literaria, aún pueden despertar una cierta nostalgia aquella sociabilidad, aquel clima de convivencia, que él supo desplegar al evocarnos aquellas tabernas de la Andalucía romántica.

ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO
Universidad ed Sevilla

TERTULIAS ROMÁNTICAS Y MODERNISTAS EN EL MADRID CASTIZO

Compartimos la idea comúnmente aceptada sobre la analogía, o analogías, entre época romántica y modernista, proponiendo una lectura del costumbrismo emparejado con ambas. Las tertulias jugarían sólo el papel de ejemplificación de la tesis que aquí se pretende insinuar. Madrid, en cambio, no ocupa en el presente ensayo un papel accidental o marginal, sino que representa el escenario natural y el lugar privilegiado para discurrir acerca del costumbrismo. Añado la consideración que si bien el costumbrismo crece y se desarrolla en paralelo, y a consecuancia, del romanticismo no se extingue con él. Se viste de otras formas que, conservando lo esencial, se adaptan a los tiempos, explicándonos siempre la historia y contándonos con garbo popular las comidillas del patio de butacas, del entresuelo y del gallinero - sobre todo del gallinero - del gran teatro costumbrista que fue Madrid.

Concordamos también con numerosos historiadores de la literatura en el indicar límites más o menos exactos para la historia del cuadro de costumbres (1827-1849), con autores tan consolidados como Larra, Mesonero y Estébanez Calderón. Este apogeo coincide con el romanticismo y prosigue con la novela costumbrista, que anticipa, primero, y coincide, después, con la realista. Serían los casos, entre otros, de Alarcón, Fernán Caballero, algunas obras de Pereda etc. *El sombrero de tres picos* o *La gaviota* son, en algún modo, puentes entre el cuadro de costumbre de la época romántica y la literatura realista[1].

En este sentido podemos decir que el romanticismo desaparece, al menos como moda cultural, mientras que el costumbrismo, saltando del cuadro a la novela, se transforma y se prolonga en el tiempo, delineando mejor sus formas y ampliando intereses y pretensiones.

Novela costumbrista, pues, como continuación del cuadro de costumbres, como preparación de la novela realista, en cuanto descripción y espejo de la sociedad, pero además como preámbulo a la meditación sobre la personalidad de España en su evolución temporal y en el traceo de sus características más esenciales en cuanto permanentes y definitorias. En este último sentido el costumbrismo supera la historia tradicional, anticipa la social y preanuncia conceptos modernistas como el de intrahistoria o el de regeneracionismo.

[1] Enrique Rubio Cremades ha insistido, a nuestro juicio con acierto, sobre el carácter de transición político y literaria del periodo costumbrista. Ver: *Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela,* "Siglo Diecinueve" (Valladolid), n.l, 1995, págs. 7 y ss.

El costumbrismo acompaña al romanticismo desde los alrededores de 1830 hasta más o menos la mitad del siglo pasado. Después se perpetua con la gran novela del segundo '800. Y si el realismo hace su aparición como contraposición a la moda romántica no es fácil concluir que el costumbrismo se identifique con aquél; más bien lo completa - cuando no ironiza sobre él - durante su periodo álgido, para después establecer un puente entre el mismo romanticismo y el realismo, dejando huellas que, una vez asimiladas por años de literatura, servirán como componentes de los movimientos posteriores y, concretamente, del modernismo. Costumbrismo, pues, entendido como complemento específico de una época (la romántica) y en un modo más lato como expresión permenente de la literatura española en momentos de crisis, si bien con moldes mejor reconocibles después que el género nació y se desarrolló en compañía del romanticismo y del realismo.

Pues bien, los elementos permanentes servirán para explicar, una vez iniciada la crisis del '98 y la más amplia de la modernidad, el alma de España, la propia personalidad del ser español. El cuadro de costumbre ayudará diacrónicamente a definir los usos, las maneras y las actitudes de la sociedad de una época; la novela costumbrista, en cambio, echará las bases para meditar, a través de las tradiciones y actitudes permanentes de los españoles, sobre las preguntas clásicas de toda crisis: pasado, presente y futuro del ser y del actuar de un pueblo[2].

En 1898 como en 1830 pregunta por la identidad de España, por descubrir a través de los usos y las actitudes vitales de los españoles qué características han definido su modo de ser, y através de aquéllas proyectar un futuro salvador.

Algún peso habrá ejercido ese último costumbrismo en la meditación de la España eterna, en la reflexión sobre Europa, en el desarrollo del espíritu crítico modernista, en nuestros Costa, Ganivet y Unamuno y, dejando a la imaginación aprovecharse de la historia, por qué no verificar su influencia en el concepto de hispanidad de Maeztu y en sus formulaciones posteriores.

[2] J. I. Ferreras escribe, explicitando en parte el segundo sentido aquí señalado, "llamo costumbrismo a la materialización de relaciones sin historias, a la materialización de relaciones en su inmovilidad". Ver: *Los orígenes de la novela en España (1800-1830),* Madrid, Taurus, 1973, pág. 133.

Isabel Román Gutiérrez en la misma línea sostiene que "la inmovilidad costumbrista se manifiesta incluso en las primeras obras realistas, que no consiguen desligarse totalmente del influjo del costumbrismo - así las novelas regionalistas de Pereda, por ejemplo-. En cuanto a las novelas consideradas plenamente realistas pueden observarse también distintas actitudes en el enfrentamiento con una sociedad en ebullición: frente a los escritores progresistas, como Galdós, que propugnan un cambio en la evolución, están los conservadores que retratan y defienden el inmovilismo - Pereda, Alarcón - (ver: *Historia interna de la novela española del siglo XIX,* vol. 1, Sevilla, Alfar, 1988, pág. 194.

Costumbrismo y modernismo tuvieron a Madrid por su ciudad privilegiada para vivir y escribir, trabajar y criticar. Hay que tener presente que entre 1834 y 1837 Javier del Burgos y el nuevo régimen liberal ponían en marcha la articulación administrativo-territorial del Estado español. Madrid aumentaba su población notablemente. De los 176.374 habitantes de 1804, según el censo de Godoy, se pasaba a 236.000 en 1852. Seguramente esta última cifra no reflejaba la realidad, ya que la capital se estaba convirtiendo en el centro de la inmigración del país. Vagos, desocupados, mendigos y una variopinta cohorte de esperanzados artistas y artistillas - entre ellos literatos con fortuna y sin ella - llegaron a Madrid desde todos los puntos de España y de sus ex-colonias atraídos por la presuntamente chispeante y colorida vida de la capital[3]. Otro hecho a tener en cuenta para comprender el aumento de la población se refiere a las desamortizaciones de los bienes eclesiásticos.

La capital en 1900 - el Madrid modernista o mejor dicho, el que se está preparando para serlo - arroja la cifra de 539.835 habitantes, mientras que el resto de la provincia no sufre prácticamente alteraciones: las 190.000 almas de 1800 se convierten en 235.199 en 1900. El Madrid que estrena siglo - el XX - ofrece un cuadro apropiado para un segundo costumbrismo o, si preferimos, para un modernismo que arranca hacia el nuevo, hacia la Europa de la ciencia y de la técnica, de la cultura decadente y de la poesía simbolista, con lastres semejantes a los de 1830; por ejemplo el desastre colonial, la crisis del sistema de la Restauración, y el aumento de una emigración depauperada, procedente del interior y de las colonias.

Época romántica y modernista representan dos momentos determinantes y análogos en la historia de España. La primera señala el paso entre el siglo XVIII y XIX, entre dos edades, la moderna y la contemporánea. Ambas nacen de una humillación colonial. El '98 ha representado el prototipo de la crisis, pero no olvidemos que durante la tercera década del siglo pasado se perdió mucho más: el imperio americano desde la Tierra de Fuego hasta la California.

Crisis colonial que provocó desorientación política y económica solicitando una respuesta de España como nación. Dos calamidades paralelas inducen a preguntas y actitudes semejantes.

[3] Como escriben A. Bahamonde y L.E. Otero en el cap. *Madrid, de territorio fronterizo a región metropolitana* (en AA.VV, *España,* vol. V *(Autonomías,* dirigido por J.P Fusi, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pág. 550), "los censos y empadronaminetos no recogen con Habilidad lo que podríamos llamar población clandestina (...) Su número fluctua entre las 20.000 y 30.000 personas, (...) Uno de los bandos más pertinentemente repetido por el Ayuntamiento de Madrid, al menos entre 1830 y 1880, es el que se refiere a la expulsión de mendigos y vagabundos no avecindados en la capital; el propio hecho de su repetición es demostrativo de lo insoluole del problema".

Por otra parte la España peninsular asiste a novedades trascendentales en campo ideológico-político y cultural. A la muerte de Fernando VII el nuevo Régimen se implanta definitivamente en España inaugurando un largo periodo de monarquía constitucional.

Liberalismo y romanticismo despertaron al adormecido tradicionalismo. Fenómenos fuertes estimularon el interés por la defensa de la cultura imperial y por la literatura de la decadencia. Quizás por primera vez , y de modo colectivo, en España se pone en duda la política del pasado imperial, injertándose en torno a ella la polémica romántica.

En cierto modo las ideas románticas representaron el detonador de la crisis, mientras la literatura costumbrista, también en cierto modo, significó el reflejo y la crítica de aquélla sociedad decadente. Corrección de costumbres y de usos con la finalidad de regenerar la moral pública y privada y como afirmación de la identidad nacional, desacreditada por la cultura y la política extranjera, especialmente francesa.

Este, digámoslo así, regeneracionismo por ironía o por sarcasmo, de derecha o de izquierda, de Mesonero o de Larra, intenta no solamente exponer los lados negativos de la sociedad, sino también corregirlos. En el fondo, tal modo de afrontar la crisis seguía fielmente la trayectoria del caracter español, y muy en especial el andaluz, y, en base a la inmigración interna, también el madrileño. Nos referimos a la actitud de demonizar el mal tomándole el pelo, ironizándo, criticándole. Así respondió nuestra literatura picaresca a la crisis del Barroco; con este espíritu el folklore andaluz, el flamenco, ha traducido siempre la filosofía del pueblo. Y en fin, con talante muy semejante, costumbrismo y modernismo han intentado alejar, con pandereta y fandango literarios, la obsesionante realidad de la cotidianidad de la primera y de la segunda crisis de nuestra contemporaneidad [4].

La nueva perspectiva de Mesonero al describir la capital resalta con nitidez en el cuadro *Las costumbres de Madrid:*

[4] El autor costumbrista es consciente al tratar de viejos argumentos que el punto de vista ha cambiado porque su particular modo de escribir no se detiene en la descripción, pues tiende a fotografiar la realidad en su conjunto. Mesonero Romanos, ya en 1831, en la introducción a su *Manual de Madrid,* que además lleva como subtítulo *Descripción de la Corte y de la Villa,* ha escrito: "Muchos eran en verdad los autores que en los tiempos pasados trataron de las cosas de Madrid; pero todos ellos parece que tuvieron más bien por objeto lucir su erudición, amontonando volúmenes, que no el escribir obras de uso común y de general utilidad. Además, limitados unos a la parte histórica, otros a la descripción topográfica, y otros a la de los monumentos artísticos, no podía ninguno servir para dar una idea general de los distintos objetos que encierra Madrid, como pueblo grande y como capital de la monarquía".

Citamos por la segunda edición: Madrid, Imprenta de D.M. de Burgos, 1833, pág. III.

Grave y delicada carga es la de un escritor que se propone atacar en sus discursos los ridículos de la sociedad en que vive.

Y más abajo, conciente de ser testimonio de una nueva época, escribe:

El trascurso del tiempo y los notables sucesos que han mediado desde los últimos años del siglo anterior han dado a las costumbres de los pueblos nuevas direcciones, derivadas de las grandes pasiones e intereses que pusieron en lucha las circunstancias[5].

Larra, bien distante de Mesonero por tantos aspectos, vuelve en más de una ocasión a exponer una filosofía de la historia de España con la misma valencia de crisis nacional que tenía en Mesonero.

Para Fígaro España halló en los años que siguieron a la muerte de Fernando VII un momento mágico de libertad, trampolín ideal para romper las cadenas culturales francesas y, también, con las del propio pasado imperial, y echar las bases de una ideología y de una literatura a la altura de los tiempos; es decir, capaz de crear una nueva identidad española antes de mediar la mitad del siglo decimonónico[6].

Corrección de las costumbres españolas y ataques al afrancesamiento acrítico. En estos dos puntos coinciden Mesonero y Larra. Ambos individuaron en los años '30 los del cambio adecuado para reconstruir, gracias a la pérdida colonial y al ambiente de mayor libertad, el hecho diferencial español. No cabe duda de que el progresista Larra y el moderado Mesonero concedieron a la pérdida de las colonias y a la carta de ciudadanía de las libertades del Nuevo Régimen importancia determinante para la reedificación nacional en todos los campos del ser y del haber:

Esperamos que dentro de poco - escribía Larra - podamos echar los cimientos de una literatura nueva, expresión de la sociedad nueva que componemos, toda de verdad, como de verdad es nuestra sociedad, sin más reglas que esa verdad misma, sin más maestro que la naturaleza, joven, en fin, como la España que constituimos[7].

Con igual fuerza y convinción Mesonero subraya la importancia del periodo (los años '30) del siglo pasado:

[5] Cfr. *Escenas costumbristas,* ob.cit., pág. 51.

[6] A pesar de que algunos críticos hayan señalado la diferencia de Larra respecto a los demás costumbristas, coinciden, sin embargo, en la inclusión de Figaro en la corriente general. Miguel S. Oliver apunta:

¿Costumbrista? Fuelo, ciertamente, y de los más agudos y perspicaces. Más esta modalidad literaria era un producto general de aquella época de transición. Se asistía entonces a una crisis del mundo. En AA.VV, *Mariano José de Larra,* ed. de Rubén Benítez, Madrid, Taurus, 1979, págs. 57-58.

[7] Ibidem..., pág. 433.

El transcurso del tiempo y los notables sucesos que han mediado desde los últimos años del siglo anterior han dado a las costumbres de los pueblos nuevas direcciones, derivadas de las grandes pasiones e intereses que pusieran en lucha las circunstancias (...) Esta metamorfosis se hace sentir - prosigue Mesonero - tanto más en la corte por la facilidad de las comunicaciones y el trato con los extranjeros[8].

El costumbrismo de Larra evidencia la crisis de los años '30 del siglo pasado pero además procede con un tipo de crítica social que se emparentará con el regeneracionismo de la época modernista. Resume la idea Albert Derozier cuando sostiene que "Larra ha comprendido que por medio de la prensa puede llegar a sus contemporáneos, modificar la sociedad, sentar las bases de un credo político y sacudir la apatía general"[9].

Desde el observatorio vital más relajado de Mesonero y desde una posición política más burguesa y conservadora se llega igualmente a formulaciones nítidas de regeneracionismo. Confirma cuanto decimos A. del Saz al escribir: "No entonaba Mesonero un ditirambo de la ciudad querida sino que, como los posteriores noventaiochistas, olvidando pintoresquismos, señalaba con realismo pesimista sus defectos y lacras"[10].

Es verdad que los fustigadores de la sociedad españaola de la época modernista - los Costa, Macías Picavea, Lucas Mallada - tradujeron sus críticas en propuestas, sin embargo unos y otros coincidieron en ser conciencia crítica del país. También el escritor costumbrista se considera, como dice R. Nava-Ruiz "censor de su sociedad" [11].

Se podrá alegar que el intelectual y el literato modernista prefieren retirarse en su torre de marfil, en su omnipotente yo y excluirse, por vocación elitista, de la masa. Es verdad, y precisamente este mayor subjetivismo señala los jalones de la contemporaneidad, pero a pesar de ello no faltan actitudes del literato costumbrista que preanuncian las del futuro modernista. Y Llorens, resumiendo posiciones de "El Semanario pintoresco", se ha detenido "ante el espectáculo singular de una juventud ardiente que colocada en medio de una terrible revolución e impulsada por la ambición política tiene, sin embargo, el suficiente desinterés para alejarse voluntariamente de la arena política, y consagrar sus estudios y su vigor juvenil a la grande obra de regeneración de las letras y de las artes"[12].

[8] *Escenas costumbristas,* ob.cit., págs. 51-52.

[9] Cfr.: *Escritores políticos españoles (1789-1854),* (Antología de textos), Madrid, Turner, 1975, pág. 71.

[10] *Prólogo* a *Escenas costumbristas* de Mesonero Romanos, Barcelona, Editorial Juventud, 1978, pág. 12.

[1] Ver: *El Romanticismo español,* Salamanca, Anaya, 1973, pág. 101.

[12] Cfr.: *El romanticismo español,* obc. cit., pág. 240.

Semejanzas y diferencias entre literatos costumbristas y modernistas: las últimas, debidas a la irrepetibilidad de la historia, las primeras, en cambio, a un contexto histórico análogo; es decir, el Madrid castizo de una minoría selecta ante una nación que, habiendo olvidado el modelo imperial de los Siglos de Oro, trata de crearse una personalidad colectiva ante circunstancias político-sociales parecidas.

El Madrid romántico era más chiquitito y la burguesía todavía poco numerosa. Las minorías del país creían en las grandes ideas: el liberalismo, el idealismo, el romanticismo. Además España era una, con ambiente y preocupaciones parecidas de norte a sur; o, por lo menos, así se creía o se quería querer. En cambio el Madrid modernista había crecido. No todo se conocía, ni la burguesía siquiera era una y la misma. Aquella, aparentemente revolucionaria, de la época romántica, se había enriquecido y no pretendía siquiera pasar por progresista. Pero frente a ella habían aparecido otras burguesías, fruto de una sociedad más compleja, más contemporánea, que iniciaba a manifestarse caprichosa y contradictoria, con fuerte sentido de la competencia y la rivalidad. Además en España habían hecho su aparición el vasquis-mo y el catalanismo. España no era la misma de antes. Los albores del actual y con-flictivo sistema de las autonomías movían sus primeros pasos. Barcelona presumía -y con razón - de un modernismo tan importante como el madrileño y, probablemente, más europeo. Pero sobre todo habían desaparecido - o por lo menos no estaban ya de moda - los grandes sistemas de ideas, válidos para las colectividades del XIX: el idealismo, el positivismo etc. Entonces, en 1900, las filosofías se multiplicaban coincidiendo casi todas en la afirmación radical del individualismo que se traducía en un modo de vida social menos acentrado, más dispersivo.

En el Madrid romántico y castizo de la década de los '30 destacaba una tertulia: la del Parnasillo ubicada en el café del Príncipe[13]. Logró reunir a los escritores y artistas más conocidos de Madrid, incluidos los más famosos costumbristas. Se tomaba agua de cebada, ponche o zarzaparrilla, para calentarse de invierno, y sorbetes en la estación más cálida.

[13] Si bien el esplendor del Café del Principe está unido a la muerte de Fernando VII, ya antes, como en toda transición política, aparecen los síntomas y las actitudes de la nueva época. "En los años 1830 y 1831, aún reinando como monarca Fernando VII, comenzó a reunirse en el Café del Príncipe - quizás el más sombrío, solitario y destartalado de Madrid - una pléyade numerosa de jóvenes poetas, literatos, artistas y aficcionados. Mesonero Romanos, el setentón- nos lo presenta y nos da sus nombres: Canerero con sus animados cuentos y chascarrillos; Bretón de los Herreros, con su prodigiosa facultad para versificar aunque fuese una noche entera; Espronceda, con su entonada y un tanto pedantesca actitud, lanzando epigramas contra todo lo pasado como lo pesente y lo futuro; Larra con su innata mordacidad; Ventura de la Vega, Serafín Estébanez Calderón; Escosura, Gil y Zárate" (Cfr.: Juan Mercader Riva, *Historia de la cultura española: el siglo XIX,* Barcelona, Seix Barral, 1957, pág. 137

Pocos años más tarde, en cambio, Baudelaire incitaría a emborracharse, y Nietzsche elegiría al dios Baco como inspirador de escritores, consiguiendo así que nuestros modernistas, con Darío a la cabeza, probasen los efectos del whisky. Quizás que, a causa de tal austeridad con el alcohol, nuestros románticos y costumbristas se comportasen, por lo general, de manera tan moderada y con fermentos literarios menos gaseosos que los de la primera década del s.XX. Como alguien dijo no se podía beber zarzaparrilla impunemente.

Como nos informa Antonio Espina al respecto "en algunas casas de postín había tertulias diarias. En los de la marquesa de Santa Cruz y en los del conde de Puñón Rastro, ni se jugaba, ni se hacía música, ni existía otro pasatiempo que la conversación: los hombres de política, de los espectáculos o de la Guerra del Norte; las señoras de moda o de las ceremonias de palacio, bien que no faltase "sottovoce" la eterna murmuración, el sabroso cotilleo"[14]. Sin embargo la verdadera y única tertulia literaria seguía siendo El Parnasillo. Su fama había hecho de ella el lugar único para la tertulia literaria, aunque, en realidad dentro del Café del Príncipe conviviesen varias tertulias. Amigos y oponentes políticos y literarios con una sola referencia ubicativa[15].

La modernidad multiplicó, como efecto de los numerosos intereses, las tertulias: en los cafés, en las casas, en las retroboticas, en las peñas, casinos, sociedades, locales nocturnos - de postín y menos-, restaurantes, cabaret. Los argumentos iban de la ciencia a la técnica, a la nueva poesía, a la vieja novela, a los adelantos en física, química, biología y psicología; y, además, la política nacional y casera, comidilla sobre el barrio, la manzana, lo humano y lo eterno, pero con la costante discontinua de la novedad y de la repetitividad. Subjetivismo y temporalidad, base de una filosofía que conoce lo principal de Bergson, de Kierkegaard y de Nietzsche. La fortuna, la corrupción, la inseguridad cargaron de aprensión el ambiente, pero también lo electrizaron con ambiciones, novelerías, esperanzas y misterios. Otros tipos, viejos y nuevos, se añadieron al ambiente, salpicando el escenario y, a veces, las tertulias modernistas: el cantante lírico, el torero, el cantaor famoso, el ex-colono cubano o filipino - enriquecido o empobrecido.

Existe, nos parece, otro punto de analogía entre el costumbrismo de la época romántica y el de la modernista: la autobiografía.

[14] Cfr.: *Las tertulias de Madrid,* Madrid, Alianza, 1995, pág. 56.

[15] Por una parte "se reunían los más jóvenes, Ventura de la Vega, Escosura, Ortiz, Juan Bautista Alonso, Pezuela, es decir, los procedentes del Colegio de San Mateo y la Academia del Mirto, formaban un grupo al que se añadieron Segovia, Ochea, Larra; Salas y Quiroga, y al volver de su emigración Espronceda, con artistas como Federico de Madrazo y Calderera, esto es, los que habían de formar la redacción de "El Artista", los románticos. En mesa aparte estaban Carnerero, Grimaldi, Bretón de los Herreros, Estébanez y Mesonero, algunos, como vimos, colaboradores de las Cartas Españolas, es decir , los antirrománticos" (Y Llorens, *El romanticismo español,* Madrid, Castalia, 1979, págs. 235-6.

Por una parte es verdad que los textos más voluminosos del costumbrismo español se presentan adaptando tal forma literaria, como por ejemplo *Memorias de un setentón.* Pero incluso en los breves cuadros de costumbre "la voz narradora adquiere una enorme importancia, hasta el punto que llega a configurar el género. En este sentido, también las novelas de costumbre ofrecen unas características especiales[16]. En otro pasaje I. Román prensa mejor la idea: 'A pesar del artificio, la literatura costumbrista se caracteriza - rasgo que me parece fundamental - por la presencia ineludible de ese 'observador-narrador' que se identifica las más de las veces con el autor y que, además, participa en el relato a través de la primera persona. Hasta tal punto resulta imprescindible la presencia del narrador personalizado que algún crítico ha considerado el costumbrismo como una derivación de la literatura autobiográfica"[17]

¿Qué decir de las memorias de tantos modernistas como nuevos cuadros de costumbre del Madrid de 1900? Hemos elegido, como ejemplo, *La novela de un literato,* autobiografía de Rafael Cansino Assens, tan amigo de Villaespesa y de todos los modernistas. He aquí una de sus descripciones de la Villa: "La sensación de encontrarse en una gran ciudad desconocida, hosca, fría, destartalada. El Madrid de aquel tiempo con sus caserones ruinosos, su ropa tendida en los balcones, sus comparsas de inválidos de Cuba tocando trompetas estridentes, su cielo siempre cerrado como el rostro de mi tío, su chulas burlonas y sus chulos procaces, y sus obreros de blusón y alpargata, agresivos para cuanto olía a burgués"[18].

Y en fin Cansinos, comparando como nosotros las dos épocas que inician en 1830 y 1900 por lo que se refiere a las relaciones y a los modales entre literatos, ha afirmado:

> Como los románticos en su tiempo, todos eran amigos del alma. Se dedicaban sus libros con palabras de entrega absoluta: 'A Fulano de Tal, fraternalmente". Villaespesa firmaba sus cartas: '¡Suyísimo!'. J.R.J., del que por primera vez oí hablar allí (...) firmaba las suyas: - Y haga Ud. lo que quiera de su Juan Ramón -"[19].

Luis DE LLERA
Universidad de L'Aquila

[16] Isabel Román Gutiérrez, ob.cit., pág. 193.
[17] Ibidem...,pág. 199.
[18] *La novela de un literato,* primer vol. de memorias publicado en Madrid, por Alianza Tres, 1982, pág. 39.
[19] Ibidem...,pág. 81.

EL PROBLEMA DE ESPAÑA Y EL PROYECTO ILUSTRADO EN EL COSTUMBRISMO DE LARRA

"En la obra total de Larra es preciso considerar la estética, la crítica social y la concepción del problema de España" [1]. Con estas palabras, Azorín, buen conocedor de nuestros clásicos, reconoce la importancia que *el problema de España* reviste en la economía del pensamiento y de la obra de Larra. Pero hay más: implícitamente reconoce en Larra un claro precursor de las preocupaciones que alentaron la crisis finisecular de los jóvenes del 98[2]. La crítica ya ha señalado ampliamente el activo papel que jugó el costumbrismo en la formación de la novela realista en España, cómo ésta empezó siendo una simple ampliación del cuadro de costumbres o una serie encadenada de ellos[3]. Pero el costumbrismo de Larra va más allá de esta influencia inmediata: hacia adelante enlaza con la conciencia de la crisis y con los anhelos regeneracionistas de los hombres del 98, y hacia atrás, personalizándola, recoge la actitud crítica de los reformadores dieciochescos (Jovellanos, Cadalso). Y ello, porque en el costumbrismo de Larra hay una *vivencia sincera y radical* del problema de España[4]. Con Larra el costumbrismo escapa más allá de las fronteras epocales del romanticismo español, deja de ser una corriente concreta de este periodo cultural para - sin dejar de serlo - desvelar su pertenencia a una corriente o tradición más amplia de la cultura hispánica, que lo sitúa dentro de una consideración

[1] Azorín, "Larra", *Páginas escogidas* (1917), Altea, Aitana, 1995, p. 355 - este artículo ya había sido recogido en *Lecturas españolas* (1912). Del interés de Azorín por Larra da fiel testimonio el volumen *Rivas y Larra. Razón social del romanticismo en España* (1916). "Larra debe a Azorín buena parte de su actual vigencia", J.L. Varela, *Larra y España,* Madrid, Espasa Calpe, 1983, p. 76. "Mariano José de Larra aparece, en efecto, en nuestra panorámica cultural, como el autor español más vivo, más entrañablemente actual de la hora presente", J. Goytisolo, *El furgón de cola, Obras completas,* vol. II, Madrid, Aguilar, 1978, p. 816.

[2] Recuérdese, a este propósito, el carácter simbólico y programático de la peregrinación que el núcleo de este grupo de jóvenes hizo a la tumba de Larra el 13 de febrero de 1901; este episodio, después, habría de ser recordado y recreado literariamente por Azorín *en La voluntad* (1902), II[a] parte, cap. IX.

[3] Cfr. E. Correa Calderón, "Los costumbristas españoles del siglo XIX", *Bulletin Hispanique,* LI, 1949; J.F. Montesinos, *Costumbrismo y novela,* Madrid, Castalia, 1960.

[4] Siguiendo la tripartición que el propio Larra hizo de sus artículos, el *problema de España* encuentra el lugar adecuado para su tratamiento en los artículos de costumbres, pues sólo a éstos compete, más allá de la circunstancialidad política, profundizar en el secreto de las deficiencias estructurales y/o esenciales del pueblo español.

dinámica de nuestra historia cultural y como formando parte de la cadena que une los intentos de renovación y modernización cultural en España[5].

Navas Ruiz afirma que "la Ilustración es el subsuelo inevitable sobre el que crece el romanticismo"[6]. El *proyecto ilustrado* se define comúnmente por el intento de extender la crítica y la guía de la razón a todos los campos de la experiencia humana; dejan de existir, de este modo, los campos privilegiados de los que el pensamiento había quedado excluido en precedencia - recuérdese, por ejemplo, la lucha contra la superstición que llevó a cabo la *Enciclopedia* - Este compromiso crítico de la razón, no quedaba aislado en sí mismo, como mero juego intelectual o erudito, sino que tenía una clara pretensión práctica: el mejoramiento de la vida individual y social de los ciudadanos. Se pretendía la felicidad y el bienestar del género humano; a este propósito, el proyecto ilustrado ha legado a la cultura occidental dos conceptos para ella fundamentales: la idea de *tolerancia* (que lleva asociadas la libertad de pensamiento y la libertad de expresión) y la concepción de la historia como *progreso* [7]. El romanticismo abandonará la estética ilustrada (las *reglas* neoclásicas) en favor de la plena libertad creativa, y abandonará también las tesis del despotismo ilustrado en favor de una concepción democrática de la política; es decir, abandonará una praxis concreta, un modo de llevar a cabo y de entender los ideales ilustrados. En lo que se refiere a Larra, sin embargo, la afirmación de Navas Ruiz se queda corta: la Ilustración no es, para Larra, mero suelo o subsuelo, sino parte activa y operante de su pensamiento. Es nuestra intención mostrar la pervivencia y validez del *proyecto ilustrado* en su obra; cómo ésta, a pesar del cambio estético y de sensibilidad, se desenvuelve, en el plano *ideológico,* dentro del proyecto ilustrado - Larra abandona el tono expositivo de la prosa ilustrada e inaugura un estilo irónico y nervioso, pero el objetivo de sus miras coincide con el de los reformadores dieciochescos.

[5] Es obvio que, desde esta perspectiva de estudio, el costumbrismo romántico español no puede aparecer como una orientación monolítica. E.A. Peers distingue entre el costumbrismo *sui generis* de Larra y el costumbrismo de Estébanez Calderón y Mesonero Romanos, a los que califica de "reacción clásico-ecléctica", cfr. *Historia del movimiento romántico español,* vol. II, Madrid, Gredos, 1973, p. 91. El propio Larra parece confirmar esta tesis cuando toma distancias respecto al costumbrismo de Mesonero: "En general tiene cierta tinta pálida, hija acaso de la sobra de meditación, o del temor de ofender, que hace su elogio, pero que priva a sus cuadros a veces de una animación también necesaria. Esta es la única tacha que podemos encontrarle; retrata más que pinta", "Panorama matritense" (20 Junio 1836), *Obras de Mariano José de Larra (Fígaro),* ed. de C. Seco Serrano, vol. II, Madrid, Atlas (B.A.E.), 1960, p. 244.

[6] *El romanticismo español,* Madrid, Cátedra, 1990, p. 47. En estricta terminología orteguiana habría que hablar, en este caso, de suelo y no de subsuelo, cfr. J. Ortega y Gasset, *Origen y epílogo de la filosofía, Obras completas,* vol. IX, Madrid, Alianza Editorial/Revista de Occidente, 1983, pp. 394-395.

[7] El mejor resumen y exposición del proyecto ilustrado sigue siendo el breve texto de I. Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* (1784), *Immanuel Kants Werke,* Herausgege-ben von E. Cassirer, Band IV, *Schriften von 1783-1788,* Berlin, Bruno Cassirer, 1922, pp. 167-176.

La preocupación por España[8] alimenta muchas de las mejores páginas de Larra; ésta asoma por doquier y sin preaviso, lo que pone de relieve la importancia que para él revestía. En uno de sus primeros artículos, *El café,* la sátira juvenil y un poco imprecisa todavía de Larra arremete sin miramientos contra el falso patriotismo de quien, siempre con una queja en la boca hacia su país, se considera ajeno a la contribución para el mejoramiento del mismo. La descripción de este *tipo* de español se irá ampliando y aquilatando en sucesivos artículos, como *El castellano viejo* o *La educación de entonces;* pero el hecho de que aparezca ya en una hora tan temprana de su producción literaria indica la fuerza con que Larra sentía la preocupación por los destinos de su patria. El grito de dolor "¡Pobre España!"[9] desvela, por un lado, la falsedad de un sentimiento patriótico culpable del estado de postración, del retraso y del abandono en que se encuentra el país; pero, a su vez, por otro, deja entrever a la inteligencia del lector un patriotismo más hondo y sincero, el de Larra. "¡Pobre España!" es el grito desgarrado de quien siente el destino de su país unido de manera indefectible al suyo propio, de quien se siente y se sabe parte en causa del mejoramiento y del progreso de España.

En *La educación de entonces,* la sátira del patriotismo de don Lope de Antaño positiviza, por contraste, una característica fundamental del patriotismo que profesa Larra: la enseñanza moral de la *tolerancia* [10]. Esta, unida a la defensa del *cosmopolitismo* que encontramos, por ejemplo, en *La diligencia,* sirven a Larra de criterios de demarcación de su propio patriotismo frente al patriotismo inquisidor y mezquino, y por tanto falso, de muchos de sus contemporáneos. Pero el alcance y valor pleno del patriotismo de Larra aparece en el párrafo final de *El castellano viejo,* donde el autor se sitúa entre *unos y otros,* "entre el corto número de gentes que piensan, que viven sujetas al provechoso yugo de una buena educación libre y desembarazada, y que fingen acaso estimarse y respetarse mutuamente para no incomodarse, al paso que las otras hacen ostentación de incomodarse, y se ofenden y se maltratan, queriéndose y estimándose tal vez verdaderamente" [11].

[8] Para un análisis pormenorizado de este tema cfr. A. Amell, *La preocupación por España enLarra,* Madrid, Pliegos, 1990.

[9] "El café" (26 Febrero 1828), *Obras de Mariano José de Larra op. cit.,* vol. I, p. 14.

[10] El patriotismo de don Lope de Antaño se cifra en la siguiente afirmación: "por cuya [de sus compatriotas] verdadera felicidad entendida de este modo [el suyo] y no de otro alguno, medejaría yo arrancar una a una todas las muelas", "La educación de entonces" (5 Enero 1834), *op. cit,* vol. I, p. 333.

[11] "El castellano viejo" (11 Diciembre 1832), *op. cit.,* vol. I, p. 119.

Estamos ante la prefiguración y la anticipación de *las dos Españas:* Larra se siente *entre* el rancio conservadurismo de quienes sitúan el valor supremo en la fidelidad incontestable a la tradición, por un lado, y la falsa modernidad e ilustración de quienes colocan el valor supremo en cualquier moda extranjera, por otro. Esta es su tragedia: el estar colocado en el medio, *ese justo medio 12* moral que no es timorato, sino independencia intelectual, y que se refiere al libre ejercicio del propio pensamiento, a la facultad de usar de la razón sin ningún sometimiento, con el único fin de alcanzar la verdad.
Ese justo medio es el que impide a Larra, a pesar de su educación francesa, afiliarse con los partididarios de la moda parisina. Larra será un feroz acusador de esa falsa ilustración que se deja llevar por la moda y se fija sólo en la cáscara o envoltura, en el ademán o gesto, y no en la sustancia de las cosas. Sabe de vivir en una circunstancia concreta (la realidad española), con la que es preciso contar para lograr una firme y verdadera ilustración. "Las ideas se agarran como el polvo a los paquetes y viajan también en diligencia" [13]; pero no basta el simple viaje, no basta la simple importación de los ideales ilustrados, es preciso que éstos arraiguen, como las plantas, para que puedan dar sus frutos. España, en la consideración de Larra, no es un país anclado en el pasado, sino en *transición* [14]. La idea de transición, en el uso que de ella hace Larra, encierra en sí la noción de cambio progresivo y de constante dinamicidad; sólo que es difícil ver el lento progreso cotidiano, de igual modo que no percibimos - dice Larra - el movimiento de la tierra porque estamos inmersos en él[15]. Pero Larra ve claro en lo que no lo es tanto: penetrando los velos de la realidad española descubre el incipiente progreso que la anima, con lo que, por un lado, cierra el paso al culto al pasado, y, por otro, relativiza toda comparación con el extranjero que no se haga en aras del mejoramiento nacional.

[12] La expresión o concepto *de justo medio,* usada a menudo por Larra (cfr."El casarse pronto y mal" (30 Noviembre 1832), *op. cit.,* vol. I, p. 109), tenderá a desaparecer de sus escritos a partir de 1834 para evitar toda confusión o malentendido con la tibieza política de Martínez de la Rosa -a la que los progresistas se referían con el calificativo despectivo de "justo medio".

[13] "La diligencia" (16 Abril 1835), *op. cit.,* vol. II, p. 74.

[14] "Cuando se halla un país en aquel crítico momento en que se acerca a una transición, y en que, saliendo de las tinieblas, comienza a brillar a sus ojos un ligero resplandor, no conoce todavía el bien, empero ya conoce el mal, de donde pretende salir para probar cualquiera otra cosa que no sea lo que hasta entonces ha tenido. Sucédele lo que a una joven bella que sale de la adolescencia; su corazón, sin embargo, o la naturaleza, por mejor decir, le empieza a revelar una necesidad que pronto será urgente para ella, y cuyo germen y cuyos medios de satisfacción tiene en sí misma, si bien los desconoce todavía. La vaga inquietud de su alma, que busca y ansia, sin saber qué, la atormenta y la disgusta de su estado actual y del anterior en que vivía; y vésela despreciar y romper aquellos mismos sencillos juguetes que formaban poco antes el encanto de su ignorante existencia", "En este país" (30 Abril 1836), *op. cit.,* vol. I, p. 217.

[15] Cfr. "La diligencia", art.cit., p. 74; "¿Entre qué gentes estamos?", *op. cit.,* vol. II, p. 25; "La educación de entonces", *op. cit.,* vol. I, p. 331.

Todo esto, sin embargo, no impide a Larra ofrecer al lector el "tristísimo cuadro de nuestras costumbres" [16], la agria enumeración de los vicios españoles: holgazanería, pereza, brutalidad, ineducación, apatía, egoísmo, inercia, presunción, insensatez, hipocresía, estupidez, suciedad [17]. Larra denuncia con acritud la *invertebración* de la realidad social española, dividida en tres pueblos, cada uno de los cuales caminando por su lado, prestando más atención a lo que les separa que a lo que les une[18]. Pero la sátira de Larra no aboca en el escarnio, sino que tiene una función moral regeneradora, una función didáctica a la que no renuncia ni tan siquiera cuando es presa del pesimismo más radical hacia el que marcha su vida. Larra pretende educar y corregir: "¿Quién sino la sátira pondrá un dique a aquellos vicios y ridiculeces que no son inspección de la ley?" [19].

En *Jardines públicos* es, acaso, donde mejor se revela la raíz dieciochesca e ilustrada de Larra. El *mal de España,* su atraso, su lento progreso, se identifican con penetrante lucidez en la fuerte presencia de la religión en nuestra cultura - con una consiguiente falta de *libertad* - y en la ausencia de una clase media operante. En nuestro país, dice, "hay público para la ópera y para los toros, y no para los jardines públicos"[20]. Con todo, en Madrid se acababan de abrir dos de estos jardines, lo que permite a Larra constatar, una vez más, la *nueva tendencia*[21] hacia la que se inclina España: el progreso. Nótese que los jardines públicos son un motivo más de gusto neoclásico que romántico, y cómo al ensalzar sus efectos y beneficios (esos jardines públicos "que tanta influencia pueden tener en la mayor civilización y sociabilidad del país" [22]) nuestro Larra se inscribe en los ideales ilustrados de reforma moral y social de España. Cambia el *tono,* el *estilo,* que son enteramente románticos, pero el proyecto, el ideario, es plenamente ilustrado.

En el *Prólogo a la edición castellana de «El dogma de los hombres libres»,* de Lamennais, Larra confiesa su fe en la perfectibilidad del género humano y en el progreso

[16] "La fonda nueva" (23 Agosto 1833), *op. cit.,* vol. I, p. 269.

[17] Cfr. R. Navas Ruiz, *El romanticismo español, op. cit.,* pp. 264-268; E. Correa Calderón, "Introducción biográfica y crítica. Notas para una nueva interpretación de Larra", en M.J. Larra, *Artículos varios,* Madrid, Castalia, 1984, p. 116.

[18] 'Antony" (23 Junio 1836), *op. cit.,* vol. II, p. 246.

[19] "La satiricomanía" (15 Marzo 1833), *op. cit.,* vol. I, p. 197. Para el compromiso de la literatura con la sociedad, véase "Literatura" (18 Enero 1836), *op. cit.,* vol. II, pp. 130-134.

[20] "Jardines públicos" (20 Junio 1834), *op. cit.,* vol. I, 412.

[21] Id. Se trata de una tendencia que pone al descubierto no una sociedad que acaba, sinouna sociedad que empieza, cfr. "¿Entre qué gentes estamos?", art.cit., p. 29.

[22] "Jardines públicos", art.cit., p. 413.

material y moral de la sociedad, progreso que apunta a la realización práctica de los ideales ilustrados. Pero Larra no se limita a señalar la finalidad de este proceso, sino que indica también el medio adecuado para alcanzarla: la educación, la revolución por la palabra - "sólo el sable es peligroso, la palabra nunca"[23]. La educación, por tanto, reviste una importancia central en su obra. En *El casarse pronto y mal* y en *La educación de entonces* critica la educación tradicional española, una educación rígida, dominada por la religión y la violencia - "la letra con sangre entra". En *El casarse pronto y mal,* además, Larra completa el cuadro criticando con dureza la educación falsamente ilustrada, superficial, despreocupada y sin orden ni método algunos. "Empiécese por el principio: educación, instrucción. Sobre estas grandes y sólidas bases se ha de levantar el edificio" [24]. En el citado prólogo a su traducción de Lamennais, Larra hace explícita su profesión de fe (una fe claramente ilustrada): "Religión pura, fuente de toda moral, y religión, como únicamente puede existir: acompañada de la tolerancia y de la libertad de conciencia; libertad civil; igualdad completa ante la ley, e igualdad que abra la puerta a los cargos públicos para los hombres todos, según su idoneidad, y sin necesidad de otra aristocracia que la del talento, la virtud y el mérito; y libertad absoluta del pensamiento escrito"[25].

La confianza en el *progreso* material y moral del género humano (emblemáticamente representada en *La diligencia)*, la fe en la *razón* como instrumento capaz de explorar y comprender la realidad, junto a la *tolerancia* y la *libertad* defendidas por Larra ponen de manifiesto el marco ilustrado en el que se desenvuelve el problema de España en su obra. Cierto es, sin embargo, que puede rastrearse en ésta, con bastante facilidad, el desánimo y el desencanto del autor, un pesimismo progresivo que se acentúa dramáticamente a partir del año 1836. "La vida es un viaje: el que lo hace no sabe adonde va, pero cree ir a la felicidad. [...] ¿Sabes lo que hay al fin? Nada" [26]. Pero el desánimo y el pesimismo no cuestionan el proyecto ilustrado; éste sigue funcionando como horizonte del pensamiento de Larra: "es fuerza andar, porque si la felicidad no está en ninguna parte, si al fin no hay nada, también es indudable que el mayor bienestar que para la humanidad se da está todo lo más allá posible. [...] si al fin no hay nada, hay que buscarlo todo en el tránsito"[27]. Los últimos meses de la vida de Larra, desde la sargentada de La Granja, están marcados por una profunda *crisis* que desembocará en el suicidio. Este suicidio, del que tanto se ha escrito, no significa, sin embargo, la quiebra del proyecto ilustrado.

[23] "Prólogo a la edición castellana de *El dogma de los hombres libres", op. cit.,* vol. IV, p. 291.
[24] "El casarse pronto y mal", art.cit., p. 113.
[25] "Prólogo a la edición castellana de *El dogma de los hombres libres",* art.cit., p. 292.
[26] 'Antony", art.cit., p. 247.
[27] Id.

A desencadenarlo fueron motivos estrictamente personales (la ruptura definitiva con Dolores Ar-mijo) que se vinieron a sumar al desencanto político producido por el fracaso del liberalismo español. El proyecto ilustrado se empantana, es decir, pierde la inmediata posibilidad política de su realización, pero no pierde su validez como propuesta de resolución del problema de España. La impotencia a la que se refiere el personaje del criado en *La nochebuena de 1836*[28] es la impotencia que siente Larra frente a su deseo de poner en práctica el proyecto ilustrado en España.

FRANCISCO JOSÉ MARTÍN
Universidad de Siena

[28] "Yo estoy ebrio de vino, es verdad; pero tú lo estás de deseos y de impotencia", "La nochebuena de 1836" (26 Diciembre 1836), *op. cit.,* vol. II, p.317.

EL EPÍGRAFE ESPEJO DE LOS COSTUMBRISTAS

Siguiendo la sugerencia de Evaristo Correa Calderón, que llamaba la atención sobre la necesidad de considerar los epígrafes de los costumbristas "para deducir de ellos sus preferencias y lectura"[1], hemos intentado comprobar si una observación exterior de las citas marginales presentes en dichos escritores podía revelar algo sobre los gustos literarios y los préstamos del pasado o proporcionar indicaciones sobre sus intereses para así acercarnos a sus orientaciones estéticas.

Dentro de tan vasta producción se ha determinado un *corpus,* concentrando la atención en la parte de la miscelánea *Costumbristas españoles* relativa al periodo considerado por el presente congreso, a *Panorama matritense* y a *Escenas matritenses* de Mesonero Romanos[2], a *Escenas andaluzas* de Estébanez Calderón[3]. La exclusión de Larra es obligada, ya que fue examinado desde este punto de vista en una ponencia presentada en el anterior encuentro *La sonrisa romántica,* y debido a que el uso que el mismo hace de los preámbulos iniciales difiere en buena medida del de los otros escritores.

Los epígrafes, como ya había sucedido con los románticos de toda Europa, se usan de forma consistente, pero pocas veces excesiva; su longitud es en general contenida y sólo en poquísimos casos el artículo posee sobreabundancia de citas[4].

No existe uniformidad de comportamiento a la hora de mencionar la fuente: algunas veces aparece sólo el autor, otras el autor y la obra, otras la obra, o bien marbetes genéricos como "Cantiga popular", "Poesía antigua", "Cierto publicista"[5]; hay también estrofas o párrafos carentes de indicaciones bibliográficas. En estos últimos casos el epígrafe tiene importancia en sí mismo, por lo que dice y no en virtud de su valor intertextual. Es como si se le susurrara al lector la inutilidad de excavar en la historia de esas palabras y la necesidad de concentrarse en esos versos o en esa frase que ahora han adquirido una vida propia, íntimamente ligados al nuevo texto.

[1] E. Correa Calderón (ed.), *Costumbristas españoles,* Madrid, Aguilar, 1960,I, p. LVIII.

[2] C. Seco Serrano (ed. y prólogo), *Obras de don Ramón de Mesonero Romanos,* Madrid, Atlas, B.A.E., 1967, I, II.

[3] J. Campos (ed., prólogo y notas), *Don Serafín Estébanez Calderón,* Madrid, Atlas, B.A.E., 1955,I.

[4] Estébanez Calderón en dos casos acompaña el artículo con más de un epígrafe de grandes dimensiones: en "La Celestina" *(Ibid.,* p. 190) y en "Toros y ejercicios de la jineta" *(Ibid.,* p. 213).

[5] Con "Cantiga popular" Estébanez Calderón indica la fuente del epígrafe de "La feria de Mairena"*(Ibid.,* p. 161), con "Poesía antigua" de "Baile al uso y danza antigua" *(Ibid.,* p. 251), con "Cierto publicista" de "Don Opando o unas elecciones *"(Ibid.,* p. 168).

En las ocasiones en que no se revela la fuente es patente la voluntad de no permitir al destinatario posibles conexiones con el escritor o con la obra originales que podrían ser un obstáculo, una distracción.

Si nos concentramos sobre los epigrafados notaremos que los autores latinos, muy presentes en los preámbulos iniciales durante todo el siglo XVIII, son poco numerosos, lo cual denota no sólo un cambio cultural, sino también una modificación en las actitudes de la sociedad del siglo XIX, que se despreocupa del latín en favor de la lengua nacional. Además, las citas latinas consisten siempre en uno o dos versos de los poetas más conocidos (Horacio, Virgilio, etc.), versos que con el tiempo han adquirido un cariz paradigmático, perdiendo cualquier relación con el texto original[6]. En lugar de recurrir a un proverbio, el costumbrista ennoblece su propio texto con las palabras de un literato consagrado en el Olimpo de los clásicos, como si advocara su protección.

También autores o citas extranjeras aparecen en cantidad más bien reducida: solamente dos en Estébanez Calderón[7], y muy pocos en los artículos recogidos en *Costumbristas españoles*[8]. Mesonero Romanos recurre en mayor medida que los demás a la literatura extranjera, sobre todo francesa (Boileau, Diderot, Beaumarchais, Molière, Jouy, etc.); en dos ocasiones rinde homenaje al inglés Addison, con quien se reconoce deudor en lo tocante al género literario predilecto.

[6] Algunos ejemplos. Mesonero Romanos abre "Las costumbres de Madrid" con: "Difficile est propie communia dicere" (C. Seco Serrano (ed.), *op. cit.,* I, p. 37), "La empleomanía" con "Hic vivimus ambitiosa/ paupertate omnes" (Horat.) *(Ibid.,* I, p. *66),* la II parte de "El duelo se despide en la iglesia" con "Pompa mortis magis terret quam mors ipsa" *(Ibid.,* II, p. 52), "Hablemos de mi pleito" con "Beatus ille qui procut (sic) negotis (sic)" (Horat.) *(Ibid.,* II, p. 71); Sebastián de Miñano y Bedoya introduce "Cuadro comparativo entre la España de hace sesenta años y la actual" con: "Laudator temporis acti, se puero" (Horac.) (E. Correa Calderón (ed.), *op. cit.,*. I, p. 653), y Bonifacio Gómez corona "El bandolero" con: "Quid non mortalia pectora cogis/ auri sacra fames?" (Virgilio) *(Ibid.,* I, p. 1170).

[7] Estébanez Calderón encabeza "El Fariz" con cuatro versos de una imprecisada *Poesía árabe* (J. Campos (ed.), *op. cit.,* p. 199) y "Catur y Alicak o dos Ministros como hay muchos" con una *Sentencia árabe (Ibid.,* p. 209).

[8] 'El Observador' abre "Una casa en el barrio de las Platerías con "Tutto si può spiegar, tutto dir lice;/ ma bisogna veder come si dice", seguido de la traducción, fiel a la tradición introducida por el periodismo dieciochesco (E. Correa Calderón (ed.), *op. cit.,* I, p. 656). Correa Calderón atribuye este artículo a Mariano de Rementería y Fica ("El Observador"), identificando pseudónimo y autor. José Escobar ha demostrado la arbitrariedad de tal operación y la necesidad de restituir la paternidad al legítimo "El Observador" (J. Escobar, "Sobre la formación del artículo de costumbres: Mariano de Remantería y Fica, redactor del 'Correo literario y mercantil", in *Boletín de la Real Academia Española,* sept.-dic. 1970, pp. 559-573); Leopoldo de Cueto Marqués de Valmar en "El jugador", tras una cita perteneciente al Quijote, añade-. "De serpents mon coeur est devoré" (Regnard: El jugador) (E. Correa Calderón, *op. cit.,* I, p. 1172).

El cosmopolitismo que estos nombres revelan no desvirtúa en absoluto el apego al espíritu nacional[9] de 'El Curioso Parlante', en el que prevalecen en cualquier caso autores y textos españoles: los epígrafes pertenecientes a la literatura nacional son 42, frente a los 14 extranjeros. Esta preferencia se convierte en signo del profundo amor de estos escritores por su tierra, que se expresa igualmente en su predilección por el cuadro de costumbres. El *Romancero,* Jorge Manrique, Torres Naharro, Cervantes, Lupercio y Bartolomé de Argensola, Lope, Tirso, Jovellanos, Meléndez Valdés, etc. representan un itinerario de manifestaciones de la cultura, de la inteligencia del ánimo español. Las inscripciones marginales proclaman su deseo de permanecer en el ámbito de la tradición más genuina de la nación, no corrompida por la influencia extranjera. Un sentimiento análogo lleva a Mesonero Romanos a redactar sus artículos con la intención de devolver una visión de las costumbres auténticas, no deformadas por las descripciones de escritores románticos extranjeros:

> "Es a la verdad muy cierto que, en medio de esta confusión de ideas y al través de tal extravagancia de usos, han quedado aún (principalmente en algunas provincias) muchas características de la nación, si bien todas en general reciben paulatinamente cierta modificación que tiende a desfigurarlas.
> Los franceses, los ingleses, alemanes y demás extranjeros han intentado describir moralmente la España, pero o bien se han creado un país ideal de romanticismo y quijotesco, o bien desentendiéndose del transcurso del tiempo, lo han descrito no como es, sino como pudo ser en tiempo de los Felipes"[10].

'El Curioso Parlante' crea cuadros costumbristas para fijar un mundo en transformación movido por un "chiaro intento di rivalutazione nazionale", como afirma Caldera[11], empujado por la voluntad de recuperación de lo español. Los epigrafados son utilizados en cuanto expresiones de la más pura tradición nacional. Entre ellos no encontramos contemporáneos ni españoles ni extranjeros, ausencia que es síntoma de una actitud y una visión del mundo compartida por todos los costumbristas aquí examinados.

[9] "L'atteggiamento di Mesonero di fronte al cosmopolitismo esigerebbe una trattazione a parte. Tuttavia, per riassumere, si potrebbe genericamente affermare che, come vide il resto della Spa-gna alia luce di Madrid, così s'interessò degli altri popoli in vista della grandezza del suo paese. Una sorta di dimensione spagnola del cosmopolitismo", sostiene Ermanno Caldera ("Il problema del vero nelle 'Escenas Matritenses', in *Miscellanea degli Studi Ispanici,* Pisa, 1964, p. 108).

[10] C. Seco Serrano (ed.), *op. cit.,* I, pp. 37-38. Estébanez Calderón confirma dicha opinión en "El bolero": "no entendemos de nuestro país sino lo que quieren decirnos los extranjeros" (J. Campos (ed.), *op. cit.,* p. 146).

[11] E. Caldera, "II problema del vero nelle 'Escenas Matritenses', *cit.,* p. 107.

El presente, muy contaminado por las influencias exteriores, tiende a esconder, a deformar la verdadera esencia de España, que se encuentra íntegramente en algunos tipos y escenas.

Estos autores observan la realidad que los circunda a través de sus ojos y a través de la lente de la literatura con el objetivo de fijar cuadros y personajes que, al margen de los cambios del país, permanecen como expresión de las peculiaridades nacionales. ¿Qué mejor confirmación de esta visión del mundo a la hora de coronar un artículo que un pensamiento, una reflexión moral o los rasgos de un tipo análogo delineados por un escritor inmortal del pasado? Los epígrafes se convierten en el punto de unión entre todo lo que en el presente subsiste de lo auténticamente español y los siglos en los que la esencia nacional se manifestaba con evidencia mayor.

Los encabezamientos de Estébanez Calderón, en gran medida pertenecientes al *Romancero* y a la producción del Siglo de Oro, preferencia que lo emparenta con los románticos, confirman esta impresión, agudizada por la atemporalidad de las *Escenas andaluzas* y por lo arcaico de la escritura. La ausencia de un tiempo en el que situar sus escenas ha hecho que Fernández Montesinos se preguntara:

> "'El Solitario'... ¿en qué tiempo vive 'El Solitario'? En varias de sus escenas no parece un hombre de sus días. Podría decirse que él se ha inventado un tiempo histórico, que no es el de la España fernandina o isabelina, pero tampoco el pasado"[12].

Se puede responder diciendo que a 'El Solitario' no le importa pintar el periodo del reinado de Fernando VII o el de Isabel II o lo que sucedió en una u otra época, sino más bien los componentes metahistóricos que se consideran propios de lo español, inmutables durante el pasar de los siglos.

Se plantea la duda de si los costumbristas han respirado la doctrina del espíritu del pueblo elaborada por Herder. ¿Cuáles podrían ser los caminos por los que el *Volksgeist* penetra en España antes de 1828 o 1830? Un canal de difusión de esta teoría podría ser Nicolás Böhl de Faber, que en su patria de origen, en la que vivió durante la guerra de la Independencia, recibirá una fuerte influencia de Schelling y de los hermanos Schlegel, que podrían ser intermediarios de las ideas de Herder. Don Nicolás está convencido de que:

> "una literatura será nacional en cuanto corresponda al modo de sentir de un pueblo y en cuanto exprese con más verdad su carácter y fisonomía"[13].

[12] J. Fernández Montesinos, *Costumbrismo y novela,* Madrid, Castalia, 1960, p. 31.

[13] Citado en A. Regalado García, *Benito Pérez Galdós y la Novela Histórica española,* Madrid, ínsula, 1966, p. 40. El crítico formula la hipótesis de que ya antes del Krausismo el *Volksgeist* hubiera sido difundido por Nicolás Böhl de Faber y su hija Fernán Caballero.

En esta afirmación, aparte del difundido nacionalismo romántico, se puede percibir una larvada concepción del *Volksgeist* . No obstante, para expresar una hipótesis de este tipo sería preciso saber cuál era el grado de conocimiento que estos escritores tenían de la *querelle* entre Böhl de Faber y Mora o de las publicaciones del primero. Una segunda vía de entrada posible sería la revista *El Europeo,* que no sólo presenta las ideas románticas "su un piano di consapevolezza critica", sino también como "risultato di un lavorio latente di lunga mano, anche se incerto, dispersivo e confuso"[14], como sostiene Cattaneo. Por el momento, semejante hipótesis sigue siendo una duda, una posibilidad, si bien se puede concluir que el análisis de los epigrafados pone de manifiesto el amor de los costumbristas por la literatura nacional vista como manifestación de los caracteres peculiares del pueblo español.

Si una mera observación superficial de los epígrafes provoca alguna inquietud, una mirada más atenta denuncia una escasa fantasía en la aplicación. En efecto, los mismos parecen el resultado de la atenta ejecución de los dictados de Novalis[15] o de la práctica dieciochesca; su función se reduce en muchos casos a presentar el tema, en otros a un comentario moral explícito o a un comentario humorístico-irónico, o incluso a una base ideológica sobre la que construir el cuadro de costumbres. Excepto en rarísimas ocasiones, el costumbrista no siente la necesidad de entablar con el lector una relación cifrada, ni de someterlo a operaciones hermenéuticas, se sirve de los encabezamientos para delucidar, subrayar su propio pensamiento. La adopción de las inscripciones iniciales parece tener su origen, además de en la moda, que se impuso también en los artículos de revista a partir del siglo XVIII[16], en la voluntad de dar prestigio a la propia obra y al propio nombre. Como sostiene Ge-nette, el epígrafe "est un peu, déjà, le sacre de l'écrivain, qui, par elle choisit ses pairs, et done sa place au Panthéon"[17].

En este monótono panorama de aplicación canónica destaca una anomalía que analizaré no porque sea importante y significativa en sí misma, sino porque encierra aspectos innovadores en el uso de los preámbulos introductorios. A diferencia de lo que sucedía en el siglo XVIII, el epígrafe, aun manteniendo su posición tras el título, separado incluso tipográficamente del texto, a menudo se repite en el cuerpo del artículo, y al mismo se alude explícitamente al principio o en otras partes de la narración.

[14] M. T. Cattaneo, "Gli esordi del Romanticismo in Ispagna e El Europeo" en *Tve studi sulla cultura spagnola,* Milano, Cisalpino, 1967, p. 81.

[15] Novalis, *Schriften,* Leipzig, 1929, III, p. 2062.

[16] R. Steele y J. Addison en los primeros años del siglo XVIII acompañan con epígrafes sus artículos aparecidos en *The Tatler* y en *The Spectator.* En España esta innovación en el uso de las citas marginales aparece en el último cuarto del siglo XVIII en revistas como *El corresponsal del censor* y *El censor.*

[17] G. Genette, *Seuils,* Paris, Seuil, p. 149.

Mesonero Romanos encabeza así "La romería de San Isidro":

> "Plácenme los cuadros en narración, porque en cuanto a los de lienzo, aunque no dejo de hablar de ellos como tantos otros, confieso francamente que no los entiendo" (Diderot)[18].

La cita, sacada de los *Petits papiers,* se explicita inmediatamente en la reflexión introductoria con estas palabras:

> 'Así lo ha dicho un autor francés: por supuesto que lo decía en francés, porque tienen esta gracia los escritores de aquella nación, que casi todos escriben en su lengua; no así muchos de nuestros castellanos, que cuando escriben no se acuerdan de la suya, pero en fin, esto no es del caso: vamos a la sustancia de mi narración".

'El Curioso Parlante' no pierde ocasión para ironizar en torno a sus compatriotas que, por efecto de la moda y la superficialidad, abandonan o corrompen la lengua castellana, y de esta forma rescata la idea misma de nacionalismo, "elogiando lo español por el mero hecho de serlo", como sostiene Rubio Cremades[19]. En 'Antes Ahora y Después" abre nuevamente el discurso aludiendo a la inscripción inicial de Addison, y en la parte III vuelve a mencionar casi al final del capítulo el terceto de Jovellanos que lo corona:

> " Fina y delicada es la observación que nuestro buen Jovellanos consiguió en el bellisímo terceto que arriba queda citado"[20].

De la misma práctica se sirve Estébanez Calderón en "Excelencias de Madrid" y en "La Celestina"[21].

[18] C. Seco Serrano (ed.), *op. cit.,* I, p. 62.

[19] E. Rubio Cremades (ed), *Ramón de Mesonero Romanos. Escenas y tipos matritenses,* Ma drid, Cátedra, 1993, p. 91.

[20] C. Seco Serrano (ed.), *op. cit.,* II, p. 107.

[21] Estébanez Calderón principia "Excelencias de Madrid" de esta manera: "De burlas sólo y no por veras, sólo por reir y no por importancia ni formalidad alguna, se puede dejar estampada la coplilla que arriba cuelga", aludiendo a la glosa paródica de las quintillas de Nicolás Fernández de Moratín "Fiesta de toros en Madrid" puesta en exergo (J. Campos (ed.), *op. cit.,* p. 164). Lo mismo sucede en "La Celestina", donde, tras dos epígrafes, uno tomado de *Segunda Comedia de Celestina.* Escena IX y otro de *Coplas de las Comadres* por Rodrigo de Reinosa, vuelve en el *incipit* al primero *(Ibid.,* p. 190).

El epígrafe, que desde siempre había derivado gran parte de su importancia de la separación, de la distancia y de la falta de una relación directa con el resto (relación que tenía que ser construida por el lector), ya no se percibe como epitexto, sino como parte indisoluble del texto y no interesa a causa de eventuales resonancias intertextuales. La tendencia a aludir directamente a los encabezamientos en el cuerpo del cuadro costumbrista se convierte casi en un hábito. Lo practican entre otros Agustín Azcona en "El cochero Simón", Antonio Gil de Zárate en "El empleado", Manuel Bretón de los Herreros en "La nodriza" y José Bernat Baldovi en "El terroner"[22].

La ruptura de la norma, en estos autores que en general observan la tradición por lo que concierne el uso de los preámbulos iniciales, denuncia una escasa reflexión sobre las posibilidades que los mismos ofrecen para profundizar el significado y hacer más atractivo el propio escrito a través de los infinitos ecos derivados de la intertextualidad y que se transforman, muchas veces, en guiños al lector. Este uso de los epígrafes, transgresivo con respecto al siglo XVIII y al XIX romántico, esta inclinación a no considerarlos como un cuerpo aparte en relación al artículo, sino un lugar en el que el texto, además de reflejarse, puede encontrar un punto de apoyo para la apertura o para argumentaciones internas, es en sí mismo poco significativo si no empobrecedor; este uso, decimos, puede haber funcionado como estímulo para las generaciones posteriores de literatos a la hora de cambiar la función y el uso del epígrafe. Estoy pensando en particular en la generación del '98, y más concretamente en Pío Baroja[23], que en la trilogía *Agonías de nuestro tiempo* lleva a cabo una profunda renovación: la cita autógrafa, atribuida a un heterónimo, se convierte estructuralmente en parte de la obra, aun conservando la posición externa respecto al texto, posición de la que se sirve el autor para crear efectos de contrapunto, para hacer más variado el escrito, para dar movilidad al cuadro de conjunto.

DONATELLA MONTALTO CESSI
Universidad de Milán

[22] A. Azcona abre "El cochero Simón" con: "pero delicada fué/ la invención de la taberna" a la que alude al principio del artículo: 'Así dijo el poeta, y yo añado que no fué menos delicada la invención del coche" (E. Correa Calderón (ed.), *op. cit.,* I, p. 964); A. Gil de Zarate en "El empleado" pone en exergo: "Aprended, flores, de mí/ lo que va de ayer a hoy;/ que ayer maravilla fuí,/ y hoy sombra mía soy", luego inicia: "Con efecto, ¿a quién con más razón que al empleado español puede aplicarse tan sabida y manoseada copla?" *(Ibid.,* I, p. 1022), M. Bretón de los Herreros empieza "La nodriza" con: "Sí hay madres, en efecto, muy merecedoras de la invectiva con que va encabezado este artículo" *(Ibid.,* I, p. 1031); J. Bernat Baldovi corona "El terroner" con: "Si la luna fuera pan/ y a pedazos se cayera,/ es tanta el hambre que tengo: que todas me la comiera"*(Cosas de mi abuela),* y comienza el artículo:"¡Cuán grato, cuán dulce es para una periodística pluma el refocilarse con la melosa tinta del epígrafe que acabamos de dejar consignado!" *(Ibid.,* II, p. 230).

[23] Véase D. Montalto Cessi, *Uno specchio per i testi: l'epigrafe letteraria in Pío Baroja,* Milano, Marcos y Marcos, 1990.

TEXTO E IMAGEN EN EL *SEMANARIO PINTORESCO:* MESONERO Y ALENZA

Comenzar indicando la estrecha relación en el costumbrismo entre grabado y texto resulta, evidentemente, una obviedad. Y remitir a los trabajos de Ucelay, Leonardo Romero, Valeriano Bozal o la misma Edith Helman[1], - retrotayéndonos a Jo-vellanos y Goya - me exime de toda introducción general. Sólo me voy a permitir señalar dos puntos: la necesidad de la imagen que parecieron sentir los primeros autores[2] y la apertura hacia la expresión lingüística que denotan los primeros grabados, puramente pictóricos, es decir, sin referencia textual.

Me explico. Cuando se comienzan a publicar los fascículos o entregas de Antonio Rodríguez, en 1801, que formarían la *Colección General de los trajes que en la actualidad se usan en España*[3], el texto que, a manera de título, acompaña a pie de página cada grabado, ya comporta una buena dosis de narratividad: los trajes dibujados son algo más que trajes. Son el atuendo significativo y, por supuesto, costumbrista, de unos tipos sociales que desarrollan una incipiente escena. La diferencia con la anterior colección de trajes de Juan de la Cruz Cano[4], iniciada en 1777, es evidente en este aspecto.

[1] Margarita Ucelay, *Los Españoles pintados por sí mismos,* El Colegio de México, 1951; Leonardo Romero, "Relato y grabado en las revistas románticas: los inicios de una relación" (en *Voz y Letra,* Málaga, I, 1990, pp. 157-170); Edith Helman, *Jovellanos y Goya,* Taurus, Madrid, 1970; Valeriano Bozal, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España,* Alberto Corazón, Madrid, 1979. Y aunque excede cronológicamente al período a que voy a referirme en estas páginas, es obligado citar el Coloquio sobre *La presse illustrée en Espagne: Les "Ilustraciones". 1850-1920,* celebrado en la Université Rennes 2 Haute Bretagne, organizado por J. F. Botrel y E. Trenc, en febrero de 1992. En él presentó una magnifica ponencia el profesor Cecilio Alonso, 'Antecedentes de las *Ilustraciones",* donde se analizan las publicaciones españolas con grabados de 1834 a 1849.

[2] Por ejemplo, cuando Viera y Clavijo escribe en su adolescencia la *Vida del noticioso Jorge Sargo,* la más completa estampa - a manera de relato picaresco - de las costumbres tinerfeñas de la primera mitad del siglo XVIII, adorna su manuscrito con trece ingenuos dicujos que son ilustraciones del texto y, secundariamente, otras tantas escenas costumbristas (Vease, José Viera y Clavijo, *Vida del noticioso Jorge Sargo,* Preliminar y notas de E. Romeu Palazuelos, Goya Edcs., Santa Cruz de Tenerife, 1983. La obra se conservó manuscrita hasta esta citada edición).

[3] Vease la edición facsimilar, con *Introducción* de Julián Gállego, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1963.

[4] *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos,* Edición facsimilar, *Prólogo* de Valeriano Bozal, Fundación Universidad-Empresa, Turner, 1988. Hay, por supuesto en la Colección un evidente afan de tipismo. Hasta el punto de insertar en la portada una *Advertencia,* notificando "que los curiosos de fuera o dentro de la Corte que gustaren comunicar algün dibujo de Vestuario poco conocido y existente en algún Pueblo, Valle, o Serranía de la Península, serán recompensados con otros tantos quadernos, como figuras remitan en carta...".

En las entregas de Juan Cruz, los tipos - que evidentemente lo son, pese a alguna curiosa personalización[5]-, van acompañados de un mínimo título explicativo: *Ciego jacarero, Naranjera* o, a lo más, *Barbero majo, dando música,* etc. Evidentemente, de ahí a *Los españoles pintados por sí mismos* sólo hay un paso: el decisivo de la falta de un texto literario que explique y acompañe al dibujo. Pero, como observa Ucelay, "no se ha valorado todavía" - o suficientemente diría yo - "el influjo de los grabados pre-costumbristas sobre el desarrollo del texto de los próximos artículos"[6]. Porque el paso a la colección de Rodríguez es, en este aspecto, significativa. En su colección, los trajes y tipos sociales que los llevan, van acompañados, como en la de Cruz, de una indicación explicativa: "Señora con cito-yen de seda guarnecido de martas", o "Petimetre con sobretodo". Pero ambos personajes - son dos láminas contiguas, lógicamente - dialogan entre sí. Y el petimetre dice: "¿Adonde con tanta nieve, querida?", para leer, a continuación, bajo la figura de la dama de la estampa siguiente: "Con este traje no se siente frío". O la "Aldeana de las cercanías de Salamanca" pregunta: "¿Vienes al Bayle, Perico?". Y la figura contigua - 'Aldeano de las cercanías de Salamanca" - contesta: "En viniendo la feria cuenta con ello". Y los ejemplos pueden multiplicarse.

Por todo ello, cuando Mesonero Romanos funda el que él considera primer semanario pintoresco - es decir con aportación pictórica - en España, la inter-relación costumbrista texto-imagen alcanzaría progresivamente una mutua y creciente dependencia. (Tampoco, logicamente, entro a considerar ni las circunstancia de dicha fundación, ni las características y contenido literario del *Semanario,* tan magnifica-mente examinadas en el reciente libro de Enrique Rubio [7]).

Y sin embargo, el artículo costumbrista acompañado de grabado, no es la tónica de los primeros años de la publicación. Tampoco, como es sabido, Mesonero contaba con un equipo de grabadores en madera que realizasen bien el trabajo, es decir, según Mesonero ni bien ni mal, ya que alude en sus *Memorias* a la "falta absoluta de artistas conocedores del grabado tipográfico"[8].

[5] Me refiero a la sustitución, anti-tipificadora, de la figura anónima del torero en la plaza, por los retratos al final de la faena de Pedro Romero y Joaquín Costillares, o en la misma línea, del actor Miguel Garrido, en traje de gitano. Unicamente podrían acercarse a la escena costumbrista ,simpre sin texto, los dedicados a "las castas de América", *De Español e India nace Mestizo, De Mestizo e India nace Collote,* etc... - son seis grabados - ya que, al representar al trío familiar, se refleja una estampa de su vida cotidiana.

[6] Ob. cit., p. 135.

[7] Enrique Rubio Cremades, *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y "El Se manario Pintoresco Español",* Institut de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 1995.

[8] *Memorias de un setentón,* ed. de José Escobar y Joaquín Alvárez Barrientos, Castalia, Madrid, 1994, p. 508.

En consecuencia, hubo inicialmente, de importar esos grabados, juntamente con la maquinaria impresora. A ese paquete, por ejemplo, pertenecería la larga serie sobre *Las tropas francesas,* veinte grabados de uniformes militares del país vecino, publicados entre agosto y noviembre de 1836 o la preciosa serie sobre perros, trece dibujos en un sólo artículo, del mismo año. Aunque también encontramos, en ese primer año del *Semanario,* bastantes grabados, aún no firmados generalmente, de tema inequívocamente español, sobre todo los situados en la página central y dedicados a *Monumentos*-. El Escorial, de 3 de abril, con un artículo firmado por R. de M., es decir, el propio Mesonero, o la Aduana, la semana siguiente, del mismo autor, entre otros muchos de diferentes autores o anónimos.

A ellos se añadirían en estos primeros números algunos otros ciertamente poco localistas sobre la coronación de los Reyes en la Edad Media o los estragos que causa en la anatomía y salud femeninas el uso del corsé. Y junto a ellos, en escaso número, los netamente costumbristas. El primero, bajo el título de *Costumbres de Valencia* y subtítulo *Les Milacres,* ya en el número uno, y aclarando en nota que el texto forma parte de una novela "descriptiva de Valencia" que tal vez se irá publicando acompañado de "viñetas que expliquen las costumbres" del país. Luego, en el número ocho (22 de mayo), el primero de los firmados en el *Semanario* con el seúdónimo de *El Curioso parlante*, es decir, *El día de toros,* que pasaría a formar parte con posterioridad de las *Escenas matritenses.* Efectivamente, tal vez por figurar en primera página, el artículo va precedido de un todavía tosco grabado que sólo muy tangencialmente podemos relacionar con el texto al que acompaña. Unos números después, dos no menos toscos grabados ilustrando otro artículo del *Curioso parlante* titulado *Una visita a San Bernardino,* eliminado de las *Escenas matritenses* en la edición definitiva de 1881. Y poco más: un artículo y grabado anónimos sobre *Los contrabandistas* (número 29, de octubre) y termina el año 1836.

Pero en ese primer año de su vida el *Semanario* ha *ilustrado* a sus lectores - y subrayo el *ilustrado* por su doble significado - con imágenes y textos abundantes sobre Historia natural: gatos, perros, camellos, orangutanes, jirafas, papagayos, leones, titís, sardinas, elefantes, lobos, hienas, palomas, gallos y gallinas, bueyes y vacas o el megaterio del Paraguay. Se han publicado numerosas *vistas* de ciudades europeas en sus monumentos más característicos. Grabados explicativos de problemas de física o astronomía, informando sobre *El termómetro* o los *Descubrimientos en la Luna,* hasta la practicidad de una guía ilustrada para aprender a nadar.

Todo lo expuesto hasta ahora tiene una clara consecuencia: Mesonero no concibe inicialmente el *Semanario* como una revista de orientación literaria, ni mucho menos como un soporte difusor de textos y grabados costumbristas. La revista se concibe aún, al igual que sus modelos europeos, como un órgano difusor, divulgador de cultura, aún bajo el ideal enciclopédico de la Ilustración. (Bastaría a este respecto leer la declaración de intenciones del *Prospecto anunciador)*.

Y esa era la intención, igualmente, que movió al editor inglés del *Penny-Magazine,* Charles Kni-ghy, cuando en el prospecto publicado de 1832 promete artículos que transmitan conocimientos "útiles para todo el mundo y en cualquier momento". Idea conservada por Martin Bossage en el *Magasin Pittoresque* francés, al año siguiente, tan en estrecho contacto con su colega inglés que realizarán "un intercambio tanto de textos como de las planchas de los grabados"[9]. Ambas publicaciones, como es sabido, son los modelos de Mesonero, que los cita admirativamente en el *Prospecto* anunciador del *Semanario,* en 1836.

En consecuencia, cuando Mesonero reanuda en su revista la serie del *Panorama matritense,* esos artículos costumbristas no son aún la tónica de la publicación. De ahí la carencia del grabado que les acompañe. Así, cuando en el número 67, de 9 de julio de 1837, aparece *Mi calle* - primero de la nueva serie - lo hará sin imagen alguna, dando primacía aún en el número a *El crocodilo* que abre el número y, dentro de él, a las fuentes de Madrid. Seguirán en números sucesivos trece artículos más, sin imagen, bajo el título de serie de *Panorama matritense,* hasta el 19 de agosto de 1838, en que el texto de *El recién venido* se ilustra con un grabado firmado por Alenza. Con ello, obviamente, llego al punto central de estas páginas.

A partir del citado texto, los tres más importantes artículos costumbristas de Mesonero, de estas fechas, irán ilustrados por Alenza: *El Martes de Carnaval y el Miércoles de Ceniza* (17 de febrero de 1839), *Una Junta de Cofradía* (24 de marzo) y *La posada o España en Madrid* (de 28 de julio y 8 de agosto del mismo año) sobre el que volveré en estas páginas. Curiosamente, no llevarán grabado o éste no será de Alenza, aquellos artículos aparecidos bajo un título de serie diferente al de *Escenas matritenses,* que ha sustituido al de *Panorama* desde febrero de 1839.

Retrocedamos a unos números atrás. ¿Qué ha sucedido en el *Semanario* entre 1837 - reanudación del *Panorama* - y finales de 1839? Por supuesto, una creciente incorporación a sus páginas del grabado costumbrista, indudablemente determinada por una demanda social del mismo. Varias notas insertas en el *Semanario* así nos lo prueban. Por ejemplo, una *Advertencia* publicada el 27 de enero de 1839: "Por no hallarse aún concluidos los dibujos y grabados que deben acompañarles, no han podido insertarse en este mes dos artículos nuevos de *Costumbres de Madrid* por *El Curioso Parlante,* que desde luego ofrecemos a nuestros lectores para el próximo febrero..." (Es decir, que ni se toma en consideración el publicarlos sin imagen, como hemos visto que era práctica habitual dos años antes).

[9] Cit. a través del artículo de Ingrid Schulze, "La imagen de España en el *Pfennig-Magazin* alemán entre 1833 y 1842", (en *Revista de Ciencias de la Información,* Complutense, Madrid, 1989, pp. 301-322).

Y efectivamente, el 17 de ese mes aparece *El Martes de Carnaval y Miércoles de Ceniza,* con el más goyesco de los grabados de Alenza.

Esa *Advertencia* no es, desde luego, la única: en 29 de septiembre de ese mismo año se inicia una serie sobre *Costumbres vascongadas* que el *Semanario* promete que irá acompañada de "dibujos y grabados originales de los trajes y sitios pintorescos". Pero ni en éste ni en el segundo y tercer artículos aparecen los grabados prometidos. Y al pie del tercero se inserta una *Nota* destinada a calmar a los lectores: "Los grabados que debían acompañar al artículo de hoy de costumbres vascongadas, irán en el número próximo por no haberlos podido concluir los artistas encargados de ejecutarlo". Y, por fin, el 27 de octubre, aparecen los cuatro grabados de golpe - *Los alaveses, Los vizcaínos Los guipuzcoanos, Los navarros* - tras una nota en el número anterior en la que la revista vuelve a disculparse, por motivos de "ajuste". Realmente, ese "ajuste" debía ser tan imposible que los grabados aparecen dispuestos horizontalmente, en serie de a dos, en una disparatada maquetación, que obliga a invertir la posición de la revista para contemplarlos.

En esta nueva fase de necesidad y triunfo del grabado costumbrista, la incorporación al *Semanario* de un elenco nuevo de dibujantes y grabadores se hacía imprescindible, Por ello, en la remodelación efectuada en la publicación en 1 de julio de 1838, que se advierte en una larga nota *A nuestros lectores,* el grabado tendrá tanto protagonismo como la misma impresión del texto, ocupando la casi totalidad del número dos largos artículos sobre *Del grabado en madera* y *Una imprenta,* cuya maquinaria se reproduce. Pero ya ese número se abre con un grabado inicial, casi a toda página, titulado *Un capricho de Alenza* - título de resonancia claramente goyesca - y subtitulado *El refresco.* Creo que con él se inicia la colaboración del dibujante en el *Semanario,* el incremento progresivo de la imagen costumbrista en la publicación y una estrecha colaboración con Mesonero.

Respecto a lo primero anotaré que no he encontrado ningún grabado en el *Semanario* firmado por Alenza anterior al señalado y sí numerosas colaboraciones a partir de él. Incluso, en el número uno de 1840, al volver a dirigirse Mesonero *A nuestros lectores* para señalar las mejoras de la publicación, se indican los nombres de los grabadores, alguno de los cuales, se indica, ha viajado a París para perfeccionar su técnica. Y junto a ellos, se destacan los nombres de los dibujantes Antonio Bravo, Federico de Madrazo y "el original Alenza que ha hecho el de la vieja", es decir, el dibujo que cierra el número, un grabado sin texto, en donde el título, *El cuento de vieja* es sobradamente suficiente como anclaje de su significado.

A proposito de lo segundo, es decir, el incremento costumbrista en el *Semanario* desde julio de 1838, he de hacer notar que es desde ese número cuando aparece en él una sección fija denominada *Cuadros de costumbres* que, unida a la de *España pintoresca* - y aquí creo que ya el adjetivo ha cobrado casi el significado actual - y ambas anunciadas en la nota *A nuestros lectores,* incrementan extraordinariamente la aparición de grabados

costumbristas, cuyo perfeccionamiento, además, se señala: "... en cuanto a la parte artística tan esemcial en esta obra, también se han planteado todas las mejoras que han sido posibles, tanto en la elección de los dibujos, originales y trabajados por nuestros más hábiles profesores, cuanto en el esmero del grabado".

Respecto a la colaboración de Mesonero con el joven Leonardo Alenza, iniciada en 1838, es evidente desde ese primer grabado que representa dos viejas y caricaturescas harpías servidas por una tercera, que no tendría el significado claramente prostibulario que posee sin el anclaje del texto que lo acompaña: "¡Ay Madre Claudia, que me ahogo!... ¿Parécela, Madre, que es ya la hora de refrescar?. - Por cierto, hija Pomponia, que la calor es grande; y a no ser por el aguardiente, cosa era de abrasarnos vivas".

Un anónimo autor, con ese diálogo añadido, ha delimitado en su exacto significado la grotesca escena dibujada. Pero ese anónimo autor no puede ser otro sino Mesonero, si recordamos que Madre Claudia es un personaje suyo: aparece ocasionalmente en *El paseo de Juana,* el romance juvenil publicado en 1832 y reaparece como protagonista en *Escenas de buhardilla,* el artículo publicado unos seis meses antes - 17 de diciembre de 1837 - donde aparece bebiendo entusiasmada "rosoli o aniseta". El protagonismo es tan manifiesto que su nombre formará parte de los subtítulos del artículo cuando éste se incorpore a la edición de 1842, donde aparecerá con el título *De tejas arriba.*

De igual modo, cuando Alenza se hace cargo de una buena parte de la serie *Peligros de Madrid*[10]*,* a partir del 16 de junio de 1839, creo que, igualmente, será Mesonero quien escriba los piés de los dibujos. El primero de ellos ha aparecido el 21 de mayo, firmado por Elbo, con un esquemático pie: 'Adiós, hermoso". Pero el siguiente - 16 de junio del 39 - titulado *El cartel de toros,* ya firmado por Alenza, necesita un texto explicativo. El dibujo representa un caballero de edad leyendo atento un cartel anunciador de la corrida; una joven dama a sus espaldas, pero cogida de su brazo, entrega con la mano libre una carta a una vieja y, al fondo, un caballero joven. Las edifificaciones del fondo y los chiquillos jugando a los toros, sólo sirven de escenario, evidentemente: la trama argumental está en los personajes y el punto de la acción que desarrollan.

[10] La serie tiene un título de resonancia barroca, lo que, de nuevo, nos remite al Mesonero erudito, tan conocedor de la literatura costumbrista del XVII. La lejana inspiración de la serie en *Los peligros de Madrid,* de Baptista Remiro de Navarra (Zaragoza, 1646) es sostenida - en opinion que comparto - por Lee Fontanella, "Peligros de Madrid", (en *Poemas y ensayos para un Homenaje,* Turner Madrid, 1976, pp. 67-79).

Y efectivamente, el texto aclara esa trama, pero convirtiendo a las figuras representadas en los personajes, con nombre propio, de una brevísima acción teatral, con apartes incluidos:

Don Marcos, leyendo:	A las cuatro y media se hará el despejo.
Doña Lucrecia:	Pues no has de descuidarte si has de llegar a tiempo.
Madre Claudia	(al paño): ¿Y que le diré, mi señora, al que espera respuesta?
Doña Lucrecia-.	Dígale V... que si quiere ir a verme a casa...
Madre Claudia:	Entiendo, entiendo... le diré que a las cuatro y media... se hace el despejo.

Si recordamos que en el lenguaje taurino despejar la plaza es desembarazarla de estorbos para poder comenzar la lidia, toda la ironía del grabado aparece en primer término, con esa velada referencia a los cuernos que van a ponerle al pobre Don Marcos. Pero notemos, de nuevo, que esa personalizada celestina ha recibido el nombre de Madre Claudia, el personaje de Mesonero.

Creo que en el primer grabajo, *El refresco,* Mesonero está poniendo un texto contextualizador a un dibujo previo de Alenza. En este segundo caso no me atrevería a afirmar la primacia del dibujo: texto e imagen se complementan estrechamente y lo mismo podemos deducir que Alenza ilustra una breve escena costumbrista dialogada, como que Mesonero crea un texto desde el dibujo. En todo caso, me inclino por lo segundo.

Sin embargo, tenemos un caso en que la colaboración de dibujante y escritor va claramente en ambas direcciones. Me refiero al texto y los grabados de *España en Madrid.* El artículo apareció en dos números consecutivos del *Semanario* y el argumento, recordemoslo, es la subasta de una antigua posada madrileña, el Parador de la Higuera. Su dueño, el tío Cabezal, ha puesto casi como condición que el vencedor de la puja, futuro dueño del establecimiento, será el marido de su ahijada, la joven Anselma. A la subasta acuden "todos los trajineros y especuladores provinciales, estantes y transeuntes, que de ordinario asisten en esta muy heroica villa". Vendedores ambulantes y provincianos en Madrid, que se van enumerando y describiendo: Juan de Manzanares, rico vinatero de Toledo; Farruco Bragado, miserable segador gallego; Vicente Rusafa, horchatero valenciano; Gaspar Forcallas, carretero catalán; Alfonso Barrientos, transportista maragato; Currillo el de Utrera, andaluz sin oficio ni beneficio; un recio mozo de cuerda santanderino; Francho el Moro y Lorenzo Moncayo, fruteros aragoneses; Juan Farinato, choricero extremeño y Juan Cochura, el muchacho castellano a quien ya vimos en artículo anterior, como *El recién venido* a la Corte, dibujado también por Alenza.

Diez personajes - uno doble - minuciosamente descritos en su atuendo y costumbres, como una serie de tipos populares de provincianos en Madrid, en cercanía a los *gritos* ciudadanos de la iconografía costumbrista europea. Y es que en realidad lo son.

Porque cada descripción literaria de Mesonero se ofrecía al lector del *Semanavio* con el correspondiente pequeño dibujo intercalado en el texto: diez grabados que responden minuciosamente a la descripción literaria, más uno, por añadidura, de una vendedora de rábanos, con su cesta al brazo, que no es sino la mozuela madrileña a quien pretende de amores el desocupado andaluz. Aparentemente, Alenza ha ido dibujando su galería de tipos *desde* esa minuciosa descripción lingüística. Y sin embargo, un análisis del texto y de las páginas anteriores del *Semanario* indican lo contrario. Primero, es inverosímil la existencia de dos vendedores conjuntos, si el vencedor de la subasta ha de casarse con la ahijada del mesonero [11]. Inverosimilitud explicada si Mesonero opera sobre un material pictórico previo, es decir, de un grabado con dos vendedores, y subordina su texto a la imagen. Y segundo: algunos de estos dibujos ya han aparecido en números anteriores del *Semanario* en contextos diferentes. Así, a Currillo el de Utrera, ya le hemos visto como *El gitano,* personaje que con nombre de *majo* se describe en un artículo sobre *La ferie de Mairena,* el 21 de abril de 1839, es decir, unos tres meses antes de su reaparición en un nuevo escenario, madrileño ahora. Pero entonces, en ese nuevo contexto, ya como Currillo de Utrera, el personaje no puede ser representante de un oficio, como el resto de la serie. Era evidente que no podía serlo - y así lo destaca el texto, señalando su falta de ocupación - porque la varita en la mano del dibujo original, no podía significar una dedicación a trabajo alguno. Y el recio cargador santanderino sólo hacía un mes que se había asomado a las páginas de la revista - 30 de junio - formando parte de una viñeta doble titulada *Contrastes,* en donde se contrapone la *Caballería ligera,* de un jinete sobre un burro, a la *Infantería pesada* de los cargadores de fardos de a pie.

La existencia previa de los dibujos es, pues, indudable. Se trata, creo que sin duda, de lo que hoy llamaríamos material de archivo de una publicación. Y ello nos indica un método de trabajo de Mesonero bien distinto del que él mismo se ha esforzado tantas veces en hacernos ver, es decir, el tópico del costumbrista que sale a la calle en busca de material para su trabajo, directamente brotado de la observación de la realidad. Porque es evidente que, en algunos casos, Mesonero está sobre su mesa de trabajo observando esa realidad madrileña previamente codificada por una forma pictórica, a la cual subordina el discurso literario de su artículo. De análogo modo -ya lo observé en un trabajo anterior[12] - a la superposición sobre la vista de la realidad coetánea, de la realidad previamente literaturizada del costumbrismo barroco.

Ahora bien, la dirección dibujo *versus* texto puede también cambiarse. Y de hecho, se cambia en el mismo artículo.

[1] También se dice de Juan de Manzanares que pensaba dejar la posada a su yerno. Pero esa intención no invalida la posibilidad de su boda con la chica.

[12] *Introducción* a *Escenas matritenses,* Planeta, Barcelona, 1987.

Porque, mientras está teniendo lugar la subasta, el avispado Juan Cochura sube la escalera, se lleva a Anselma al interior de la vivienda, se supone que la enamora y ambos, tan contentos, declaran su amor y se acaba la subasta, porque al tener dueño la moza también lo tiene la posada. Pues bien, el número 8 de agosto, donde se remata el artículo y se narran estos pormenores con su final, se abre con un grabado de Alenza donde se ha dibujado la posada, la subasta, a Juan subiendo la escalera y a la muchacha en la baranda. Es decir, el pintor, ahora, ha dibujado con detalle un momento de la acción narrativa del texto de Mesonero.

¿Qué conclusiones podemos sacar de todo lo anterior? Primero, que los textos que acompañan a los grabados de Alenza en el *Semanario* son, al menos una parte, del propio Mesonero. Segundo, que se estableció entre ellos una estrecha colaboración, del tipo de la que años después emparejará los textos y los grabados de los hermanos Bécquer, y que esta colaboración contribuyó al incremento costumbrista en el *Semanario pintoresco,* portavoz de la tendencia entre 1838 y 1842. Y tercero, que Mesonero parte, en ocasiones, de una realidad pintada y no de una realidad observada.

También estimo, por supuesto, que estas páginas han podido servir para ilustrar, una vez más, algo muy bien sabido pero no suficientemente analizado: la importancia decisiva del factor pictórico en el artículo de costumbres. Y puede servirme de colofón recordar la bellíssima alegoría de Alenza, donde una galería de tipos contemplan y, a la vez, son retratados en un amplísimo lienzo abocetado, donde unos angeli-llos provistos de pinceles han escrito un rótulo: *Los españoles pintados por sí mismos.* Espléndido grabado que abre el segundo tomo de la celebérrima colección.

MARÍA DEL PILAR PALOMO
Universidad Complutense

IMÁGENES DE LA MUJER EN EL COSTUMBRISMO

La Mujer - con mayúsculas y en singular -, la naturaleza femenina, es uno de los temas centrales en la prensa del siglo XIX. La crítica se ha fijado principalmente en el discurso que se informa alrededor del tema en la última parte de 1800, pero éste es también pasto común de los escritores de la primera mitad. Entre los años '30 y '50 se publican abundantes opiniones en revistas y diarios que pretenden esclarecer la esencia de la mujer para luego dictaminar la educación que mejor cuadra con las "labores propias de su sexo"[1]. Estos textos se proponen esbozar la identidad genérica femenina y justificar, por medio de ésta, la posición que se le asigna a la mujer en la estructura social, su reclusión en la esfera doméstica.

El costumbrismo, en particular aquél que Iris Zavala denomina "de consolación" (107) - o reaccionario - resulta un medio idóneo para fijar estas imágenes y difundirlas entre un público amplio[2]. Al designarse cuadro sacado del natural, el artículo de costumbres se reviste del verismo necesario para infiltrar e informar la percepción de sus lectores, se constituye en la Realidad, tanto para los hombres como para las mujeres. De esta manera no sólo refleja el discurso patriarcal, sino que lo mantiene. Aun cuando el autor se propone explícitamente retratar tipos sociales, y no naturales (su "estar" y no su "ser" [3]), los textos presuponen siempre ciertos rasgos fundamentales de los cuales proviene la imagen costumbrista.

[1] No he hecho una búsqueda sistemática de éstos, pero mientras investigaba otro tema, encontré artículos sobre la mujer en las siguientes revistas en los años indicados: *El Panorama* (1839-1840); *El Diario de Madrid* (1840); *El Salmantino* (1843); *El Reflejo* (1843-1845), y *La Luneta* (1847). Tal vez el más ilustrativo para el caso es uno titulado "Educación de las mujeres de la clase media", donde el articulista explica que la educación femenina debe limitarse a las cuestiones domésticas porque "Las mujeres han sido destinadas para aflojar la tirantez del carácter duro del hombre y para derramar en el alma tierna del niño las primeras semillas de virtud. Dentro del hogar doméstico están sus funciones, allí se hallan sus triunfos y allí la corona de sus trabajos. Sacarlas de esta esfera y dirigirlas por otro rumbo es perderlas y perder también a la sociedad, que puede recibir de su influjo beneficios inmensos e incalculables daños."(41).

[2] A pesar de las distintas posturas políticas de los liberales y los conservadores, como demuestra Susan Kirkpatrick, ninguno de los dos bandos cuestiona el discurso oficial en cuanto a la clase social y el género sexual (60).

[3] Como afirma José Escobar, la narración engastada en el cuadro costumbrista se informa como un "modo de estar" y no "un modo de ser". No obstante, el relato presupone una manera de ser, y el cuadro en su totalidad tiene como propósito implícito o explícito comunicar este "modo de ser" de un grupo, que en el caso de los tipos femeninos tiene que ver tanto con la clase social y las ocupaciones de la mujer como con su sexo biológico.

Si las figuras masculinas se presentan, con frecuencia, como "universales" o agenéricas, en el caso de las femeninas, debajo de la ropa y los adornos, se trata casi siempre de la naturaleza de la mujer. Gertudis Gómez de Avellaneda misma reduce a "la mujer de la naturaleza" a un "tipo" con tres modalidades: "la hija, la esposa, la madre" (3). La "femenini-dad", la identidad genérica femenina, radica, pues, en la relación de la mujer con los demás miembros de su familia; su ámbito natural es la casa, su postura innata, la subordinación. En los cuadros femeninos de *Los españoles pintados por sí mismos* aparecen las tres modulaciones que puntualiza Avellaneda (hija, esposa, madre) junto con otra, la viuda. El desempeño de estos papeles, en particular los de esposa y de madre, dota al personaje, y, por consiguiente, a todo el grupo que representa, de su valor positivo o negativo. El mecanismo didáctico costumbrista impone estos modelos como ejemplo o advertencia a sus lectoras.

El matrimonio es un eje fundamental en la ideología que informa estos textos[4]. Esto no es decir, sin embargo, que se presente siempre de la misma manera, ni que sus efectos sean iguales en todas las mujeres. De hecho hay aquí una separación entre las clases sociales. La relación entre marido y mujer dista mucho de la clase obrera a la adinerada, como también diferirá la evaluación de la mujer de estas clases, aunque la femeninidad en sí no varía. Podríamos decir que el tipo básico femenino es el mismo, visto siempre desde una única ideología, sólo las cristalizaciones cambian. En *Los españoles pintados por sí mismos,* encontramos unos 24 artículos dedicados al sexo femenino, de éstos, 15 esbozan tipos de las clases bajas, 7 de la burguesía y sólo uno enfoca a la artistocracia[5]. Ilustrando distintos momentos de la existencia femenina - hija, esposa, madre, viuda - estos artículos en conjunto, abarcan una trayectoria, un arquetipo de la vida de la mujer de cada clase. Asimismo proyectan a menudo la sombra de una muerte tranquila o desgraciada como juicio final de esta vida En esta ponencia quisiera hacer una lectura más detenida de algunos artículos que ejemplifican las distintas clases.

[4] Es curioso que hasta las solteras se identifican mediante el matrimonio. De "La Santurrona" de Antonio Flores, se dice que "todos la consideran como una viuda" (I, 146). Y del "Ama del Cura" (José María Tenorio) explica el narrador: "No es viuda, casada, ni soltera, aunque de todas tiene un poquito" (I, 54). Como indica María de los Angeles Anaya el matrimonio es central a la identidad de la mujer aun en los artículos de costumbres de autoría femenina con tendencia feminista de la última parte del siglo (16-17).

[5] Hay también uno sobre "La monja", que se podría incluir entre las clases adineradas. Sin embargo, este artículo difiere del resto: consiste en la descripción de los orígenes de las monjas y los monasterios, y en una fuerte crítica de su tratamiento en el mundo contemporáneo. No narra ningún caso ejemplar particular. Por otro lado, "La Gitana" de Sebastián Herrero también es un caso diverso dado que se representa como una casta aparte - no es española. Sin embargo, su comportamiento la asemeja a la burguesa: deja su vida "libre" al casarse y se dedica únicamente a su esposo y sus niños.

"La Señora Mayor", de Pedro de Madrazo, el único tipo artistocrático, constituye el paradigma positivo de la mujer. Demuestra cómo se pueden emplear los atributos femeninos para el "bien" de la sociedad, para mantener las estructuras establecidas - aquel mundo cuya próxima desaparición temían los costumbristas. La nostalgia del antiguo régimen se registra en la descripción inicial del personaje ejemplar que es la "marquesa viuda de V [...] noble Señora Mayor, respetable y digna como casi todas las señoras de su edad pertenecientes a la aristocracia española" (II, 351). Esta breve introducción precisa los criterios de evaluación del discurso institucionalizado del momento. La edad, el estado civil, la clase social y la nacionalidad equivalen a la dignidad de la Señora Mayor que le brinda el respeto de sus circundantes. La nacionalidad española respalda las demás cualidades; a lo largo del artículo, el narrador traza una comparación implícita con la dama aristocrática de otros países, la cual no merece la misma admiración que la española. Es más, la pequeña narración que se desarrolla iguala a esta señora con su suegra, la antigua marquesa, así resaltando la invariabilidad del tipo castizo. Es "compasiva con los amigos desgraciados", "conciliadora" y "generosa" (II, 356). Su vida transcurre pacífica y monótonamente en el hogar, donde resuelve crisis domésticas y lleva a cabo proyectos filantrópicos. Aun cuando tiene la libertad de salir a la calle sola, prefiere "pasar el día entero en su casa" (II, 358), donde recibe visitas de

> un respetable capellán de monjas, antiguo jesuita, cuya instructiva conversación es uno de los principales recreos de la marquesa viuda; la vetusta baronesa que se pasa con ella horas enteras hablando de novenas, cuarenta horas, predicadores y etiqueta palaciega; su sobrina, la condesita de R*** que es informanta de la Sociedad de Socorros de religiosas [...] (II, 357)

Además acuden a su casa para pedirle consejos o auxilio, otros individuos como: un médico, una "doncella antigua de la casa", un "marino veterano" y un *"dómine* protegido de la marquesa". La dama reparte lo que queda de su tiempo entre "la misa, un poco de lectura, algún solitario paseo en coche cerrado, alguna visita ministerial o conventual y el tresillo obligado" (II, 357). Y esta vida tranquila, es el resultado de un matrimonio feliz con un hombre que "era, según ella, el modelo de los maridos" (II, 351).

La *mención hace* poco de Jas visitas ministeriales, podría parecer un tanto contradictoria en un personaje que se mantiene tan retirado del mundo (hasta el coche en que se pasea está cubierto), sin embargo, sus coloquios con los políticos tienen como objeto la realización de planes filantrópicos o la ayuda de algún individuo necesitado.

Y cuando es necesario para lograr la paz doméstica, la dama está dispuesta a arrostrar el masculino "conocimiento del mundo" (II, 355) por medio de su inteligencia nata femenina y sus poderes de persuasión:

> apenas podrán citarse artes y recursos retóricos que igualen en poder a las naturales artes que en algunos momentos sabe emplear la mujer. Pero lo más admirable de este ser es la luz de verdad con que aparece iluminado en las más solemnes circunstancias de la vida sea cual fuere su siglo […]; ha habido mujeres que guiadas sólo por los nobles instintos de su corazón, en una edad en que ya la pasión ha enmudecido, han procedido en sus acciones por la más clara y avanzada filosofía. (II, 355-6)

Queda claro que esta "filosofía" emotiva, proveniente de los "instintos del corazón" es un rasgo innato de la mujer en general. Se contrapone a ésta con el hombre: él campea en el arte, la disquisición formal; ella en las sutilezas del razonamiento que apela a las emociones. No obstante, esta capacidad femenina sólo se desarrolla de manera positiva cuando "la pasión ha enmudecido", o sea, cuando su deseo sexual ha acallado o ha sido reprimido. Por más que la aristócrata pase por momentos de pasión que "atolodran" su juicio moral, su formación - nos dice el articulista - se impondrá siempre en el matrimonio y la impulsará al buen camino que desemboca en la figura de la "Señora Mayor".

Bien que la burguesía no merece el mismo respeto que la aristocracia en estos artículos, la mujer de esta clase goza también de la posibilidad de alcanzar el estado ideal. De nuevo se trata de su formación que ahora proviene de los padres. En "La colegiala" Carlos García Doncel configura cinco tipos: "La aplicada", "La traviesa", "La enamorada", "La holgazana" y "La acusona". El artículo se plasma como un viaje en el tiempo y el espacio, a través del cual presenciamos tres momentos diferentes de las vidas de estos personajes: primero intervienen los padres para explicar sus motivos al enviar a sus hijas al colegio; luego vemos a las niñas actuar en la escuela; y por fin, se nos comunica un breve cuadro de cada una unos diez años más tarde. Y este último recalca el mensaje didáctico del artículo.

"La aplicada", que se ha sometido primero a la autoridad paterna y luego a la de sus maestras, acabará siendo la madre y ama de casa ejemplar. El colegio, pues, se conforma como un medio de aprendizaje moral y no intelectual. Insertándose de lleno en el debate sobre la educación de la mujer burguesa, el artículo dictamina que la mejor alumna, la más dócil, será la mejor madre y esposa. Hacia el final del artículo el narrador se complace ante:

> un lindo y bien adornado gabinete en uno de cuyos rincones hay una cama donde duerme un niño, teniendo a un lado, guardándole el sueño a una agraciada joven, vestida con elegancia y sin afectación, que bien demuestra que es su madre por las miradas cariñosas que le dirige, por el cuidado con que le vela, por el aire de satisfacción y de alegría que refleja su semblante. (II, 293)

La madre es, claro está, "la aplicada". Su situación refleja el estado idóneo para la mujer burguesa dentro del discurso dominante; coincide exactamente con el ángel del hogar que ha estudiado Briget Aldaraca en el último tercio del siglo y con los grabados que examina Lou Charnon Deutsch. Es un cuadro de domesticidad tranquila donde no hay conflictos matrimoniales, y la mujer se deleita con el bienestar de su hijo y la comodidad sin lujo excesivo de su casa. Su aplicación y sujeción a los dictados sociales, su supresión de otros deseos han sido premiadas. Como es de esperar, el hombre está ausente de esta escena doméstica.

Los demás tipos forman una jerarquía descendiente que se juzga implícitamente en comparación con la aplicada. "La traviesa" aparece gozando de la atención de muchachos jóvenes, pero también rodeada de "viejas feas" que vaticinan su futuro si no se amolda al papel indicado, es decir, si no asienta la cabeza y se casa. Vemos a "la enamorada" mientras escribe una carta que anuncia tal vez su suicidio, y explica que el hombre "perverso" con quien se había escapado la ha dejado. "La holgazana", "obesa y corpulenta" tiene niños chillones, sucios y "poco cuidados", es la inversión de "la aplicada", una mala madre repugnante. Pero el final de la mujer puede ser aún peor, "la acusona" se encuentra soltera, fea y sola, convertida en "agente de policía" que lleva los chismes del barrio a las autoridades.

Para completar esta imagen de la mujer burguesa, hace falta mencionar artículos como "La Marisabidilla" o "La político-mana" que resaltan el peligro de una educación mal encaminada. Son ejemplos del cultivo formal de aquella facultad natural de la mujer que en "La Señora Mayor" se denomina "filosofía". El resultado del cruce del "instinto" femenino con el "arte" masculino es monstruoso, pero no irremediable. Estas mujeres "extraviadas" que intentan entrar en la esfera pública al interesarse en la política y la literatura, se pueden salvar, mediante el rechazo de las actividades afe-adoras e impropias de su sexo y el matrimonio; tal es el caso de la Marisabidilla[6].

Pero el matrimonio en sí no garantiza un desenlace feliz. La pasión puede causar equivocaciones catastróficas en el momento de elegir un compañero. En "La viuda del militar" de Jacinto Salas y Quiroga, por ejemplo, el narrador explica que la profesión misma de este hombre apela al "idealismo de la fantasía y la intensidad del sentimiento [que imperan] de tan absoluto modo en la naturaleza femenina" (II, 252). El personaje ilustrativo, Catalina, sufre de "una terrible predisposición para recibir en su alma agradables emociones que más tarde la perdieron" (II, 253). Al menospreciar la importancia de un "buen marido" - de situación económica estable, y alta posición social -

[6] Por otro lado, si el remedio del matrimonio no surte el efecto deseado, el único recurso según el autor de la "Político-mana" es "fusilarlas".

y dejarse llevar por su "fantasía" y sus apetitos carnales, Catalina acabará viuda, con una niña y sin otro recurso que el juego para mantener a su familia. Es ésta una imagen muy distinta de la viudez que vimos en "La Señora Mayor", y que se debe en parte a la diferencia de clases, mas también al deseo desenfrenado. El texto recuerda a las lectoras burguesas que no pueden dejarse llevar por la pasión [7]. La sexualidad impulsa a Catalina al matrimonio y la conduce de manera indirecta al vicio del juego donde pierde su femeninidad; al entrar en la esfera masculina forma parte de "un enjambre de marimachos" (II, 256).

El deseo erótico femenino, tiene también graves repercusiones en las clases bajas. Invariablemente, la mujer se une, por pasión, a un hombre que causará su desgracia. El alcoholismo y la holgazanería masculinos obligan a la mujer al trabajo diario impropio de su sexo. Aquí ya no es cuestión sólo del matrimonio formal; en la mayoría de los artículos dedicados a las clases trabajadoras se da la opción del concubinato. Si éste tiene peores consecuencias, el primero no llega nunca al idilio de las clases adineradas.

Además de la explotación económica de la mujer, aparece aquí la violencia doméstica, ausente en los cuadros dedicados a las otras clases sociales. De "La castañera", "La lavandera" y "La cigarrera", por ejemplo, se desprende la imagen de una unión funesta para la mujer, dentro y fuera del matrimonio; así le ocurre a "La Cantinera" de José de Grijalba cuyo trabajo "no altera el equilibrio social de la benemérita clase, y no impide al que el marido ejerza, […] su correspondiente autoridad, no pocas veces dura y tiránica sobre su familia" (I, 270-271). Y el querido de otra cantinera "le paga en desengaños y aun en despiadadas palizas su generosa abnegación y constancia" (I, 271). Pese a que el hombre no salga muy bien parado de estas descripciones, se achaca la culpa a la propia mujer, a sus "debilidades [...] aunque no pertenezca al bello sexo" ("La lavandera", I, 168). Es, pues, de nuevo la entrega a la pasión, al deseo, a la sexualidad, lo que causa su tragedia actual. Y al mismo tiempo se señalan los estragos que la labor han hecho en su femeninidad [8]. Por otro lado, aunque la trabajadora logra salir del ámbito doméstico, la violencia le impone la misma estructura de poder que a la burguesa - los puños han sustituido a las paredes.

[7] "La Patrona de Huéspedes" representa la otra opción: es viuda de un empleado de correos o de lotería, tiene ahorros y una pensión que suplementan lo que gana alquilando habitaciones y no trabaja fuera de la casa.

[8] Es de notar que esta situación es común en las mujeres que salen del hogar para trabajar, "La casera del corral", por ejemplo, no sufre esta violencia, aun cuando su trabajo le resta siempre femeninidad, pues necesita de vez en cuando revestirse de atributos masculinos, "desplegar su carácter varonil" (27), para cumplir con su obligación. Aun así, el casero se presenta como un holgazán de poco fiar, y se menosprecia el trueque de papeles sufrido en este matrimonio. Esta relación dista mucho de la imagen idílica que vimos en "La aplicada", por ejemplo.

Al retratar a la mujer de clase baja se vislumbran ciertos recelos de los autores que justifican esta sujeción. En "La Cantinera", habla el narrador de "[l]a venganza subterránea y caprichosa, propia del sexo débil irritado" (I, 274). Y admite su temor ante el poder *femenino:* "Su *perspicacia femenina, aunque tosca, no puede menos* de ejercer grande influencia entre hombres sin ninguna cultura, y la constituye naturalmente en una *especie de soberana"* (I, 273). *Es esta la misma* "*filosofía profunda"* con la que lograba convencer a los hombres más poderosos la "Señora Mayor", sólo que aquí sin la nobleza de carácter y entorno, la mujer se convierte en un ser peligroso que emplea sus "naturales artes" fuera de la esfera doméstica, en el mundo del comercio para someter a los hombres.

Pero es en "La Mujer del Mundo" de Tomás Rodríguez Rubí donde se manifiesta más concretamente el temor masculino: "Cuando la Mujer del Mundo en sus floridos años tiende el vuelo y logra remontarse a tan elevada región, no hay imperio más robusto ni dominación tan cumplida como la suya. La debilidad del hombre la hace fuerte en sus venganzas, temible en sus intrigas [...]" (I, 244). Hemos llegado a la imagen inversa de "La Señora Mayor". La aristócrata usa su influencia para resolver crisis doméstica y socorrer necesitados, mientras que la prostituta la emplea para beneficiarse a sí misma, aun a riesgo de causar la tragedia de todo un país, puesto que puede llegar a ser "árbitra de los altos y supremos destinos de toda una monarquía" (I, 242). Ha sobrepasado la esfera doméstica para entrar en la pública. Y esto se debe a la falta de virtud. Descartando las historias individuales de desgracias, las "novelas que tiene estudiadas", el narrador afirma:

> el verdadero y principal motor que la arroja en los brazos del mundo no es otro que la falta de sólidos principios de buena moral y Religión, y la sobra de una ambición desmedida por los goces terrenos, el lujo y las riquezas [....] porque la virtud no es otra cosa ante sus ojos que una fantasma ilusoria, un ente ideal y acomodaticio creado por los hombres […] (I, 242)

Virtud, moral y religión son los frenos que se le deben poner al deseo de la mujer, quien, si emplea para ello su "natural filosofía" o "perspicacia" puede trastornar el orden social y subyugar al hombre.

Y este tipo goza de la universalidad, trasborda las fronteras políticas y culturales, "la Mujer del Mundo no es un tipo local, sino un tipo patrimonio *in partibus* de todos los países" (I, 243). Vista bajo esta luz, desligada de la nacionalidad, la prostituta es el prototipo de la mujer, en ella se concentra aquella naturaleza femenina que pretenden descubrir los escritores de la época. La Mujer del Mundo es el "tipo de los tipos, [e]l gremio que reúne mayor número de afiliados, [e]l robusto tronco del que suelen ser vástagos una buena porción de los tipos femeninos [...]" (I, 240).

Las imágenes de la mujer en el costumbrismo de *Los españoles pintados por sí mismos* se proyectan entre los polos de la Señora Mayor y la Mujer del Mundo.

Tienen edades y estados civiles[9] diferentes, ocupan clases sociales distintas. La primera es española castiza, la segunda no tiene patria. La dama es abnegada, asexual, la prostituta egoísta, apasionada. Pero detrás de ambas posturas, se perfila una misma naturaleza que incluye enormes dotes instintivas de persuasión, así como "intensidad de sentimiento." Bien encaminadas, estas facultades resultan en beneficio de las normas sociales, las mantienen. Si se les da rienda suelta, sin embargo, tienen el poder de subvertir la estructura hegemónica; y el peligro principal reside en las clases bajas. Al descender por los distintos niveles de la jerarquía socio-económica, la educación femenina se filtra con creciente dificultad, concretándose al final en la fuerza brutal. Más eficaz que ésta, por su asiduidad y mayor sutileza, son las imágenes costumbristas que aleccionan tanto a los hombres como a las mujeres - ahora con minúsculas y en plural.

GABRIELA POZZI
Grand Valley State University

[9] Para que no falte nada, el narrador de este cuadro nos confiesa un "secreto": "el mundo tiene su *cada cual,* [...] el mundo tiene *su pareja* [...] el mundo está casado!!! Casado sí, como cada hijo de vecino, y casado con el peligroso tipo que os presento [...]" (240). Desde este punto de vista, pues, la Mujer del Mundo, como las demás figuras femeninas, se define en relación con el matrimonio.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Anaya, María de los Angeles. "Costumbrismo y reivindicación feminista." *España Contemporánea* VIII, 2 (otoño de 1995): 11-20.

Aldaraca, Bridget. *El ángel del hogar: Galdos y la ideología de la domesticidad.* Madrid: Visor, 1992.

Charnon Deutsch, Lou. *Gender and Representation: Women in Nineteenth-Century Spanish Realist Fiction.* Lafayette, Ind.: Purdue U. Monographs in Romance Language, 1990.

Escobar, José. "Narración, descripción y mimesis en el 'cuadro de costumbres': Gertrudis Gómez de Avellaneda y Ramón de Mesonero Romanos." En *Romanticismo 3-4. Atti del IV Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano (Bordighera, 9-11 aprile 1987).* Ermanno Caldera, ed. Genova: Università di Genova, 1988. 53-60.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis. "La dama de gran tono." *Álbum del Bello Sexo* (1843): 1-12.

Kirkpatrick, Susan. *Las románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850.* Berkeley, Los Angeles, London: U. of California P, 1989.

Los españoles pintados por sí mismos. 2 Tomos. Madrid: I. Boix, 1843-1844.

Madrazo, Santiago Diego. "Educación de las mujeres de la clase media." *El Salmantino* 6 (1843) 41-43.

Zavala, Iris. *Historia de España Menéndez Pidal. La época del romanticismo (1808-1874).* Madrid: Espasa-Calpe, 1988.

LAS TABERNAS, ESCENARIOS COSTUMBRISTAS

En su clásico libro sobre el costumbrismo Montesinos señala: "El costumbrismo nos indicará siempre con una deliberada vaguedad la índole del escenario y la composición de las figuras, y nosotros completaremos el detalle de los accidentes según nuestra propia experiencia"[1]; en efecto, los autores costumbristas dibujan a grandes rasgos los escenarios, considerando que el público conoce sus características, es cómplice de su significado, por lo que con su simple mención se establecen claves de interpretación fácilmente comprendidas.

Si realizáramos un listado de los mas socorridos y típicos escenarios, seguramente estaríamos de acuerdo casi todos en incluir, en un lugar destacado, la taberna[2].

En general, la taberna aparece siempre en las obras costumbristas como un lugar de encuentro importante, en el que se lleva a cabo una parte fundamental de la trama argumental, de manera que, ante un vaso de vino, los personajes dirimen gran parte del asunto de la obra. Y es que las tabernas no son lugares de paso, sino de reposo; territorio de todos, son generosas en la acogida, y en ellas se puede elegir entre la soledad reflexiva ante la copa, o la charla con los ocasionales o acostumbrados compañeros de bebida[3]. Por eso las tertulias encontraron un confortable y sugestivo ámbito en los mostradores de las tabernas.

Podemos concluir que, en cualquier caso, las tabernas favorecen la sociabilidad[4], y, por tanto, facilitan la comunicación, el intercambio de saludos, ideas, preocupaciones o

[1] José F. Montesinos *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española.* Madrid, 1983, pág. 34.

[2] Con el término taberna aglutinamos todos los establecimientos públicos donde se realizaba, y se realiza, consumo de vino, aun sabiendo que para expender el rico caldo de la vid, los establecimientos reciben diferentes denominaciones, (taberna, tabanco, tasca, cantina, bodeguita...), que se pueden resumir con la expresión "tienda de vinos".

En general entendemos por tienda una casa pública o puesto donde se despachan géneros al por menor, sean del tipo que sean. En este sentido entendemos por taberna un establecimiento o casa pública donde se vende, y regularmente se bebe allí mismo, vino al por menor. Originariamente sólo vino, aunque después evolucionó para servir también comidas económicas, amplián-dose entonces las denominaciones con términos como bodegón, mesón, figón, etc. Véase: Alberto Ramos Santana: "La sociabilidad y el vino: las tabernas". En: *Solera. Exposición sobre los vinos de nuestra tierra.* Junta de Andalucía, Cádiz, 1992, págs. 30 a 36.

[3] Sobre estas ideas pueden verse las reflexiones de Alberto González Troyano: "Elogio y nostalgia de la taberna". En: *Sobremesa,* n. 37, (1987) Madrid, pág. *66.* Véase también del mismo, "Sevilla. El rito de la taberna". En: *Sobremesa,* n. 38, (1987) Madrid, págs. 40 a 49.

[4] Entendemos por sociabilidad la "aptitud de los hombres para vivir en grupo". Según Maurice Agulhon el dominio de la sociabilidad está constituido por "los sistemas de relaciones que en-

alegrías, sirviendo el buen vino como catalizador de las relaciones humanas [5], de forma que las tabernas se consideran lugares de encuentro y convivencia netamente enraizados en las costumbres de los ciudadanos[6], y así aparecen en la obra de los escritores costumbristas.

Ya en la obra de Juan Ignacio González del Castillo, al que debemos considerar un precedente del costumbrismo[7], las tabernas y los mesones son un referente frecuente, cuando no fundamentales para la trama del saínete. En *Los cómicos de la Legua,* por ejemplo, la escena representa "la plaza de un lugar"; en el foro habrá una puerta grande; encima una tablilla que diga mesón; a la izquierda una puerta que figure la taberna"[8]. Y en *El aprendiz de torero* se señala que la escena es: "Casa pobre que figure ser la taberna, con todos sus avios necesarios en ella.. ."[9].

También en la obra de Serafín Estébanez Calderón son frecuentes los escenarios con tabernas. En *Pulpete y Balbeja,* se dice "...entréme con ellos en la misma taberna o ya figón, puesto que allí se dan otros llamativos más que el vino,... Me entré y acomodéme

frentan a los individuos entre ellos o los reúnen en grupos más o menos naturales, más o menos coactivos, más o menos numerosos". Confer: Jacques Maurice: "Propuestas para una. historia de la sociabilidad en la España Contemporánea". *Estudios de Historia social,* n. 50-51, (1989-III-IV), Madrid, pág. 133.

[5] El vino "es la substancia que, por excelencia, hace que el alma cambie, en un momento de manera más perceptible y visible. Es el bien y el mal, la risa y el lloro, el placer y el dolor". Julio Caro Baroja: *El vino y la civilización mediterránea (meditación andaluza).* Jerez de la Frontera, 1957, pag. 29.

[6] Al respecto puede verse Alberto Ramos Santana: "Casticismo y realidad cotidiana: transformaciones y permanencias en la España contemporánea". En: *Casticismo y literatura en España,* Cuadernos Draco, n. 1, Cádiz, 1992, págs. 19 y ss.

[7] Véanse los comentarios al respecto de Alberto González Troyano en su introducción a la edición de Serafín Estébanez Calderón: *Escenas Andaluzas,* Cátedra, Madrid, 1985, págs. 24 y 25.

[8] Juan (Ignacio González) del Castillo: *Los cómicos de la legua,* en la oficina de la Viuda de Comes, Cádiz, 1812.

[9] Juan (Ignacio González) del Castillo: *El aprendiz de torero,* en la oficina de la Viuda de Comes, Cádiz, 1812. En este sainete se trata un asunto de interés, como es el que las tabernas no eran lugares adecuados para las personas de clase social alta. En la trama se cuenta que se está celebrando una boda, y la madrina, dona Marta Rimblombos, se queja de que gente de su alcurnia no debe entrar en tabernas:

"Mart... Pero que dirán de mi / si en la gazeta se estampa / que dona Marta Rimblombos / en las tabernas entraba?

Alc... Dirán que tiene buen gusto.

Mart... La gente de mi prosapia / el primer voto que hace / sobre la cruz de la espada, / es no entrar en tabernas, / bodegones, ni cobachas".

Tan mala fama daba frecuentar tabernas que podía ser motivo de divorcio. Véase: Alberto Ramos Santana: *La burguesía gaditana en la época isabelina,* Cádiz, 1987, págs. 153 y ss.

en punto y manera de no interrumpir a Oliveros y Roldán, ni que parasen la atención en mí, cuando vi que, así que se creyeron solos, se pasaron los brazos, en ademán amigable, por derredor del cuello, y así principiaron su plática.... Apuntemos que el figón estaba atendido por un montañés[10]. Similar ocurre en *Los filósofos en el figón;* el narrador, huyendo de un charlatán, relata: "Temiendo no conseguir mi intento, y hallando a poco trecho un figón o taberna de traza limpia y bien acondicionada, acordé zambullirme en ella, por dejar pasar aquel para mí más que tremendo chubasco". Una vez dentro, al considerar que podía ser descubierto "en casa tan concurrida", se introdujo, por una "escalerilla excusada" en un "aposento bajo de techo y a teja vana"; un lugar reservado de miradas indiscretas y de utilización personal - "Dije al montañés que, siendo aquel retrete tan reducido, me excusase de toda compañía" -, desde donde pudo escuchar la conversación a que hace alusión el título[11].

También en la obra de José Sanz Pérez[12] son normales las referencias a las tabernas; en la escena novena de *En toas partes cuecen habas,* el escenario representa el interior de una "tienda de vino"[13]. En *Chaquetas y fraques o cada cual con su cada cual,* para la segunda parte el decorado sufre una mutación: "Interior del mesón: al frente una puerta: a la derecha una escalera que dirige a un corredor"[14]. Y en *El tío Caniyitas o el Mundo Nuevo de Cádiz,* la escena quinta tiene como escenario el "Interior de una tienda de montañés; al alzarse el telón aparecen varios gitanos y gitanas bebiendo alrededor de una mesa,..."[15].

Por último, podemos poner los ejemplos de la obra de los hermanos Santiago y Tomás Infante. En *Los dos compadres. Comedia en dos actos de costumbres gitanescas y en verso,* la escena sexta se desarrolla en el siguiente decorado: "Interior de una tienda de montañés: en ambos lados habrá varios cuartos con sus cortinas de modo que no pueden verse las personas que entren en los otros. En la escena habrá una gran mesa con varios bancos alrededor"[16].

[10] Publicado por primera vez en 1831. Las citas de Serafín Estébanez Calderón proceden de: *Escenas andaluzas.* Edición de Alberto González Troyano. Ed. Cátedra, Madrid, 1985.

[1] Ibidem.

[12] De Sanz Pérez Marieta Cantos Casenave dice que fue el autor que escribió las mas afama das piezas andaluzas. Confer: "El teatro breve gaditano a mediados del siglo XIX: algunas piezas andaluzas de José Sanz Pérez". En: *Casticismo y Literatura en España.* Cuadernos Draco, n° 1. Cá diz, 1992, págs. 99 a 118.

[13] José Sanz Pérez: *En toas partes cuecen habas,* Cádiz, 1849.

[14] José Sanz Pérez: *Chaquetas y fraques o cada cual con su cada cual,* Cádiz, 1847.

[15] José Sanz Pérez: *El tío Caniyitas o el Mundo Nuevo de Cádiz,* Cádiz, 1850.

[16] Santiago y Tomás Infante: *Los dos compadres. Comedia en dos actos de costumbres gita nescas y en verso.* Madrid, 1851. A la hora de realizar la petición de consumición, le dirán al mon tañés: "Traiga lo que es natural / cien cañas de manzanilla;" (p. 28).

Y *en Joseliyo y la Serrana. Pieza en un acto de costumbres andaluzas y en verso,* para la escena diez se describe el siguiente decorado: "El teatro representa el interior de un cuarto de una tienda de montañés. A derecha e izquierda cuatro puertas numeradas por su orden, con los números 2, 3, 4 y 5; al frente una puerta con su número 1 encima. El todo de la escena estará adornado por una gran mesa con bancos alrededor. Al alzar el telón se ve entrar a Curro, con un muchacho que se va, dejando encima de la mesa una luz, una botella y un vaso"[17].

En los ejemplos vistos, y en más que pusiéramos, encontramos siempre dos caracteres comunes. Primero, que las tabernas, las tiendas de vino, están atendidas por "un montañés". Segundo, el sentido de la territorialidad del espacio en las tabernas. Reflexionemos brevemente sobre estos dos caracteres.

Las tabernas han estado tradicionalmente atendidas por "gente de la Montaña", hasta el punto de identificar, por extensión, a los taberneros con los "montañeses".

El de la tienda de vinos es un trabajo muy duro, que ocupa casi todo el día, con una inversión económica difícil, e, incluso, peligrosa en la relación con los clientes. Sin dudas por ello, fueron personas venidas de otras zonas de la península, del norte de España, los que coparon estos puestos de trabajo en Andalucía. Los montañeses, como los gallegos, venían al Sur "a buscarse la vida", a trabajar privándose de casi todo para hacer fortuna y poder traer a su familia o retornar a su tierra; por lo general terminaban tan integrados en las ciudades andaluzas que siempre se quedaban. Por ello, porque venían con clara conciencia de que su estancia por estos lares era para trabajar, se ocuparon de la mayor parte de las tiendas de comidas y vinos, uno de los trabajos más ingratos de la época. Al respecto, el médico y ensayista por-tuense Federico Rubio afirmaba que los "montañeses" -los taberneros-, tenían que vérselas con todo tipo de gentes, por lo que el gremio había discurrido una táctica defensiva: el mostrador como trinchera y la cachiporra de acebuche como arma[18].

Federico Rubio, al referirse a la estrategia urdida para su defensa por los montañeses, nos introduce en la segunda cuestión que nos interesa: la concepción de la territorialidad del establecimiento.

En todo local para la venta de géneros al por menor, el espacio disponible se divide en dos territorios bien definidos: el del cliente y el del propietario o dependiente. Y como línea divisoria se establece el mostrador o la barra.

Las tabernas tradicionales mantenían una estructura característica con una gran sala principal, presidida por el mostrador, en la que además había alguna o algunas mesas;

[17] Santiago y Tomás Infante: *Joseliyo y la Serrana. Pieza en un acto de costumbres andaluzas y en verso.* Cádiz, 1851.

[18] Federico Rubio: *Memorias (Fragmentos).* El Puerto de Santa María, 1977, pag. 63.

pero, además, existían unos espacios acotados, reservados, unos cuartos pequeños diferenciados (los apartaditos o camarotes), o salitas algo mayores pero siempre ocultas a miradas impertinentes. A veces la separación se hacía de forma natural con el mostrador y los toneles; otras veces se establecía una separación con un tablero de madera a modo de biombo, proporcionando un poco de discreción a los clientes habituales. Sobre el mostrador se iban acomodando "las reuniones" de parroquianos, generalmente siempre a la misma hora. En "los cuartos" se celebraban encuentros más privados y generalmente no diarios -, pero desarrollados siempre en un ambiente que proporcionaba cierta clandestinidad.

En resumen, estos dos elementos característicos, como otros que podríamos tratar, eran tan conocidos por el público lector y espectador de las obras costumbristas, que los autores podían referirse a las tabernas como escenarios recurrentes, con la vaguedad a la que aludía Montesinos, en la seguridad de ser bien interpretados por el público.

ALBERTO RAMOS SANTANA
Universidad de Cadíz

EL COSTUMBRISMO EN LA PINTURA SEVILLANA DEL SIGLO XIX

Romanticismo y costumbrismo

La aparición en Andalucía, y especialmente en la ciudad de Sevilla a fines del primer tercio del siglo XIX, de una producción pictórica con una personalidad propia dentro del panorama artístico español va a responder a una serie de variadas circunstancias tanto de índole local, regional o incluso nacional, como a otros motivos que tendrían un carácter más general o europeo.

Su producción más abundante y genuina se manifiesta a través de la temática costumbrista que en relación con la mentalidad romántica, ya vigente en Europa en los primeros años del siglo, que proclama y afirma el carácter propio y diferente de cada pueblo, determinado por su singular trayectoria histórica, exalta sus características particulares expuestas a través de tipos y escenas consideradas significativas.

Será el Romanticismo el movimiento que como oposición a los valores existenciales, políticos y culturales de la Ilustración, afirme que no existe para el hombre la posibilidad de alcanzar un conocimiento objetivo formulado generalmente y aplicable a todos los hombres y realidades sino que por el contrario, el conocimiento es en esencia particular y referido siempre a realidades concretas y distintas.

Frente a la Ilustración que quería establecer una verdad general aplicable a todos los hombres y los trataba por tanto en abstracto, será el Movimiento Romántico el que valorice y haga especial hincapié en la realidad temporal e histórica y el que recabe los elementos particulares y no los comunes del Ilustrado.

Si en orden a lo nacional se busca en el pasado, en la particular historia, el ser concreto e individual de un pueblo o nación, al individuo se le define en relación con su grupo, con su sociedad concreta, siendo así como adquiere su propia identidad personal.

El romanticismo, en un plano existencial, será la expresión del desajuste entre el individuo y un mundo nuevo: el de la revolución política e industrial. Este mundo de la máquina, de la industria, de la "civilización" se considerará prosaico y aniquilador de todas las características singulares de los hombres y de los pueblos. De él se teme la uniformidad que crea en personas y naciones, proceso de nivelación vivido como arrollador e inevitable. Será la seguridad desgarrada de que la *civilización* acabará con lo genuino y lo autóctono lo que lleve a la evasión y a la huida de esa realidad y a la búsqueda de situaciones donde imperen la naturalidad y la singularidad del hombre o de su sociedad concreta, cobrando interés de esta manera el orientalismo, el exotismo, correlatos espaciales de esa evasión, y el medievalismo como expresión de huida en el tiempo; valorizándose por tanto, reductos incontaminados, naturales, es decir, al margen o fuera de la civilización occidental.

Es así como España, que tras la Guerra de la Independencia empieza a ser conocida en Europa a través de los relatos orales y escritos de los participantes en la contienda, se convierte en foco de atracción para los románticos europeos encandilados por su particular historia, por el carácter de sus gentes y por lo primitivo de sus costumbres. Y va a ser Andalucía la región española que para propios y extraños conserve más genuinamente su pasado original, islámico, la que esté habitada por una mayor variedad de tipos con unas costumbres singulares, la que represente para los viajeros extranjeros el compendio de España, el Oriente a corta distancia. Significa y resume la imagen fundamental de un país cuyo pasado es aún existencia y donde el espíritu burgués no había llegado aún a destruir su personalidad, contrapuesta a otras regiones europeas.

Por lo tanto no es de extrañar que en los relatos de viajeros el espacio que ocupe sea más amplio, que se ofrezca una visión de España en clave andaluza y que su imagen se apropie de la España entera.

Consecuencia del abundante número de estos viajeros por Andalucía será la producción no sólo de libros o de relatos de viajes sino especialmente de ilustraciones con que se acompañan y que reproducidas individualmente mediante los procedimientos de litografía, grabado o imprenta, difunden la imagen de sus ciudades, de sus enclaves pintorescos o de sus tipos y costumbres contribuyendo a caracterizar la iconografía de la producción plástica del costumbrismo andaluz.

En un principio le va a deber mucho a artistas europeos, especialmente británicos y franceses, quienes instalados en Sevilla y Granada, van a configurar sus temas e imágenes más frecuentes.

Richard Ford no es el único que durante su estancia realiza un número abundante de dibujos, sino que artistas como D. Wilkie, Lewis y especialmente David Ro-berst recorren España ejecutando una amplia serie de panorámicas urbanas. La influencia de este último no sólo es apreciable en la obra de Genaro Pérez Villaamil, creador del paisaje romántico español, sino también en otros artistas andaluces como José Bécquer o Manuel Barrón.

Otros artistas franceses como A. Dauzats, F. Blanchard, Deveria, Chapuy y más tarde A. Dehodencq y Gustavo Doré dan origen y conforman la visión y repertorio del costumbrismo andaluz que tendrá asimismo cultivadores autóctonos.

Su atención se fija en edificios del pasado - catedrales, castillos, mezquitas, y en ambientes populares prestando especial atención al pueblo llano considerado como depositario de lo tradicional y auténtico frente al carácter más extranjerizante, más desnaturalizado y por lo tanto, menos nacional de las clases pudientes.

Tal incitación y demanda será uno de los factores que expliquen la aparición fundamentalmente en Sevilla, (a excepción del precedente gaditano de Juan Rodríguez

"El Panadero" y de la producción de barros malagueños), de una abundante obra pictórica costumbrista. Será en esta ciudad, principal centro de interés de viajeros y artistas, donde desde mediados de los años treinta del pasado siglo, pintores como Béc-quer, Joaquín y Valeriano Domínguez Bécquer, Antonio, Manuel y Francisco Cabral Bejarano, José Roldán, Andrés Cortés, Manuel Rodríguez de Guzmán, Manuel Ba-rrón... entre otros, realicen una producción casi en serie, de obras, muchas de ellas destinadas a la exportación, configurando y definiendo la singularidad de tal escuela.

Además de lo expuesto, otras razones de carácter sociológico ayudan a conformar tal producción. Es la nueva situación social del pintor que se convierte en un productor libre que tiene como cliente a un público heterogéneo, al dejar de ser los estamentos privilegiados del Antiguo Regimén - nobleza, clero y realeza - los promotores del mecenazgo artítico.

La nueva clientela constituida por la nobleza propietaria, por la burguesía terra-teniente, formada tras los procesos de desamortización, y por la escasa burguesía de negocios o industrial determinará también la adopción de la temática costumbrista.

Es necesario destacar asimismo el importante mecenazgo ejercido en Sevilla por los duques de Montpensier, quienes instalados como segunda corte tras los sucesos de 1848, mostraron junto a un progresismo en los terrenos económico y tecnológico, un interés manifiesto en la defensa de los valores tradicionales de "lo español", llegando a ser coleccionistas y protectores de practicamente todos los pintores de la Sevilla contemporánea.

La ciudad como centro de arte, el uso privado del cuadro, colgado en patios y salones, explican no sólo su formato sino la visión que de la realidad presenta tal tipo de pintura. Será una temática elegida y vista desde la ciudad, que en un primer momento elegirá a tipos y lugares considerados como los más característicos y que cuando quede su singularidad anulada serán las ceremonias cívicas y los tipos campesinos los que vengan a sustituir a majos y escenas pintorescas. Así podemos considerar al cuadro costumbrista como la primera oferta libre que la nueva situación social del pintor presenta a los distintos sectores de la burguesía.

Mediante el costumbrismo se expresa o autoexpresa la sociedad moderada. Efectivamente, es a partir de la década de los años treinta y hasta 1868 de forma aproximada, período coincidente con el reinado de Isabel II, cuando el costumbrismo pictórico tiene su más plena floración.

El deseo de orden y seguridad de una sociedad que establece y cifra el máximo prestigio social en la posesión y disfrute de sus latifundios; la exaltación que por lo tanto hace de la propiedad rural, de una religiosidad con gusto por procesiones y obras de caridad, de las festividades y celebraciones ciudadanas; la complacencia con la propia ciudad y sus monumentos, con el propio status social o la consideración del pueblo en una sociedad pretendidamente sin tensiones tendrá en el cosumbrismo pictórico y literario su mejor reflejo y propuesta.

El costumbrismo, como queda dicho, al presentar tipos, escenas o situaciones realiza una exaltación del pueblo como depositario y perpetuador de unas tradiciones y de un modo de ser seculares, frente a una burguesía que al adoptar formas y modos extranjeros ha perdido su carácter "nacional". De ahí, que el personaje se convierta en tipo y la escena o situación pase a ser definidora del carácter particular y genuino de una ciudad, región o colectividad.

De esta visión que considera el ser y situación del pueblo fuera del momento histórico, y lo presenta como natural y espontáneo, son eliminados los aspectos críticos de la realidad. El mundo del trabajo, el discurrir diario y cotidiano, todo contraste acusado están casi ausentes.

En suma, en toda creación costumbrista hay negación de las contradicciones y cambios de la vida social; nostalgia por una situación perdida o a punto de desaparecer, y a la vez complacencia y orgullo por situaciones concretas en donde aún perduran lo genuino y particular

Hay negación de las contradicciones al presentar tipos y escenas sin considerar su carácter de clase o su momento histórico. Hay nostalgia en cuanto se considera que en un tiempo anterior, ya pasado, había una creatividad, una singularidad y una abundancia de tipos y situaciones ya amenazados de desaparición. Hay complacencia y orgullo narcisista en una realidad en cuanto que ésta continúa el pasado y aún no está totalmente perdida y muy especialmente, porque adscribe tipos y situaciones a un lugar y a una región bien concretas. Nunca se las representa en un sitio indiferente, siempre en una venta, junto a un monumento identificable, en una fiesta o celebración conocidas, poniéndose así de manifiesto la complementa-riedad tipo-lugar-situación.

No es gratuito por tanto, que los cuadros costumbristas lleven el título de *Feria de Mairena* o *Santiponce* o que se represente el *Corpus* o la *Semana Santa de Sevilla,* pues no es tan sólo la notificación de unos personajes, sino que su adscripción a una ciudad o región pregona su caracterización singular.

Costumbrismo pictórico madrileño y sevillano.

Diferencias bien acusadas distinguen a los pintores costumbristas sevillanos del otro grupo o escuela fundamental del costumbrismo pictórico español. Distintos son sus precedentes - Goya, en el caso madrileño; Murillo, en el sevillano -, sus propósitos técnicos y temáticos. La escuela madrileña, que tiene en Alenza y Eugenio Lucas sus más genuinos representantes, se va a distinguir por su fuerza expresiva, por lo sarcástico y crítico, por un apasionamiento por el color, y no está exenta de cierto tremendismo temático.

Por otro lado, no está tan presente en ellos la complacencia por todo un mundo representado y pretenden testificar en menor grado una realidad.

La pintura de la escuela madrileña es más emotiva y si representa al pueblo refleja en mayor medida un mundo pasional, acentuándose en mayor grado su carácter de masa, de anonimato. Sus cuadros presentan un mayor desgarro, hablan más de la turbulencia de las escenas o de la vida que de su pervivencia en unos tipos, aunque los personajes de las obras madrileñas tengan una mayor fuerza vital. Podríamos resumir lo brevemente expuesto al decir que es una pintura donde la mancha, lo literario y el mundo sórdido de temas, capeas o procesiones de aldea tienen más plena expresión.

Muy otra era la visión propuesta por los pintores de Sevilla. En primer lugar, el tratamiento del color y del dibujo es totalmente distinto. Si en unos el color se extendía a grandes manchas y con cierta brusquedad, los sevillanos le dedican una mayor atención a la tonalidad y a la suavidad; lo que en los cuadros de E. Lucas o L. Alenza es urgencia vehemente, en los de José o Joaquín Bécquer, Barrón o Cabral Bejarano será serenidad y sosiego. Si los madrileños querían expresar un clima, un tono de vida, los andaluces por el contrario, representan en mayor grado una visua-lización de tipos y ciudades; de ahí la tendencia a lo pormenorizado y anecdótico de estos últimos.

En la representación del pueblo de unos y otros asimismo hay diferencias. El carácter anónimo, común, es más acusado en los madrileños, pues los sevillanos siempre presentaron al pueblo como algo genuino haciendo marcar su particularidad; por eso el "tipo" es más utilizado por el grupo de Sevilla, más consciente del fenómeno de tipificación, de representar lo universal por medio de lo particular y concreto. Esto explica que la galería de tipos sea más abundante y esté más definida en los pintores andaluces.

El empleo de la luz es menos violento y más matizado en ellos, tendiendo a crear una atmósfera particular. Asimismo hay que señalar especialmente la identificación con un espacio, con un lugar concreto, lo que les lleva a captar minuciosamente los monumentos y plazas de la ciudad, o hacer figurar la Giralda como este culto al monumento, no aparece en los pintores de Madrid, más atentos al hombre que a la relación hombre-ciudad; de aquí, que la concretización y localización de unos tipos sea más acusada en los andaluces que conceden tanta importancia a las vistas de Sevilla, al señalamiento concreto de calles y plazas de su ciudad como a sus elementos humanos: Podemos decir por tanto, que se tipifica a unos hombres y se localiza toponímicamente un lugar.

Dichas características llevan a resaltar el aire localista y más restringido de la pintura costumbrista sevillana, más atenta a lo folklórico y a lo particular, más amable, divulgadora y visual, por otro. Si en los pintores madrileños es más importante la "dramatización", la expresión. Los sevillanos, en cambio, concederán mayor importancia

a la descripción minuciosa y a la pormenorización; en ellos hay un propósito narrativo más evidente y ecusado, expresado en una minuciosidad en el colorido y dibujo de los trajes, captados en sus más pequeños detalles y considerados tan imprescindibles e importantes como los monumentos o la propia figura.

Hay además una menor urgencia de realización, un mayor respeto a la anécdota y desde luego, todo el lado dramático y crítico de una realidad se ha eliminado lo mismo que todo tono sarcástico.

Todo lo escrito hasta ahora afirma que los pintores sevillanos formaron un grupo definido en la pintura española del siglo XIX. Su estética y su manera de enfrentarse con una realidad es bien particular y hay que subrayar que a pesar de los antecedentes que tuvieron en Murillo o los maestros del siglo XVII, la pintura costumbrista sevillana debe su creación y más amplio desarrollo a los pintores del pasado siglo. Como tal escuela particular y distinta fueron considerados ya entonces; ejemplo de ello son las siguientes líneas que les dedica *El Semanario Pintoresco* en 1840: "He aquí porqué en la manera especial de la actual escuela de Sevilla nos agrada esa casta de color que, sin ser la de Murillo, como pretenden sus discípulos, participa sin embargo de las buenas máximas de la antigua escuela en cuanto al ambiente, la entonación y la blandura de sus tintas."

Hay que señalar en favor de los pintores costumbristas que hasta su aparición y desde finale, el siglo XVII el panorama de la pintura en Sevilla es de escasísima importancia; son ellos los que ya en el primer tercio del siglo XIX dan consistencia y características propias a la pintura de esta ciudad. Así lo reconoce González de León en su obra *Noticia artítica de Sevilla* (1844).

Amador de los Ríos habla de la "nueva era de la escuela de Sevilla", dedicando en una de sus obras las siguientes líneas que sitúan la producción de los pintores sevillanos y resalta la novedad del género de costumbres, todas sus limitaciones y peligros, la clientela de sus cuadros...

"La escuela moderna ha cambiado de aspecto; sin embargo se ha admitido un nuevo género llamado de costumbres, y casi absolutamente desconocido de los pintores de los siglos XVI y XVII". No obstante, el carácter de producción casi en serie de estas obras y la comparación insoslayable con los maestros sevillanos del siglo XVII es lo que a este escritor le hace decir que tales cuadros "tienen poca filosofía y pocos conocimientos del corazón humano y de la historia".

Desde luego que no estaba en el ánimo de los pintores sevillanos hacer obras trascendentales y de alto contenido artístico, tan sólo pretendían visualizar una realidad mediante tipos y escenas consideradas como características y pintorescas. El propósito modesto y de crónica mínima está en todos ellos al amparo de una moda más general que impuso, como ya hemos señalado, todo "lo andaluz" en España y "lo español-andaluz" en parte de Europa.

El calificar toda una realidad en una serie restringida de tipos y escenas y en unas obras que por su contenido temático encontraron fácil clientela en la burguesía agraria y latifundista sevillana, es el peligro de monotonía y repetición que comporta el género y del que muchas obras de los pintores sevillanos no están ausentes.

Sin embargo, no se puede negar tampoco ni la frescura ni el hábito de vitalidad de gran parte de su producción, más que realizar obras de complicada composición, pretendieron simplemente reflejar lo pintoresco y singular de su propia ciudad y de algunos de los tipos que poblaban sus calles.

Iconografía de una escuela pictórica.

Los temas y motivos iconográficos son distintivos de tal escuela o grupo de pintores. Sus modelos, muchas veces repetidos, captan imágenes que no sólo fijan la fisonomía más peculiar de la ciudad de Sevilla a través de sus calles y monumentos más significativos sino que sus tipos, escenas y ceremonias elegidos se sitúan en un ámbito perfectamente localizable.

Este paisajismo urbano, captado a veces con aire documental - también a través de álbumes litográficos (*El Álbum Sevillano,* de Y M. Casajús, subtitulado *Colección de Vistas y Trajes de Costumbres Andaluzas.* Sevilla 1838) - presenta un perímetro bien definido que se restringe en muchas ocasiones al contorno más monumental de la ciudad: Catedral, calle Génova, Plaza de S. Francisco, Guadalquivir... En unas ocasiones los monumentos son enclaves para ambientar diferentes oficios y escenas y en otras son *vistas generales* que suelen repetirse desde similares puntos de observación para resaltar el conjunto monumental más emblemático de Sevilla.

Otros motivos serán la *calle,* elegida a veces como espacio común e inconcreto donde se desarrolla el diario vivir de sus moradores, de los que se señala su extracción anónima y popular y otras, más definidas y concretas, por medio de un monumento conocido, sirven como lugar de ceremonia y actos oficiales de las clases elevadas. Destacables asimismo son otros lugares específicos - *Puentes, Puertas* - por su función no meramente monumental sino como lugares de transición entre la ciudad y sus alrededores, campo o arrabales, entre la vida urbana y campesina, animándose con un concurrido mundo de personajes populares.

Tipos humanos

La pintura costumbrista se caracteriza por el fenómeno de *tipificación.* El personaje se convierte en tipo y adquiere el carácter definitorio de toda una colectividad. Entre ellos *El majo,* de extracción popular, ataviado de modo extraordinario, y su equivalente La *mujer andaluza,* aparecen definiendo la primera iconografía costumbrista romántica, donde se les resalta por el concepto estético de su existencia.

Derivación del *majo* podría ser el *caballista,* imprescindible en ferias y romerías, exponente de una satisfactoria situación económica es una sociedad agraria.

Bandoleros y *contrabandistas,* abundantes en libros de viajeros, rebeldes en la imaginación romántica, tan sólo aparecen en ciertos cuadros (José Bécquer, M. Ba-rrón) de la primera época del costumbrismo.

Pilluelos y *mendigos* tienen temáticamente sus antecedentes en Murillo. Sirven - en José Roldán y J. Mª Escacena - como pretexto sirven para desarrollar escenas anónimas callejeras, exponentes del murillismo como valor estético. Ofrecen una imagen de sentimentalismo dulcificado y simpático, y son, a veces, mero pretexto para ofrecer una imagen caritativa de las clases acomodadas.

Los *gitanos.* La atención que se les presta es destacada en la pintura y literatura costumbristas convirtiéndose en personajes claves en las ferias donde ejercen de tratantes o buñoleras y también adquieren un papel de protagonistas activos en las fiestas flamencas en ventas y mesones.

La *Feria de Sevilla.* Ocasión en la que podemos destacar de la estructura latifundista en las costumbres y valores sociales, va a representar para el costumbrismo, no sólo pictórico, una oportunidad singular en la que se podría apreciar todo lo específico de "lo andaluz", a través de las diversidades de tipos y situaciones. El tema fue aprovechado por los pintores (A. Cortés, J. D. Bécquer, M. Rodríguez de Guz-mán) para presentar vistas generales del Real en las que aparecen destacado el aspecto de fiesta y la función comercial ejercida por ella. Un abigarrado mundo de caballistas, pastores, buñoleros, gitanos, ... ocupa parte significativa de los lienzos. Los artistas adoptan un similar punto de enfoque, de tal manera que el perfil monumental de la ciudad con la Fábrica de Tabacos, la Puerta de San Fernando, Alcázares, Catedral y Giralda, sirviesen de contrapunto a todo el gentío multitudinario de los primeros planos. Se destacan asimismo el carácter ecléctico y el contraste entre los tipos y vestimentas de las clases acomodadas y de los campesinos y gitanos.

Similar carácter, el de iconografiar unos días y ocasiones singulares y solemnes, tienen la adopción de *ceremonias cívico-religiosas* tales como el *Corpus* (M. Cabral Bejarano), o la *Semana Santa* (J. D. Bécquer, M. Cabral Bejarano, A. Dehodencq).

La fijación en el lienzo de tales solemnidades representa igualmente la adopción de tales temas iconográficos cuando se produce un cierto abandono de los tipos y escenas de corte popular, existiendo en tales cuadros y especialmente en los de M. Cabral Bejarano un propósito documental ausente en las obras realizadas en la primera época del costumbrismo, que cabe datar desde 1830 hasta mediados de siglo.

La singular Fiesta de Toros es tema de retratos de toreros, de escenas de garro-chistas en el campo (J. Díez) o como en el cuadro de Joaquín D. Bécquer *La plaza de la Maestranza en el momento empezar la corrida* (1855) en el que la vista general de la plaza y la ciudad tienen un protagonismo importante y complementario del momento de colorido y vistosidad elegido.

Si la anterior temática representaba el carácter público, y en unos casos oficial, de unas solemnidades, de asuntos más privados y figurando lugares y ambientes más concretos - mesón o venta - son l*as fiestas con tema de cante y baile flamenco - (Escenas en un mesón,* 1855, J. D. Bécquer; *Baile en un salón y Baile en una caseta* de F. Cabral Bejaraño; *Fiesta andaluza,* M. Rodríguez de Guzmán) - en las que el contraste en los rasgos populares bailaores y guitarristas y los asistentes de clase burguesa quedan claramente indicados.

Si el costumbrismo romántico, como hemos señalado, adopta el tipo por lo que tiene de singular - (la pintura de género, de inspiración realista, como ampliación posterior de la pintura costumbrista, opondrá a la tipificación romántica la caracterización de los personajes) - y no como representante de un colectivo social identificado por su condición de clase y, en cierta manera, lo aisla de su condición popular y lo magnifica por lo que tiene de extraordinario, difícilmente representa el *mundo del trabajo,* la realidad literal que expresa la adscripción de un individuo a una clase. Cuando es representado unas veces lo hace por su carácter racial o típico - *buñoleras-gitanas* -, otras - *cigarreras* - se les adscribe a la ciudad - Sevilla - de la que se convierten en personajes específicos de su mundo popular. No obstante, también se representan oficios como el remendón, el de *memorialista o* el de *vendedor ambulante,* como exponentes de una cotidianidad popular y urbana de manera sencilla y sin pretensiones.

Cuando la sociedad se ha urbanizado de manera más profunda y la vida en la ciudad se hace más uniforme la atención se fija en los *tipo campesinos,* exponente de la traslación al campo de todo un espíritu de lo *popular-rústico* que ve en ellos (similares casos en la obra de Fernán Cabellero) la perduración de unas costumbres y formas de vida tradicionales. Suelen ser generalmente *vendedores* que acuden a la urbe a ofrecer productos del campo.

Vemos así como el costumbrismo aún tomando el dato de realidad, lo selecciona y lo trata adecuadamente, despojándolo de su posible agresividad y lo propone con una visión agradable y conformista. Hace una cuidada selección de temas, que aun siendo cotidianos y fácilmente reconocibles por el espectador les son expuestos, muchas veces, de una forma mistificada al convertir la parte en todo y ocultar los aspectos históricamente contextualizantes de la realidad social.

ANTONIO REINA PALAZÓN
Sevilla

LA PROYECCIÓN TEATRAL Y ROMÁNTICA DE ANDALUCÍA: «EL GÉNERO ANDALUZ»

La crítica sobre el teatro español de la primera mitad del siglo XIX ha avanzado muy poco más allá del tan traído y llevado drama romántico, a excepción de los atinados comentarios de Yxart en torno a la cauces de la comedia postmoratiniana, o las observaciones más recientes del maestro Caldera. El panorama al respecto, de igual manera, parecía ignorar el aún vigente sistema de representación dramática, anclado hasta bien entrado el siglo, en la mezcla, en la alternancia, junto con la obra principal, de piezas breves, de carácter más desenfadado, cómico, incluso paródico.

En este sentido, convenía subrayar ciertas tradiciones teatrales que, de la mano del sainete, el baile dramático o la tonadilla escénica, dentro de una amplia gama de posibilidades, conformaban una buena parte del caudal dramático que, alterno con el llamado *teatro serio,* poblaban los escenarios, no sin cierta expectación. En algunos casos dichas piezas podían, incluso, convertirse en el auténtico centro de la representación, en el auténtico reclamo[1].

Pero dentro de las posibles claves estéticas que configuran esta tradición dramática, debíamos resaltar una serie de rasgos más o menos distintivos que, solidarios con la propia poética interna del género, también presentaban cierta permeabilidad, cierta complicidad, con las estrategias socioliterarias del momento.

Nos referimos, con ello, a la vocación extremadamente costumbrista de este tipo de pieza dramática, dentro de una gama de posibilidades que referenciaban, de modo muy preferente, de muy exclusivo, los espacios andaluces, como reclamos de sus argumentos y motivaciones estéticas. Hasta tal punto es así, que dicho teatro, el que había optado por el reclamo del sur, llegaría a denominarse como *Género Andaluz.*

Con todo, en cierto sentido, se daba forma dramática a un conjunto de resortes, de claves, de imágenes que, sin desertar de aquella tradición sainetera del sur, conectaba ampliamente con una de las vocaciones más exitosas del Costumbrismo Romántico: el costumbrismo andaluz[2].

[1] Cfr. René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII,* Madrid, Castalia, 1988.

[2] Con el título *El costumbrismo literario y pictórico en Andalucía,* se celebró un seminario organizado por la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo en Sevilla, en octubre de 1995; entre dichas intervenciones convenía subrayar la de Gregorio Torres Nebrera, "Costumbrismo y teatro: la aportación de Rodríguez Rubí"; Leonardo Romero Tobar, "Teatralidad y andalucismo en el Madrid de mediados del siglo XIX"; Andrés Peláez, "El teatro del siglo XIX, modelo de la pintura costumbrista"; y Alberto Romero Ferrer, "En torno al costumbrismo del *Género Andaluz".* Todo ello, ahora recogido en volumen, se encuentra en prensa..

A este respecto, aunque no nos detengamos en ello, sí convenía recordar el papel desempeñado por los modelos establecidos en las *Escenas Andaluzas* de Esté-banez Calderón[3], en la configuración de la imagen romántica de Andalucía; una imagen más literaria que real - todo sea dicho de paso-, pero que también ejercería su radical, su aplastante, influencia sobre la segunda, llegando incluso a transformarla en algún que otro aspecto.

En síntesis, por tanto, la tradición teatral andaluza inaugurada a finales del siglo XVIII por saineteros como el caso del gaditano González del Castillo, durante la primera mitad del XIX se adaptaría a los nuevos condicionantes estéticos, también éticos y morales, creados al amparo del Costumbrismo. A su vez, la imagen de Andalucía que habían forjado autores como Estébanez Calderón, también se dejaría sentir en un tipo de teatro, de bajo coturno y raíz generalmente cómica, que llegaría a conocerse bajo la denominación de *Género Andaluz.*

Entre la nutrida *galería* de autores que cultivaron este tipo de pieza cómica, podemos destacar entre otros, al malagueño Tomás Rodríguez Rubí, José Sánchez Al-barrán, José Velázquez y Sánchez, José María Gutiérrez de Alba, José Sanz Pérez o los prolíficos e incansables tres hermanos Sánchez del Arco[4]. A este respecto también convenía destacar la incursión de García Gutiérrez con su autoparodia de *El Trovador, Los hijos del tío Tronera.* La *abigarrada* nómina de obras que encontramos en este terreno testimonian, con una solvencia más que suficiente, la importancia de este tipo de teatro, cuyas claves interpretativas - técnicas e intencionales -conectaban muy ampliamente con aquella misma *mimesis costumbrista* que surge para identificar una nueva forma de concebir el hecho literario, a partir de las directrices establecidas, en el seno de la Literatura Española, por Larra o Mesonero[5].

Una declaración teórica del problema en su vertiente teatral la encontramos en Tomás Rodríguez Rubí, para quien el teatro debía ser un *reflejo,* un *dibujo de costumbres*[6].

[3] Edición de Alberto González Troyano, Madrid, Cátedra, 1985.

[4] Cfr. Piero Menarini, *El teatro romántico español (1830-1850). Autores, obras, bibliografía,* Bologna, Atesa Editrice, 1982.

[5] Cfr. José Escobar, "La mimesis costumbrista", en *Romance Quarterly,* XXXV 1988, págs. 261-270.

[6] *"Es, pues, el teatro* - nos dice el autor-, *según mi leal entender, y de estos ejemplos se desprende, escuela, porque advierte, enseña, ilustra; y "reflejo de costumbres", porque las modela, dibuja o retrata: una institución que, aunque de naturaleza compleja, es, en el mejor ejercicio de sus funciones, uniforme, concreta, indivisible" (Discurso acerca de la excelencia, importancia y estado presente del teatro (1847),* Discurso de Ingreso de la Real Academia Española, Imprenta Nacional, Madrid, 1860, págs. 430-431).

Rodríguez Rubí utiliza el término *costumbres,* y lo hace como expresión del nuevo concepto moderno de mimesis, aunque - eso sí - trasladando el problema desde los terrenos de la prensa periódica donde se había fraguado la nueva condición semántica del término, a los vistosos y controvertidos cauces de la escena.

Pero para entender el marco teórico en el que se mueve Rodríguez Rubí y en relación con el *Género Andaluz,* es necesario tener presente el prólogo que Ramón de la Cruz puso a la edición de sus obras en 1786, en el que se insiste en lo que él considera como la vocación última de su teatro,

> *copiar lo que se ve, esto es, retratar los hombres, sus palabras, sus acciones y sus costumbres.*

Como se ha señalado en alguna que otra ocasión[7], el ideal literario que utiliza Ramón de la Cruz consistía en la "veracidad costumbrista"; un concepto que, a todas luces, se va a manejar, y muy consciente de sus precedentes literarios, como el principio estético en la nueva literatura que implica *El Curioso Parlante.* En esta misma línea, dicho aspecto ya quedaba muy explícito en los propios comentarios que acompañaban a veces los títulos de las piezas: *La feria de Mairena (Cuadro de costumbres andaluzas), La velada de San Juan en Sevilla (Cuadro de costumbres andaluzas), Un jaleo en Triana (Cuadro cómico lírico).* Por otro lado, dentro de este marco teórico, tampoco había que olvidar la sugerencia que Montesinos nos proponía al decirnos que el cuadro de costumbres, en tanto género literario, aspiraba a ser una *narración "dramática"*[8].

De aceptarse, pues, estas consideraciones en torno al concepto *costumbres,* como expresión de los nuevos objetivos e intenciones literarias, y sus más que relaciones directas con el saínete y el teatro corto[9], dada su vocación dramática, convenía preguntarse por qué la fuerza, la preferencia de Andalucía, como un terreno donde verificar, donde proyectar, incluso experimentar, la nueva perspectiva que implicaba la mirada costumbrista, desde las esferas de la escena.

Entre las múltiples razones que podrían insinuarse como responsables de esta preferencia teatral por el Sur, no conviene perder de vista un contexto más general, al que

[7] Joaquín Álvarez Barrientos, "Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español", en *Nueva Revista de Filología Hispánica,* núm. 1, 1990, págs. 219-245.

[8] *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española,* Madrid, Castalia, 1960, pág. 14.

[9] Cfr. Alberto Romero Ferrer, "De la estructura del artículo costumbrista a la morfología del saínete moderno", en *Teoría, Crítica e Historia Literaria* (J.A. Hernández Guerrero ed.), Universidad de Cádiz, 1992, págs. 443-452.

el teatro, el mundo de la escena, no va a permanecer ajeno. Me refiero con ello a los valores depositados, ahora bajo los ropajes del Romanticismo, en el mundo marginal, en los bajos fondos. En este sentido las posibilidades que nos ofrecía la entonces considerada "Puerta de Oriente", encajaban plenamente dentro del nuevo orden estético. El mundo del proscrito, el bandolero, la gitana, el picaro, el fuera de la ley; todos ellos encontraban en Andalucía una escenografía muy verosímil, muy acorde con sus necesidades literarias. El prestigio artístico del Sur, respaldado desde diferentes sectores - el mundo gráfico, la pintura[10] -, dejaría sentir su presencia, al proveer de materiales directos o indirectos, un mundo teatral para el que esos materiales *a priori* parecían haberse diseñado. Así, la búsqueda romántica de la identidad, la interpretación como signo trágico del aplastamiento del individuo, o el derivado interés por la vida no contaminada, encontraban en el caso andaluz un modelo literario muy convincente.

En relación con esta moda de corte andalucista, el acercamiento de Andalucía al resto de Europa, también había sido propiciado - hay que subrayarlo - gracias a fenómenos como la Guerra de la Independencia, cuyos escenarios (la batalla de Bailén, el sitio de Cádiz) parecían haber encontrado en la geografía andaluza un convincente modelo de resistencia a la invasión napoleónica. En este sentido, la presencia forzosa del francés en tierras andaluzas había también posibilitado el juego de intrigas, muchas de ellas novelescas, así como el resurgir de ciertas figuras que podrían considerarse como muy emblemáticas, muy simbólicas del entorno; entre ellas, el bandido generoso y la gitana. Efectivamente, una hojeada a estas piezas, ponen de manifiesto la supremacía de ambos personajes. Gitanas y bandoleros pueblan este tipo de teatro, conformando alrededor de ellos una escenografía muy acorde con la imagen colorista, de fuerte contraste, que reclamaba la escena del momento. Títulos como *El contrabandista* (1841), *La feria de Mairena* (1843) de Rodríguez Rubí, *La fábrica de tabacos de Sevilla* (1850) de Sánchez Albarrán o las explícitas piezas *Diego Corrientes o el bandido generoso* (1850) de José María Gutiérrez de Alba, y *El rayo de Andalucía y guapo Francisco Esteban* de Sánchez del Arco, testimonian esta predilección del género por el personaje marginal, aunque provisto ahora de atributos y valores muy positivos de cara a la comunidad de la que se convierten en sus intérpretes más eficaces [11].

Y dentro de estas tipologías, ciertamente marginales, convenía destacar las expectativas que despertaba el gitanismo que acompañaba muchas de estas figuras.

[10] Alberto Villar Morellán, 'Andalucía: periferia en la tradición", en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918),* Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, págs. 224-275-

[11] Como base metodológica, pensamos muy oportunas a este respecto, las consideraciones de Julio Caro Baroja en "Sobre la formación y el uso de arquetipos en Historia, Literatura y Folklore", *en Ensayos sobre la cultura popular española,* Dosbe, Madrid, 1979, págs. 89-168.

Me refiero con ello, a las posibilidades que para la recreación dramática de este tipo de piezas, ofrecía los entornos del flamenquismo y sus espacios más vitales, como era el caso de la taberna. En este sentido, volvíamos a encontrarnos con un mundo - el mundo de la taberna - cuyos resortes de teatralización se van a ver explicitados en este *Género Andaluz.* En otras palabras, gracias a este significativo, y nada ocasional, espacio podía darse cobertura y verosimilitud literaria no sólo a los personajes, sino también a la inclusión del baile y el canto, como hábiles reclamos dentro de los esquemáticos argumentos que exhiben piezas como las ya citadas con anterioridad.

Pero junto a todos estos resortes de clave literaria, el acercamiento de Andalucía a Europa se encuentra muy condicionado por otros aspectos, ajenos a la literatura, pero ampliamente imbricados en la génesis del costumbrismo meridional, y que se verán reflejados en estas piezas de *Género Andaluz* [12].

Sin embargo, dentro de este entramado, hay aún otro factor, posiblemente más decisivo para la formación de este teatro. Me refiero a la labor desempeñada por muchos artistas españoles - artistas plásticos[13] -, que se ven obligados a plegarse ante toda aquella gama de tipos e imágenes preconcebidas por la mirada del extranjero, para satisfacer así la demanda pictórica que de esos mismos arquetipos se produce en el mercado de arte europeo. Es el caso, por ejemplo, de pintores como Juan de Hermida o el jerezano Juan Rodríguez Jiménez "El Panadero"; cuyas pinturas podrían considerarse, con todo rigor, como un claro precedente del costumbrismo romántico de corte andaluz.

Pero lo más curioso de este tipo de pinturas, al lado de sus motivos - la buenaventura, bandoleros, gitanas, majos, tabernas, ferias - es la doble perspectiva de enfoque temático y técnico que encontramos. Es una pintura que se fundamenta en la exposición de un tipo individual, o bien en la descripción de un determinado paisaje concreto, esto es, una escena. En ambos casos, de acuerdo con el público al que iban dirigidos, se ha producido una cuidada selección previa de rasgos. Como puede observarse la presencia de la mirada exterior mediatiza la mirada de lo propio[14].

[12] Me refiero, con ello, a la llegada a Londres de un grupo de exiliados, y a la labor que desempeñan cuando, por motivos editoriales, se les pide que escriban sobre España; es el caso de las *Cartas de España* de José María Blanco-White, donde ya de una forma muy palpable se empiezan a desplegar algunas de las claves que fraguarían la imagen romántica del Sur, y que gracias a esa vocación exagerada de la mirada romántica, generaría una vasta producción novelesca y teatral de tema español.

[13] Cfr. Antonio Reina Palazón, *La pintura costumbrista en Sevilla (1830-1870)*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1979.

[14] Si continuamos echando un vistazo al panorama pictórico posterior vamos a encontrarnos con una radicalización técnica y temática mucho mayor. La mirada extrajera continúa ejerciendo su

Por otro lado, a mediados de 1837 Jenaro Pérez Villaamil comienza su *España monumental y artística,* e incluye algunos grabados de José Domínguez Bécquer; entre ellos descatan tres escenas andaluzas: *La feria de Mairena, Ladrones en una venta* y *Un baile de gitanos.*

Dentro de este cómplice contexto, un poco más tarde, surge el *Género Andaluz;* y en él se repiten los mismos temas, los mismos tópicos y las mismas técnicas que habían impregnado ciertas corrientes plásticas y literarias durante el todo el reinado de Fernando VIL

Aceptadas más o menos todas estas circunstancias en torno a los sedimentos que encontramos en este tipo de teatro, ciertamente popular, convenía detenerse ahora en establecer su tipología temática y sus procedimientos técnicos, en relación también, con las formas expositivas que encontramos en el modelo de Estébanez Calderón, y en los motivos de la pintura costumbrista andaluza[15] entre 1833 y 1870.

Dentro de la nómina de títulos rastreados, y siempre teniendo a cierta Andalucía como escenario, destaca un grupo de obras que fijan su atención preferentemente en los tipos - aquellos mismos que se habían codificado durante el primer tercio del XIX-. La maja, la gitana, el bandolero, el torero, también el mendigo, el picaro o el mozalbete, son objeto de un análisis teatral. Todo en la obra gira en torno a su figura. Prima, por tanto, una descripción fisiológica, en la que se han exagerado teatralmente, aquellos rasgos que podríamos considerar como más esenciales, más deícticos de su comportamiento, de cara a un tipo de trama en la que se han incluido cierto ambiente novelesco y cierta intriga en torno a sus facciones o atributos. En esta línea encontramos dos piezas de significativa relevancia, dado el éxito con el que fueron acogidas. Me refiero a *El contrabandista* de Rodríguez Rubí y a la ópera cómica *El tío Caniyitas* del gaditano José Sanz Pérez.

Así, por ejemplo, en relación con la obra de Rodríguez Rubí - una obra que se estrenaría con música, muy andaluza también, de Basilio Basili - resulta de cierto interés, cómo con esta pieza se inaugura una fuerte tradición teatral en torno al estereotipo del bandido generoso, a la que sin duda contribuirían también fenómenos como el cordel o determinadas tradiciones autóctonas[16].

poderosa influencia: en 1831 Richard Ford vive en Sevilla, en 1832 el pintor Jonh Fréderic Lewis se encuentra en Andalucía, en 1833 el pintor escocés David Roberts inicia su viaje por el Sur.

[15] Cfr. Luis Quesada, *La vida cotidiana en la pintura andaluza,* Focus, Fundación de Cultura de Sevilla, 1992.

[16] Ahí quedan, por ejemplo, las distintas versiones de *Diego Corrientes o el bandido generoso* de Gutiérrez de Alba, de 1850, 1856, 1860, 1865, 1872, así hasta un total de dieciséis ediciones localizadas en nuestro rastreo, o la pieza ya citada de Sánchez del Arco *El rayo de Andalucía y guapo Francisco Esteban.*

También dentro de esta misma línea, y dada la extraordinaria fortuna posterior del personaje, había que destacar ciertas fisiologías femeninas. Sería el caso de obras como *La cigarrera de Cádiz* de 1848, de José Sánchez Albarrán, donde encontrábamos más que simples coincidencias con la creación de Mérimée. La pintura, otra vez, nos confirmaba la fuerza y el arraigo de ambos motivos; cuadros como *Contrabandistas en la Serranía de Ronda* de Manuel Barrón, o *Una cigarrera* de Antonio Cabral Bejarano serían buenos ejemplos de ello.

En contraste con este tipo de obras, encontramos otro grupo, posiblemente más generoso, que, al igual que sucede con la tipología del cuadro de costumbres, prefiere darnos una visión de un aspecto de la vida de estos mismos personajes, relacionado bien con el oficio o sus modos de diversión. La mirada teatral, ahora, se centraba no en la exclusividad de los perfiles individualizadores de los personajes, sino en los rasgos más sobresalientes de su entorno social, profesional o paisajístico. La perspectiva de la *escena* se impone gradualmente, aunque de forma esporádica, el autor puede centrarse un alguna tipología específica, pero siempre sin perder la perspectiva del entorno, del medio. La fisonomía del personaje, del tipo, quedaría evaluada por su imbricación como un elemento más dentro de la escena.

Para este tipo de obras, el autor cuenta también con un repertorio, más o menos tópico, de situaciones y motivos que, al igual que ocurría con los tipos, se van a ver refrendados por el Costumbrismo romántico, desde los simbióticos terrenos del artículo costumbrista hasta la plástica del segundo tercio del siglo.

La escena se puebla ahora de romerías, ferias y bailes que, por sí solos, constituyen el motivo dramático de la pieza. Los contextos elegidos por el autor, le sirven para traernos a la vista y al oído, fragmentos de *"realidad"*. Para ello, generalmente, se echa mano de situaciones marcadas por la incidencia de lo propio, de lo autóctono, pero siempre desde cierta expectación, a veces perplejidad incluso, ante lo expuesto. En otras palabras, de esa *"realidad"* se extraen y aislan los elementos más referencia-Íes de aquélla vida "no modificada", "no transformada" por la civilización. A su vez, también se puede optar por distintos motivos, la ciudad o el campo; y dentro de aquélla, una taberna o una calle pueden ser el hábitat más adecuado para ubicar, desde la verosimilitud exigida en este tipo de obras, la acción del "cada día" que se pretende retratar: *La fábrica de tabacos de Sevilla* de José Sánchez Albarrán, o *Un jaleo en Triana* de Gutiérrez de Alba, pueden ilustrarnos esta otra posibilidad del género.

Sin embargo, muy reveladora de las singularidades que nos ofrecen estas piezas teatrales, al igual que podría ocurrir con otros formatos literarios, es la ubicación rural. En otras palabras, había que preguntarse si en esta extremada proyección de Andalucía, ahora como escenario teatral, jugaba un papel, si no determinante, sí al menos muy incidente, la configuración del mundo rústico. Una configuración que, en *contraste con otras geografías españolas, se había* mantenido más *aislada,* más reticente a los cambios de

todo orden que sacuden el siglo. Sólo así podía comprenderse *la machacona insistencia, por ejemplo, de la pintura costumbrista*[17] *en* retratar una imagen del campo andaluz que destilaba un sospechoso ensimismamiento, un abigarrado casticismo[18], que se perpetuaría, con mucha facilidad, como la imagen contemporánea de Andalucía, a veces incluso, como la imagen de todo lo español[19].

En otras palabras, parecía como si la fuerza del escenario agrario andaluz reclamara para sí la exclusividad de un tipo de teatro que, bien por razones históricas, bien por motivos de ascendencia estética, había permanecido más o menos fiel -como había ocurrido con Madrid - a una *escenografía geográfica,* preferentemente meridional. Era ahí, por tanto, donde había que contextualizar aquellas responsabilidades aludidas y, cuya presencia se evidenciaría, a veces incluso de modo muy con-flictivo, durante todo el siglo XIX.

Tal vez, como ya había intuido - y muy bien, por cierto - Barbieri[20], el problema entroncaba, con cierta precisión, con un complejo sistema de motivaciones estéticas que, desbordando los límites de las tablas, había consolidado toda una convincente imagen, literaria y musical, de España, de referencias y preferencias claramente vinculadas a la evocación romántica y exótica de la, entonces considerada, *puerta de Oriente-*. Andalucía.

Se trataba, en todo caso, de una extraña amalgama de coincidencias literarias que remitían también, forzosamente, a determinadas transformaciones que, en el orden ético y estético, sufre la sociedad y mentalidad españolas de la Ilustración al Romanticismo.

Todo un proceso de tránsito al que no serían ajenos episodios, tan radicales como decisivos para la historia y al proyección literaria de España, como eran la invasión napoleónica o la posterior, y legítima, respuesta de la Guerra de la Independencia.

Se trataba de un teatro que se nutría también, en última instancia, de tales acontecimientos, muy propicios para dar cobertura - aún más si cabía - a aquella popular, rebelde y salvaje imagen del escenario autóctono.

[17] Pensamos en cuadros como *Las lavanderas al pie de Ronda* de Manuel Barrón y Carrillo, o *La vendimia* de Domínguez Bécquer.

[18] Cfr. José Carlos Mainer, "La invención estética de las periferias", en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918),* págs. 26-33.

[19] En este mismo sentido, así nos describía Rodríguez Rubí su visión del campo andaluz: *"Vista del campo de Mairena: varios puestos repartidos convenientemente de fruteros,*

aguaduchos, buñolerías, etc., etc., Concurrencia de gente de todas clases: algazara que se confunde con las voces de los que venden y con el ruido de las guitarras, castañuelas y panderos de una fiesta que se supone dentro." (La feria de Mairena, pág. 3).

[20] Cfr. Emilio Casares Rodicio, "Concepción dramática y estructuras morfológicas en la creación lírica de Barbieri", en *Francisco Asenjo Barbieri. 1 El hombre y el creador,* Madrid, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994, págs. 425-458.

Y dentro de estas coordenadas, Andalucía, su abrupto paisaje, su evocador pasado o su cierto orientalismo resultaban hábiles reclamos teatrales que, por motivos muy diversos - prestigio, moda, desconocimiento o comodidad - se instalaron ampliamente en cierto gusto más o menos mayoritario.

Con todo, dentro del proyecto literario y teatral - no olvidemos el valor escenográfico de estas piezas - que subyace en el denominado *Género Andaluz* prevalece siempre una imagen de Andalucía que no pretende convertirse en un reflejo más o menos logrado de la realidad, tal y como se intentaría años después, sino que, por el contrario, la propuesta que nos ofrece, al centrar su atención selectivamente en ciertos ambientes castizos, elimina, destierra, todo aquello que pudiera pervertir la armonía o la felicidad literaria en la que parecen desarrollarse sus pequeños argumentos; unos argumentos - dicho sea de paso - meros pretextos en los que ubicar, instalar, las imágenes preconcebidas de un escenario, más diseñado desde la admiración de la mirada foránea, que desde la observación pormenorizada de esa misma realidad que se dice o se pretender retratar.

Además, dada la vertiente cómica y ligera que preside el diseño de muchos textos, también había que considerar un tipo de ubicación más o menos acorde con dichos propósitos. En este sentido, también había que traer a colación la pervivencia de corte ruralista en la escena del XIX[21], de la mano de una serie de arquetipos cómicos, cuyos mejores resultados podían observarse, precisamente, en los ambientes rurales y campesinos.

De cara, pues, a destacar el tono amable de estas piezas, también encontrábamos un humor nada desdeñable en la configuración de este teatro. Así, dentro de esta perspectiva destacaba el tono humorístico, cuando no, descaradamente paródico de sus argumentos o sus situaciones. Efectivamente, la parodia teatral[22] encontraba en este tipo de piezas un campo bastante amplio para dar rienda suelta a todas sus posibilidades. El ejemplo, bastante representativo del alcance de este teatro, lo encontramos en la pieza cómica *Los hijos del tío Tronera,* parodia del chiclanero Antonio García Gutiérrez de su drama *El Trovador*[23].

[21] Cfr. Alberto Romero Ferrer, "Mimesis costumbrista y ruralismo en el teatro lírico del XIX", en *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte (Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias),* Fundación Pedro Muñoz Seca, El Puerto de Santa María, 1995, págs. 186-196.

[22] Cfr. Salvador Crespo Matellán, *La parodia dramática en la literatura española,* Ediciones Universidad de Salamanca, 1979,

[23] En relación con esta otra posibilidad del género, no convenía perder de vista dos aspectos muy indicativos de su naturaleza. De un lado, encontrábamos un cierto sedimento estructural en la parodia del período neoclásico, de la mano fundamentalmente del saínete.

El papel que, dentro de lo que podría ser una historia de la parodia dramática en el siglo XIX, desempeña el *Género Andaluz* resulta muy relevante dada su simbiótica imbricación en los mecanismos teatrales de la época, pero también dada su ascendencia dramática. Con el *Género Andaluz* se continuaba, en cierto sentido, aquella tradición cómica del Sur que había tenido en el saínete dieciochesco uno de los logros dramáticos más exitosos y paradójicamente emblemáticos de período ilustrado.

Desde el punto de vista técnico, por tanto, este tipo de pieza, generalmente en un acto, entroncaba con la fuerte tradición del teatro corto en España[24], muchos de cuyos rasgos - esquematismo, sentido de la caricatura, galería de tipos populares, situaciones cómicas, ubicaciones contemporáneas, ausencia de argumento - se acoplaban mecánicamente, consciente o no de ello, a las técnicas propias del Costumbrismo decimonónico.

Como puede desprenderse de estas sugerencias, de una u otra manera, todo este mundo teatral parecía estar íntimamente unido a una Andalucía, más literaria que real - todo sea dicho de paso-; pero en la que eran fácilmente verosímiles actitudes que, como la fiesta, el flamenquismo o cierto tipo de comicidad, formaban parte inexcusable de su paisaje real, pero también - cómo no - de su escenario y ficción teatrales.

Imagen y teatro, al menos desde la perspectiva del *Género andaluz* habían encontrado en Andalucía una compleja simbiosis entre naturaleza, paisaje y cultura, de la mano de un escenario cuya proyección teatral traspasaba, radicalmente, los extraños límites que, de modo invisible pero latente, separan siempre la realidad de la ficción, y que, para el caso del teatro, delimitaban en sí mismos otro mundo incluso más fascinante, más entusiasta, que el real.

ALBERTO ROMERO FERRER
Universidad de Cádiz

Para ello nos basta con traer a colación el *Manolo* "tragedia para reír o saínete para llorar", *El Muñuelo,* "tragedia por mal nombre", *Zara* "tragedia en menos de un acto" que parodia la conocida *Zaire* de Voltaire, e *Inesilla la de Pinto* "saínete trágico" que nos ridiculiza *Inés de Castro.* De otro, debíamos subrayar el florecimiento de la parodia a lo largo de todo el teatro en España durante el XIX y el primer tercio del XX. Textos como *Tanhauser, el estanquero, La Golfemia, Carmela* (parodia de *Carmen),* o *La venganza de don Mendo* hablan, por sí solos, de la fuerza y el arraigo de esta forma de hacer teatro, que durante el Romanticismo incrementará su prestigio a costa de hacernos reír con lo que irónicamente años antes nos debía hacer llorar.

[24] Cfr. Miguel Ángel Garrido Gallardo, "Notas sobre el sainete como género literario", en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI,* CSIC, Madrid, 1983, págs. 13-22.

LA DESCRIPCIÓN COSTUMBRISTA EN LOS VIAJES AÉREOS[1]

La *descripción* es, sin duda, la técnica literaria que mejor identifica el arte de los escritores *costumbristas.* Sus propósitos de representación de las realidades inmediatas por medios lingüísticos suscitaron un amplio repertorio de formas de escritura que en buena medida están aún pendientes de catalogar y explicar, tanto desde el punto de vista histórico - ¿qué modelos literarios gravitaron sobre *cuadros, escenes* y *tipos?* - como desde una perspectiva teórica. Y, desde luego, siempre que se afanaban por reproducir un fenómeno inédito en el cuadro de los usos sociales establecidos, sus estrategias descriptivas destacaban la intensificación de los efectos que la novedad introducía.

Hubo, sin embargo, una excepcional novedad científico-cultural que los *costumbristas* no supieron aprovechar a la hora de abrir posibilidades descriptivas en su trabajo de renovadores de la prosa. Me refiero a la practica de los vuelos aerostáticos que, por supuesto, sedujo a las gentes de la época y atrajo el interés de periodistas y escritores, pero que nuestros *costumbristas* no acertaron a ver como una posibilidad nueva de adoptar un *punto de vista* inusitado; pesó más sobre ellos la tradición literaria, y el resultado fue que sus *descripciones* de los viajes aéreos fueron mucho más un homenaje a viejos modelos que un replanteamiento de lo que podía hacerse a la hora de pintar el mundo *desde arriba.* De manera que la *descripción* de la que voy a hablar aquí fue una posibilidad no aprovechada, algo que nunca llegó a existir como modelo retórico de renovación en la técnica descriptiva.

1. La tipología de los escritos de viajes responde, como es sabido, a muy variadas consideraciones; una de ellas es la que toma como punto de referencia el medio de transporte empleado. El viaje aéreo, producido en el sueño o por un extravagante artilugio volador, ha generado una rica literatura satírica y fantástica cuyos moldes genéricos subrayan las limitaciones físicas del cuerpo humano, sujeto a una ley de la gravedad sólo transgredible por al ejercio imaginativo. Las cosas cambiaron cuando los viajes aéreos comenzaron a ser algo más que una hipótesis gracias a los progresos de la Física cultivada en el siglo XVIII.

[1] Una primera versión de este trabajo se publica en la revista *Compás de Letras* de la Universidad Complutense; agradezco a mis colegas Luis F. Díaz Larios y David T. Gies los recordatorios que me han hecho respecto a viajes aerostáticos.

A partir de entonces, el viaje aéreo pasó a ser un acontecimiento que se podía escribir en términos miméticos -, igual que venia ocurriendo desde tiempo inmemorial con los viajes en dirección horizontal sobre las superficies de la tierra o del agua, e igual que terminaría ocurriendo con los viajes submarinos.

La nueva posibilidad viajera generó nuevas palabras y nuevas sensaciones al tiempo que fue produciendo la reordenación de las formas clásicas de la *literatura de viajes,* en un replanteamiento que, para la creación contemporánea, ha dado frutos singularmente satisfactorios. En las paginas que siguen sólo pretendo ofrecer algunas muestras de cómo fueron reaccionando los escritores españoles de fines del XVIII y principios del XIX ante la extraordinaria novedad que eran los vuelos aerostáticos y de qué manera sus reacciones se reflejan - o, mejor dicho, *no se reflejan* -en el tratamiento de la técnica descriptiva de los escritos de los costumbristas.

Las primeras ascensiones aéreas con globos se realizaron, como es sabido, en Francia y en varios momentos del año 1783. Antonio Ponz, el infatigable anotador de noticias artísticas, estuvo presente en el experimento aerostático que se realizó en Versalles el 19 de septiembre de ese año[2]; Hans Joaquim Lope ha situado en su contexto histórico la breve noticia que dio nuestro ilustrado en su *Viaje fuera de España* al mismo tiempo que ha recordado la coincidencia de que Agustín de Betancourt realizara el primer vuelo aerostático en Madrid, el 29 de noviembre del mismo año. A partir de esta fecha no son raras las noticias de los vuelos en globo que publicaron los periódicos de la capital de España - el de Vicente Lunardi de 12 de agosto de 1792 fue ampliamente comentado[3] -, ni tampoco escasean las representaciones gráficas o los textos versificados alusivos al descubrimiento que hacía realidad el sueño inmemorial de la humanidad en el que el hombre era dueño de sus movimientos en los espacios siderales.

[2] Hans Joaquim Lope, 'Antonio Ponz y la *Montgolfièré", Actas del VIH Congreso Internacional de Hispanistas,* 1986, II, 177-182. Para la cronología de los vuelos españoles, Sempere y Guari-nos, aludiendo a las curiosidades científicas del marqués de Santa Cruz y del preceptor de su hijo, José Viera y Clavijo, y a propósito de la asistencia de ambos "a la escuela de Física que tenía en su casa Mr. Sigaud de la Fond por los años de 1780" escribe que Viera "hizo particular estudio de la Física Experimental y del ramo de Chímica que trata de los Ayres fíxos, de la cual dio un curso completo en casa del mismo señor marqués de Santa Cruz, y entre otras experiencias, se hizo la de volar desde el jardín de la misma casa uno de los primeros globos aerostáticos que se vieron en Madrid" *{Ensayo de una Biblioteca Española de los mejores escritores del reinado de Carlos III,* Madrid, Imprenta Real, 1789, VI, 156). En relación con Viera y su conocimiento de los globos aerostáticos véase el canto sexto de su poema *Los Ayres fijos* (Las Palmas, imprenta de Martín González, 1876) y Leonardo Romero 'Antonio Ponz fuera de España. Su visión del París prerrevolucionario", AA. VV. F. Lafarga ed., *Imágenes de Francia en las letras hispánicas,* Barcelona, PPU, 1989, p. 449.

[3] María del Carmen Simón, "Las ascensiones aerostáticas", *Villa de Madrid,* 1974, 42-43, pp.75-78 *y El gas y los madrileños,* Madrid, Espasa-Calpe, 1989, 21-26.

La imprenta y los manuscritos poéticos de la época recogen composiciones sobre el artilugio aerostático, bien en fórmulas epigramáticas o laudatorias[4], concertadas bajo el modelo de canciones de moda como las tiranas[5], bien en forma de poemas extensos como el de Joaquín José Queipo de Llano[6]. Y los pintores y grabadores del momento no desdeñaron registrar en su trabajo gráfico la expectación publica que suscitaba la practica de los experimentos aeronáuticos, convertidos en otra fiesta publica a la que asistían desde los miembros de las familias reinantes hasta un inmenso número de espectadores[7].

2. La admiración general ante este prodigio de la modernidad se mantuvo en ebullición hasta bien entrado el siglo XIX. Los escritores de los años románticos resumen en sus páginas las impresiones generales, que iban desde la admirativa cautela de un Antonio Ponz, a finales del XVIII, al optimismo progresista de un Segovia o un Somoza en los anos centrales del XIX[8], prevaleciendo siempre la fascinación por la capacidad creativa

[4] De suerte llegó a elevarse/ que si Lunardi aquel día/ iba en gracia, faltaría/ muy poco para salvarse" *(Diario de* Avisos, 13-VIII-1792). Ver los sonetos de Alonso de Salanova 'A la invención de los globos aerostáticos" y 'Al vuelo del aeronauta Lunardi" *(Diario de Madrid,* 19-VIII-1792).

[5] "La nueva invención del globo/ es cosa muy oportuna/ para elevarse los hombres/ a las mayores alturas./ Vuela tiranilla,/ por aquellos cielos,/ mira no te caigas/ y lloremos luego./ Turuntum,/ porque si nos faltas,/ turuntun,/ porque si nos faltas,/ turuntum,/ dime lo que haremos,/ turuntum,/ sin la tiranilla,/ turuntum,/ que es nuestro embeleso,/ turuntum, turuntum, contigo/ turuntum, turuntum, volemos" (Biblioteca Apostólica Vaticana, fondo musical, manuscrito n. 382, fol. 67v-68r.). "El ynglé a discurrió/ andar debajo del agua/ los franceses por el ayre/ y yo por la tierra llana./ Tururirurituri/ Tirurirura tirura./ Ay que se inflama el ayre/ que llama nel gas/ y el ga de tus ojos/ me inflama a mi más./ Turarirarirurururi/ Tururirararara" (id. fol. 58v-59r.) (Debo estos textos a mi colega la Profesora María Teresa Cacho).

[6] *Canto que en elogio de la brillante invención del Globo aerostático, y famosos viajes aéreos, executados por los célebres viajeros franceses en los días 21 de noviembre Y primero de diciembre, escribía Cypariso, labrador asturiano, en las frondosas riberas del río Narcea,* Madrid, Joaquín Ibarra, 1784, 26 pp (ejemplar conservado en la biblioteca del Monasterio de El Escorial).

[7] Recuérdense el cuadro de Antonio Carnicero 'Ascenso de un globo montgolfier en Aran-juez" (de discutida cronología, pues se supone que representa el ascenso de Bouclé de 1784 o el de Betancourt de 1783), los varios grabados de la Biblioteca Municipal de Madrid que reproducen el viaje de Lunardi de 1792, los dibujos de Goya "La Montgolfier" (hacia 1800-1808; números 755 y 756 del catalogo de Gassier-Wilson) y el cuadro del mismo autor "El globo aerostático" (c. 1812-1816) del Museo de Agens (n° 956 del citado catalogo). Los escritos en que se estudian y describen las características de los nuevos instrumentos de vuelo son abundantes desde 1874; ver referencias en F. Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII,* vol. I, nos. 1792 y 3284, vol. II, n. 4027, vol. III, 322, vol. VI, 3059, y añadase el impreso de *circa 1784* catalogado en la Biblioteca Nacional bajo la signatura VE/1233 (3).

[8] "Los más están en que ha llegado el tiempo de que viajemos por el aire y aun hay quien me dice que podré volver a Madrid en pocas horas. Buen provecho les haga a los que están maquinando y preparándose el vuelo, que yo mientras haya tierra oiré a pie firme lo que nos cuenten de estos nuevos y futuros Ícaros" (A. Ponz, *Viaje fuera de España,* Madrid, 1786, II, 250). "Si se atravesase el Atlántico en tres días, en quince se dará la vuelta al globo (terráqueo), y el globo, así cruzado

de la ciencia moderna: "el descubrimiento de los globos es acaso el más asombroso de que puede gloriarse el entendimiento humano", escribía Larra en 1833[9] plenamente convencido de la veracidad de su aserto.

Los españoles de los años románticos vivieron, pues, el clima de interés extraordinario que despertaba cualquier anuncio de una ascensión aerostática y comentaron algunas de las que habían presenciado - ya fuera Mor de Fuentes al visitar el París de 1834[10], ya el *Semanario Pintoresco* comentando el vuelo de Garnerin en 1816 o el Larra que recuerda el efectuado por Rozo en el Puerto de Santa María en 1832 -. Para los escritores más jóvenes de principios del XIX los vuelos en globo seguían siendo un digno tema apropiado para los géneros de la tradición poética más noble. Por ejemplo, Buenaventura Carlos Aribau dedicó una oda de sus *Ensayos Poéticos* a cantar "Los globos aerostáticos de Mr. Montgolfier", un signo del progreso humano que superaba las leyes inexorables del cosmos, pues no en vano el autor catalán iniciaba su canto repitiendo una idea común: "¡Qué débil es el hombre! Su natura/le abismó en un espacio limitado..."[11].

en todas direcciones llegara a ser muy pronto como la habitación de una sola familia; seríamos todos unos en el lenguaje, en costumbres y aun en opiniones. Los tesoros del saber humano circularían, se propagarían por todo el universo como los rayos de la luz solar" (J. Somoza, "El árbol de la charanga", articulo publicado postumamente en *la Revista Ibérica,* VI, 1863, 47-50, pero escrito probablemente en 1839, como se deduce de una carta del propio Somoza a doña Paula del Acebal que ha estudiado Pilar Saenz Arenzana). "¿Y quién sabe si así como el vapor ha empezado a cambiar la faz del mundo, otra nueva invención no vendrá dentro de poco a completar la revolución? La navegación aérea ¿no vemos ya por mil síntomas que parece como abocada al día de su descubrimiento? (...) Gran triunfo será éste de la ciencia del hombre; nosotros lo deseamos con vivas ansias" (José María Segovia, *Manual del viajero español de Madrid a París. Londres...,* Madrid, 1851, 82-83.

[9] 'Ascensión aerostática", *Revista Española,* 30-IV-1833, en *Obras completas,* Biblioteca de Autores Españoles, 1960,I, 213-215.

[10] "(En la Academia de Ciencias) Vi por lo más presidir a Gay-Lussac, el mismo que subió años pasados en un globo para experimentar las propiedades del ambiente de la atmósfera, y hechas sus observaciones con los finísimos instrumentos que llevaba al intento, se apeo majestuosamente de su barquilla por las inmediaciones de la capital" (J. Mor de Fuentes, *Bosquejillo de la vida y escritos,* ed. de Manuel Alvar, Zaragoza, Guara, 1981, 101). *Semanario Pintoresco Español,* 1836, 141. Larra, en su expresión sibilina, recuerda el vuelo portuense de Rozo en estos términos: "Si se nos demuestra que un aeronauta que ha dado pruebas de conocimiento y valor en sus anteriores ascensiones, ejecutadas en varios puertos de mar, en uno de ellos en presencia de un príncipe augusto (don Francisco de Paula), hermano de nuestro amado Rey, puede tener algún interés en abusar de la credulidad de un Soberano justo y de un pueblo; si esto se nos puede explicar y probar, convendremos con las hablillas del vulgo ignorante, que no ve en todo sino malicia y arteria" *(Obras Completas,* I, 215b).

[11] *Ensayos Poéticos de Buenaventura Carlos Aribau,* Barcelona, en la Imprenta de Dorna, 1817, pp. 47-60.

La experiencia del viaje aéreo llegó a las tablas de los escenerarios del año 1828, cuando una celebérrima pieza de magia que precisaba de un sinfín de recursos escenográficos - me refiero a la adaptación que en español se titulo *La pata de cabra* y que Grimaldi presento con éxito fabuloso[12] - mimetizaba teatralmente una ascensión en globo y la subsecuente caída del viajero que, como era de suponer, no es otro sino el protagonista de la comedia, don Simplicio Bobadilla y Majaderano Cabeza de Buey. Al regresar éste violentamente a la tierra, las impresiones de viaje que transmite no pasan de la tópica grotesca que le permite hablar de su llegada a la luna y de cómo en este lugar reina el viejo principio satírico del "mundo al revés"[13].

Ahora bien, Mariano José de Larra, como en tantos otros aspectos del palpitar vital en los años románticos, fue quien mejor reflejó el clima que las exhibiciones de globos aerostáticos suscitaban entre el publico madrileño. Cuando en la primavera de 1833 se anunciaron las ascensiones de Manuel García Rozo la curiosidad publica debió de ser extremada[14]; el cronista de sociedad que envolvía a "Fígaro" *no* se recató de advertirlo: "la hermosura, la gracia, las brillantes y peregrinas galas de nuestras madrileñas, el lucimiento de la reunión y la presencia, sobre todo, de Sus Majestades y Sus Altezas, que se dignaron honrar esta función, hacían de ella una de las más vistosas y solemnes que pueden verse en un gran pueblo"[15]. Pero ni la subida anunciada para el veintiocho de abril ni otra prevista para el catorce de julio pudieron realizarse debido a impedimentos meteorológicos. El Larra cronista de ambos fiascos[16], documentado sobre la entonces breve historia de la navegación aérea[17], supo captar la expectación colectiva y el desengaño posterior con la penetrante capacidad con la que percibía la frustración de los afanes colectivos.

[12] Ver la ed. de la pieza, preparada por David T. Gies y editada bajo el nombre de su adaptador Juan de Grimaldi (Roma, Bulzoni, 1986) y la monografía del mismo estudioso, *Theatre and Politics in Nineteenth-Century Spain. Juan de Grimaldi as Empresario and Government Agent,* Cambridge University Press, 1988, que sintetiza otros trabajos suyos dedicados al mismo asunto.

[13] "Simplicio.- He visto, en primer lugar, he visto a mis pies la tierra que iba disminuyéndose, disminuyéndose hasta reducirse al parecer al grueso de una avellana. Luego he visto... he visto..., que ya no veía nada. Y tan pronto tenía un frío que me helaba, como un calor que me abrasaba.
Lope.- Vamos, como en Madrid.
Simplicio.- Y así de frío en calor, y de calor en frío, llegué subiendo, subiendo, subiendo, llegué... a la luna", (acto tercero, escena primera; ed. cit., pp. 145-153).

[14] "Tenemos noticia positiva de que SS. MM., que en todos los ramos de conocimientos humanos procuran en cuanto está de su parte que la nación española no quede postergada a las demás europeas, se han dignado conceder su real permiso para que el aeronauta español don Manuel García Rozo verifique sus ascenciones aerostáticas en esta corte en globos de gas hidrógeno..." *(Diario de Avisos,* 25-III-1833); anuncios y comentarios similares en los periódicos de marzo y abril del año 33.

[15] Larra, *(Obras Completas,* I, 213a).

[16] Para la segunda ascensión véase su breve artículo también titulado 'Ascensión aerostática" *de El Correo de las Damas,* 17-VII-1833 *(Obras Completas,* II, 8-9).

[17] La fuente que utilizó debía de ser de fácil acceso, puesto que casi las mismas noticias que da en su articulo del treinta de abril las volvemos a leer en el trabajo del *Semanario* de 1836; de todas formas, Larra incurrió en algún error de bulto, como es el fundir a Jean-FranÇois Pilatre de

La ironización puntea las breves paginas que dedica a los acontecimientos que no llegaron a producirse y los recursos de su prosa se ponen en vilo, bien jugando con la oposición "aires"/ "desaires" o reiterando un chiste verbal con el neologismo "paracaídas"[18], bien estableciendo un axioma categórico que pulveriza la realidad a la que se refiere: "es circunstancia precisa en toda ascensión que el globo no ha de subir".

Las observaciones sobre un hecho de la vida cotidiana despiertan el proceso asociativo que caracteriza la prosa de nuestro primer periodista moderno, quien almacena en su memoria una imagen - la del "globo aerostático" - de la que sacará rendimiento en un articulo de 1835 - "El hombre globo"[19] -, un trabajo en el que expone su conocida idea sobre los hombres enérgicos que cumplen la misión histórica de conducir a sus pueblos: "Sesostris, Alejandro, Augusto, Atila, Mahoma, Tamurbec, León X, Luis XIV Napoleón", según el catalogo que elabora en el articulo "Quasi", cinco meses posterior. En el primer artículo da una descripción sumaria del hombre globo -" su frente es altiva, sus ojos de águila, su fuerza irresistible, su movimiento el del tapón de una botella de Champagne" -, características a que responde un elenco de los hombres más señeros de los tiempos presentes: Washington, Bernadotte, Napoleón e, incluso un español, exiliado en 1835, que "consiguió remontarse en aquella época hasta las más altas cornisas del coronamiento del real palacio" (alude a Manuel Godoy, a la sazón residente en Italia). Sin embargo, los hombres que "subían" en la España de 1835 eran aeronautas incapaces, pues "conforme se van elevando, se les va viendo más pequeños; a la altura apenas de Palacio, que no es grande altura, ya se les ve tamaños como avellanas, ya el *hombre globo* no es nada; un poco de humo, una gran tela, pero vacía, y por supuesto, en llegando arriba, no hay dirección", en definitiva, son otros "Rozos que hasta ahora han hecho pinitos a nuestra vista".

En el arranque de este articulo político[20] Larra presenta una clasificación de los

Rozie y a FranÇois Laurent, marqués d' Arlandes, en un solo personaje, "el célebre Pilatre des Rosiers y D'Arlande".

[18] Sobre el empleo del "paracaídas", Larra recuerda que Garnerin lo había empleado "en Madrid años pasados" (hacia 1816-1817 según el *Semanario* 1836, 139) y vuelve sobre la palabra en el "rehi lete" de *El Correo de las Damas* ("ya tenemos en el mundo pararrayos, paragranizos, paraguas y pa racaídas- decía a un mal cómico un mal autor días pasados-; ya no nos faltaba más que un *paraperió- dicos")* y en "El hombre globo", evocando un chiste de *La Pata de cabra* ("paracaídas no hay como un globo roto"). En el *Viaje aerostático...* de Modesto Lamente, (p. 109) se repite el mismo chiste.

[19] Publicado en l*a Revista Mensajero* de 9-III-1835 *(Obras Completas,* II, 56-59).

[20] Contra la litotes enunciada al final del articulo: "un articulo de física no puede ser largo; si fuera de política sería otra cosa" *(Obras Completas,* II, 59b).

cuerpos humanos según "el mayor o menor grado de *calórico* que contienen", recurso paralelo a las taxonomías científicas a las que acudía con frecuencia echando mano de conocimientos comunes sobre los reinos de la naturaleza, las variedades botánicas y zoológicas o las peculiaridades de la caracterización frenológica[21]; todo le servia para establecer un sistema de jerarquización social entre los grupos humanos, procedimiento al que no era ajena su idea, de origen saint-simoniano, de la "aristocracia del talento"[22]. Así pues, según la tipología que establece en "El hombre globo", la mayoría de los humanos pertenecen al estado del *hombre-sólido,* variedad que "cubre la faz de la tierra, es la costra del mundo"; menos abundante es la modalidad del *hombre-líquido,* constituyente imprescindible de "la clase media", y, desde luego, raro espécimen es el *hombre-gas* que "llegado a adquirir la competente dilatación, se alza por sí solo donde quiera que está y se sobrepone a ocupar el puesto que le corresponde en la escala de los cuerpos". El "globo aerostático" resulta ser la imagen que mejor traduce esa virtualidad ascensional poseída por los *líderes* que dirigen a la mayoría. España, según Larra, no había sido afortunada en la implantación de estos seres dinamizadores, ya que las fórmulas de constitucionalismo liberal promovidas durante las convulsiones de la guerra de 1808 y las repetidas en el año veinte no habían dispuesto ni del gas necesario ni de los vientos favorables; por ello, cuando escribe el artículo, es decir, en 1835:

> nuestros antiguos y derretidos Ícaros, tienen miedo hasta al gas que los ha de levantar; y en una palabra, nosotros no vemos que suban más alto que subió Rozo. Para nostros todos son Rozo[23].

Los fracasos de Rozo en 1833 y las caídas de los experimentos constitucionales son, según Larra, sucesivos casos de frustración. Cuando en otros artículos de costumbres imagina vuelos por encima de los tejados de Madrid - "El mundo todo es máscaras. Todo el año es carnaval" - o de París - "Quasi.Pesadilla política" - acudirá al vuelo imaginario en que el escritor cruza los aires de la mano de un espíritu, que es el duende Asmodeo. En estos trabajos encontramos, claro está, la perspectiva caballera - "mira al suelo perpendicularmente" recomienda el "ser fantástico" - y la visión bodeleriana de la "fourmillante cité"[24]; pero, este ascenso en vertical sólo sirve para reproducir una variean-

[21] Se trata de la "perspectiva naturalista" de Larra, según la denominación de José Luis Varela *(Larra Y España,* Madrid, Espasa, 1983, 106-110).

[22] Cf. Leonardo Romero, *Panorama critico del romanticismo español,* Madrid, Castalia, 1994, 446-448.

[23] *Obras Completas,* II, 58b-59a.

[24] "Lo que veo es los hombres muy pequeños; pero la distancia sin duda...

¡Bah! De aquí no se ve más que la verdad. ¿Los ves pequeños? Ahora es únicamente cuando los ves como ellos son. De cerca la ilusión óptica (esta es la verdadera frase física) te los hace pare-

te del *sueno satírico* de la tradición literaria occidental, un modelo de visión abstracta que ni siquiera recoge ecos de los viajes imaginarios dieciochescos en los que el desplazamiento se conseguía gracias a instrumentos extraordinarios, ya fuera el barco volador que traslada a los personajes de la versión hispana del *Viaje de Enrique Wanton al país de las monas* o los "simones aéreos" del *Viaje Por los vientos* (1785) de José María Vaca de Guzmán[25].

Cuando, pocos años más tarde, y en la órbita cronológica de la producción poética romántica, Carolina Coronado exalte su estro con las hazañas de los navegantes aerostáticos, vuelve a superponerse la percepción de la literatura tradicional a la hora de cantar la visión panorámica conseguida en un vuelo real. La escritora extremeña -a la zaga de los propósitos que confesaba fray Luis a Felipe Ruiz - pondera en su poema "*A* la invención del globo" las posibilidades de acceso a las fuentes del conocimiento que se abren al viajero, el cual

> asombrado mira
> allá por bajo de sus pies tendido
> el monstruo enorme de quien es nacido.
>
> Como naturalista observa atento de ignorado
> reptil la forma extraña; el hombre aquel
> verá, pegado al viento, cómo es la tiera que
> el Océano baña; del polo ignoto, de viviente
> exento, escrutara, tal vez, la oculta entraña, y
> tal verdad puede alcanzar su idea que la
> ciencia de ayer fábula sea.. .[26].

3. Viajar por los aires era, en la tradición literaria, una excusa para la exposición de la cosmología tolomeica - el *Somnium Scipionis* y toda la secuela de textos medievales y renacentistas que le siguieron - o una forma de practicar la sátira social por medio de paisajes y tipos fantásticos interpuestos.

cer mayores. Pero advierte que esas figuras que semejan hombres, y que ves bullir, empujarse, oprimirse, cruzarse y sobreponerse, formando grupos de vida *como los gusanos producidos por un queso de Roquefort,* no son hombres tales, sino palabras. ¿No oyes el ruido que se exhala de ellos" *(Obras Completas,* B. A. E., II, p. 121a; el subrayado es mío).

[25] Cf. Pedro Alvarez de Miranda, "Sobre utopías y viajes imaginarios en el siglo XVIII español", *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester,* Salamanca, Caja de Ahorros, 1981, especialmente pp. 369-372; el *Viaje de Enrique Wanton* es obra citada por Larra y ha sido estudiada en un trabajo de José Escobar y Anthony Percival que se publicó en el volumen de varios autores *Aufstieg und Krise derKernunf,* Wien-Köln-Grasz, 1984, 79-94.

[26] Carolina Coronado, 'A la invención del globo" *(Poesías,* 1852; *Obra Poética,* ed. de G. Torres Nebreda, Editorial Regional de Extremadura, Mérida, 1993, II, 765-767).

El viaje aéreo de los personajes mitológicos - Ícaro, Dédalo, Faetón - servía, a su vez, una severa lección para que los atrevidos humanos no osasen transgredir las leyes que determinaban sus limitaciones; el vuelo fingido, en fin, de don Quijote y Sancho abría otras puertas al arte del dialogo interactivo. Pero el viaje real que hicieron posible los globos aerostáticos extendió una perspectiva inédita que permitía a los viajeros y a los artistas contemplar a las gentes y los paisajes desde un *punto de vista* real y superior a la vez, esto es, *un punto de vista* simultáneamente objetivo y distanciado, "con un punto de ironía" como habría de explicar más tarde Valle-Inclán. Con todo, el peso de la tradición literaria se interponía entre la realidad observada desde las alturas y la percepción subjetiva de los viajeros. Estos eran conscientes de la novedad del observatorio y de sus posibilidades, pero su visión seguía teñida por la tonalidad de abstracción moral propia del *sueño satírico* tradicional. Este es el caso de Modesto Lafuente en su librito de 1847 *Viaje aerostático de Fr Gerundio y Tirabeque*[27].

Antes de 1847 Modesto Lafuente había cultivado la literatura de viajes describiendo uno suyo a Francia, Bélgica, Holanda y las orillas del Rhin[28] editado en dos volúmenes entre 1842 y 1843, amén de otras paginas de viajes peninsulares; entre 1845 y 1850 su trabajo literario estuvo concentrado en la redacción de las entregas de su *Teatro social* y el primer tomo de la que sería divulgadísima *Historia de España.* Como un respiro en esta fervorosa actividad publicística surge la invitación a volar en globo que le hace el aeronauta Arban: "que fueron tantas y tan curiosas y dignas de ser contadas las cosas que vimos aquella tarde desde el globo, así dentro como fuera de España, que no he tenido inconveniente, yo Fr. Gerundio, en dar un breve descanso y hacer como un paréntesis a las graves tareas de la Historia general de España que hace tiempo me ocupan, para dar cuenta de este viaje aéreo a los que quieran entretener un rato en leerle"[29]. Fuera real o simulada la realización de este viaje, sí tenemos noticias de los viajes en globo que efectuó M. Arban en Madrid desde 1847[30].

[27] *Viaje aerostático de Fr. Gerundio y Tirabeque. Capricho gerundiano en que se da cuenta de la expedición aérea que verificaron Fr Gerundio y su lego en el globo de Mr. Arban y en su compañía, la tarde del 15 de noviembre de 1847,* Madrid, establecimiento tipográfico de Me llado, 1847, III + 151 pp + 5 laminas (Bib. Nacional: 4/123217).

[28] Cf. Luis F. Díaz Larios, "Viajeros costumbristas en Francia", F. Lafarga,(ed.), *Imagen de Francia en las letras hispánicas,* Barcelona, PPU, 1989, 451-457. Leonardo Romero "Románticos espanoles en París ante los escritores franceses contemporáneos", comunicación leída en reunión del CRODEC de Sorbonne Nouvelle (1995), pendiente de publicación.

[29] *Viaje aerostático..., 13-15.*

[30] Lafuente describe el viaje de M. Arban realizado la tarde de 15-XI-1847 y se refiere a los escritos y experimentos de Montemayor de 29-X-1847 y 13-XI-1847 *(Viaje Aerostático...,* pp. 51-71). Dos años más tarde, quedaban recuerdos de estos acontecimientos, como leemos en *La España* (6-1-1849): "sin duda que M. Arban dejó en esta corte algún discípulo o hay algún socio de Monte-

Lafuente advierte la extraordinaria posibilidad que le deparaba la contemplación de hombres y tierras desde una perspectiva inhabitual, como era la de un viaje aéreo. Junto a las manoseadas noticias sobre la historia de la navegación aerostática[31], son dignas de notar las ponderaciones relativas a la perspectiva de descripción que se puede adoptar ahora:

> Por lo demás es un espectáculo verdaderamente grandioso abarcar bajo un punto de vista y contemplar de lo alto los mares, los ríos, las montañas, los valles, las poblaciones y los campos de cultivo. La España me parecía entonces un mapa en relieve. Los bosques semejaban albahacas plantadas en tiestos. Los jardines aparecían como pequeños ramilletitos de flores, y los valles se representaban como surcos arados en una gran posesión[32].

La superioridad de su punto de vista y el poder contemplar paisajes según él se movía en su vehículo abrían una posibilidad excitante que nuestro autor intenta plasmar en el recorrido del globo desde Madrid a Barcelona, aunque no lo consigue. Las impresiones del viaje que quiere transmitir se volatilizan en descripciones escasamante pormenorizadas, ya que lo que de verdad le importa es repasar la actualidad política del momento. No en vano, la critica social de Fray Gerundio y su lego Tirabeque se había especializado en el comentario cáustico sobre los desvíos antidemocráticos de la política liberal durante la primera etapa del reinado de Isabel II[33]. Los rasgos de caracterización de los dos personajes - singularmente, la rudeza del lego[34] - y las gracias elementales que esmaltan su dialogo, reiteran rasgos del estilo de autor que, salvo las referencias topográ-

mayor que de cuando en cuando hace por las noches sus ensayos aerostáticos en la plaza de la Armería o en la cuesta de la Vega. El lunes ultimo el globo cayo sobre el tejado cuando aún no se había levantado a la altura de la torre de Santa María".

[31] *Viaje aerostático...,* pp. 5- 71, (los tres primeros capítulos del librito) y además pp. 76-77, 80-81, 115; en p. 36 remite al vol. XII (1844) *del Magasin Pittoresque.*

[32] *Viaje aerostático...,* pp. 112-113; ver también en introd. p. II, y posteriormente pp. 79, 91.

[33] A Modesto Lafuente "pertenece la gloria de haber expuesto en estilo corriente los misterios más recónditos de la política, ocultos a profanas miradas, haciéndolos accesibles a todo el mundo desde que ideó para inteligencia del pueblo los nombres y carácter de aquellos dos sempiternos intérpretes, en cuya boca ponía el autor sus opiniones y desahogos" (F. Blanco García, *La literatura española en el siglo XIX,* Madrid, I, 1891, 346-347).

[34] Por supuesto, la inevitable glotonería del lego da lugar a situaciones cómicas cuando los viajeros deben aligerar la carga del globo y desprenderse de las vituallas con que Tirabeque se había aprovisionado; comicidad de trazo grueso, igual que la de los juegos de palabras "Calabria- encalabrinar", los chistes onomásticos que deforman los nombres de Franklin o Ícaro en Flanquin y picaro (pp. 77, 81, 106, 125) o los ecos de humor cervantino del tipo de "estoy, estoy, no se moleste vd. más... si, señor, veo algo y aun algos" (p. 137).

ficas indispensables para el trazado de la ruta, se detiene muy ligeramente en la descripción de los lugares vistos desde la altura, como leemos en este apunte sobre Madrid, uno de los escasos párrafos en que se alude directamente a un paisaje real:

> Por un impulso natural dirigimos a un tiempo nuestra vista hacia Madrid, cuyas casas y edificios semejaban a lo lejos un grupo de cabañas pegadas unas con otras, pues no se distinguían calles ni plazas, y antojábaseme imposible, a mi Fr. Gerundio, que en tan humildes viviendas se abrigara tanto orgullo humano. El Palacio Real sobresalía algo sobre las demás casas. Yo se le enseñaba a Tirabeque, y no le conocía.
>
> - Mira más a occidente, le decía yo...No, hombre, si miras al norte...Allí en dirección de mi dedo.. .¿No conoces el Palacio Real?
>
> - Señor, o yo tengo la vista muy conturbada, o ese palacio se ha cambiado enteramente, porque yo no le conozco[35].

Efectivamente, en el curso del año 47 habían cambiado las circunstancias políticas; en octubre del *46* habían sido las bodas reales de la reina Isabel y su hermana Luisa Fernanda, y en octubre del 47 había ocurrido un cambio de gobierno que situó al general Narváez en la presidencia del gabinete y a Sartorius al frente del ministerio de la Gobernación. Estas nuevas circunstancias de la vida política penetran los comentarios de los viajeros que entretienen su vuelo refiriéndose por extenso a cuestiones de política interior (la actividad insurgente de los carlistas, el cambio de gobierno, la deuda publica, el discurso de la Corona, la apertura de las Cortes o el papel político de Joaquín Francisco Pacheco) y a cuestiones de política internacional (el rey Luis Felipe, la vocación imperialista de los Estados Unidos de América o la figura emblemáticamente liberal - en 1847 - del Papa Pio IX)[36]. El fundido entre los comentarios que suscitan las incidencias del vuelo y las diversas cuestiones políticas a que aluden fray Gerundio y Tirabeque reiteran la formula de expresión en que se había acreditado el estilo de Modesto Lafuente[37].

[35] *Viaje aerostático...*, 91-92.

[36] La figura de Pio IX se presenta al escritor liberal como un modelo de hombre grande que evoca la imagen larriana del "hombre globo": "ahora me confirmo en que los hombres que vi antes tan pequeñitos, lo eran así en la realidad, y que no consistía en la distancia; y la prueba de ello es que, estando como estamos ahora mucho más altos y Roma mucho más distante que Madrid, todavía encuentro muy grande al señor Pio IX" *(Viaje aerostático...,* 128-129). Para la acogida favorable en los ambientes liberales europeos que tuvieron los primeros años del pontificado de Pio IX, véase R. Aubert, *Le Pontificat de Pio IXe. (1846-1878),* vol. XXI de la *Histoire de V Eglise...,* de A. Flicheny, Y Martin.

[37] Sirva de muestra esta alusión al cambio de gobierno: "por amor de Dios, señor Arban, decía Tirabeque, por amor de Dios le ruego a Vd. que procure bajar con mucho tiento, no vayamos a

La perspectiva del escritor es la del moralista que elogia o censura, pues la navegación en globo no pasa de ser para él un símbolo de la libertad: "quiero ir en globo libre, y correr la suerte del verdadero aeronauta; porque para una libertad restringida, señor Arban, no hubiera yo pensado en desprenderme de la tierra, que harta hay por acá de ese género, y esto de tirar de la cuerda y cortar los vuelos, hay aquí muchos que lo hagan a las mil maravillas con todo el que lleve trazas de remontarse un poco"[38]. Los juegos de palabras son simultáneamente referencia a las peripecias del vuelo en globo y crítica de la vida política contemporánea[39], de manera que el relato del viaje es un trenzado de analogías entre los accidentes de la experiencia aérea y las circunstancias publicas de la España de 1847. En esta tarea de carácter satírico se cifra el programa de un viajero que "se ve elevado sobre las más altas torres y edificios, sobre las cimas de las montañas más encumbradas, sobre las aves mismas del cielo".

Ayguals de Izco también se ocupo de otro viaje aerostático en su visita a París y Londres de 1851, visita que narra en un libro de viajes, en el que siguiendo la vieja marca formal del género ofrece sus observaciones en forma epistolar. Alude Ayguals, en la carta XXV, a las dos ascensiones simultáneas de los hermanos Godard, y en las escasas paginas que dedica al viaje sólo le interesan describir el ambiente de los espectadores parisinos que contemplan los viajes aerostáticos[40].

4. Cuando en textos de ficción de la segunda mitad del siglo XIX los novelistas imaginen maquinas que permiten volar a la luna o moverse a través del tiempo - piénsese en *De la Terre a la Lune* (1865) de Verne[41] o en la menos conocida novela de Enrique Gaspar *El Anacronópete* (1887) -, éstos podrán ser cuidadosos detallistas de los rasgos técnicos que individualizan a los aparatos, pero se muestran escasamente atentos a los efectos interiores que el viaje suscita en el ánimo de los viajeros.

caer de un golpe de estado en estas altas horas de la noche como el ministerio Salamanca. Mire Vd. que ahora las noches son muy peligrosas. No sea Vd. un Narváez para nosotros por amor de Dios, señor Arban" *(Viaje aerostático...*, 140).

[38] Viaje *aerostático...,* 85-

[39] Algunos ejemplos: "Mira, Pelegrín, (...) no se trata de ascenso sino de ascensión" (p. 83); "señor, me dijo, aquí si que se respira aire puro. Y se respirara más, le respondí, cuanto más apartados estemos de la atmósfera corrompida de la corte..." (p. 89); "pero esto de bajar sin agarrar algo, crea Vd. firmemente, señor Arban, que no esta ya en uso..." (p. 143).

[40] Wenceslao Ayguals de Izco, *La maravilla del siglo. Cartas a María Enriqueta o una visita a París y Londres durante la famosa exhibición de la industria universal de 1851,* Madrid, vol. I, 1852,311-318.

[41] Julio Verne publico un articulo en el tomo XVIII del *Musée des Familles* (1850-1851, pp. 329-336) titulado "Un voyage en ballon" que presenta ante el lector el animado dialogo del escritor y un misterioso personaje, compañero de su travesía aerostática desde Frankfurt hasta Amster-dam; la conversación de los viajeros versa sobre los más variados pormenores de las ascensiones y sus notorios peligros pero en ningún momento dialogan sobre los panoramas contemplados; algo similar ocurre en el capitulo XXIV de *Ayer, hoy y mañana* (tercera parte) de Antonio Flores donde se describe "una travesía aérea, un amor rápido y unas calabazas redondas".

La experiencia de la velocidad es una pasión del ánimo que no se analiza literariamente hasta textos posteriores a esta primera literatura de "ciencia ficción". De manera que, sin pedir mayor finura de percepción a los costumbristas románticos, sí podía esperarse de ellos que aplicasen a la descripción de los viajes aerostáticos una sensibilidad pareja a la que manifestaban para la percepción de las gentes y de los paisajes que conocían en sus viajes terrestres de dirección horizontal; la descripción mimética de lo observado - podríamos hablar de "descripción realista" - formaba parte del repertorio de los recursos habituales en sus impresiones de viaje. Por ejemplo, un modelo de escritor costumbrista como Mesonero Romanos, en sus *Recuerdos de viaje Por España Y Bélgica de 1840-1841*... enriquece la información factual que recopila con abundantes observaciones sobre las realidades más menudas y las practicas sociales más irrelevantes. Sigue en la tradición inaugurada en las décadas del XVIII, cuando muchos viajeros hispanos dieron testimonio de su interés en reflejar mínimos acontecimientos[42]. Nada de esto encontramos en los textos de la primera mitad del XIX que se interesaron en describir las experiencias de los viajes en globo.

En los textos españoles que he traído a cuento no se aplicó la técnica descriptiva *realista* porque, posiblemente, el viaje en vertical dependía de un modelo literario fuerte - el del *sueño satírico* - de cuyas marcas no se libraban tan fácilmente los costumbristas, ni siquiera aplicando altas dosis de creatividad lingüística como hace Larra en "El hombre globo". En este articulo, precisamente, el escritor manifiesta su agudeza habitual para delimitar las etapas de los fracasos del constitucionalismo español, algo que en su conciencia política era un horizonte de referencia vivo. Quedaban fuera de la percepción del "hombre globo" las menudas realidades que se pueden presenciar desde la altura; lo mismo les ocurre a los personajes que viven alucinaciones aéreas en "El mundo todo es máscaras..." o en "Quasi".

[42] Es la conclusión del trabajo inédito de Ester Ortas, realizado en la Universidad de Zaragoza, sobre la "Percepción de la naturaleza y el léxico estético en los viajeros por Aragón (1759-1850)"; será preciso matizar el aserto de Alejandro Cioranescu cuando caracteriza sumariamente al viajero dieciochesco diciendo que "cuando se considera el paisaje, su interés se funda en su funcionalidad: no es para decir si es bonito o majestuoso, o frío, sino para indicar si se trata de un yermo, de campos labrados, de tierra inutil o feraz, de olor a prosperidad o a abandono" (introducción a José Viera y Tomas de Iriarte, *Dos viajes Por España,* Madrid, Aula de cultura de Tenerife, 1976, 20).

Nada extraño si tenemos en cuenta que en el caso de los viajes de dirección horizontal, los vehículos funcionan como símbolos de valores abstractos y absolutos: "sin diligencias, sin navios, la libertad estaría todavía probablemente encerrada en los Estados Unidos"[43].

LEONARDO ROMERO TOBAR
Universidad de Zaragoza

[43] "La diligencia", *Revista Mensajero,* 16-IV-1835 *(Obras Completas,* II, 74a). Para las efímeras percepciones emocionales del paisaje natural en la obra de Larra, ver Leonardo Romero, *El viaje europeo de Larra,* Madrid, Artes gráficas municipales, 1992, pp. 10-12 y "Larra ante el paisaje sublime[7]', *Letras de España. Homenaje a José Luis Varela,* Alcalá de Henares, 1995, 297-307.

LA PINTURA... FESTIVA, SATÍRICA Y MORAL DE LAS COSTUMBRES POPULARES*

"Todo el costumbrismo español", escribe Montesinos, "parece nacido de una crisis de nacionalidad" [1]. La idea del costumbrismo surgió de un intento de comprender la realidad, o más precisamente, de la realidad vista de una manera particular, desde un punto de vista específico. Constituía una manera de interpretar un creciente sentimiento de conciencia nacional ahora presente en la clase media mientras avanzaba hacia la hegemonía social. Hasta cierto punto su preocupación era profundizar la visión de su país por parte de un reducido grupo de lectores (la gran mayoría de los españoles era, desde luego, analfabeta) y de ayudarles a éstos a comprender la naturaleza y el significado de su nacionalidad, especialmente su nacionalidad tal como se había manifestado en el pasado reciente, todavía vivo en la memoria de los mayores de edad. Involucraba la tarea de integrar una nueva realidad, o por lo menos una realidad percibida de una manera nueva, con lo ya familiar. A veces se pintaba tal realidad por lo interesante que era en sí misma, o porque resultaba entretenida. Pero en otros casos, por ejemplo el de Larra, existía la presuposición de que la manera en que la gente visualiza su realidad nacional determina, al menos en parte, cómo actuará con respecto a ella.

Lo que parece haber llamado la atención de los costumbristas, más allá de la simple observación y el reportaje, era la necesidad de comprender la "otredad" del pasado reciente de España, o de la vida en ciertas zonas de España o en ciertos barrios de sus ciudades. Los componentes de tal "otredad" a veces fueron vistos como a punto de olvidarse, pero se les contemplaba por lo general afectuosamente como parte de la herencia de la nación. Es decir, el costumbrismo se cimentaba sobre todo en la descriptividad, pero también con elementos de interpretación, presentes en los adjetivos del titulo de esta ponencia.

Los costumbristas se proponían entretener a una clase de lectores descubiertos por los editores de cierta clase de revistas que se vendían a precios módicos. Pero, además de entretener, se reservaban el derecho de satirizar, si se ofrecía, ciertos aspectos de la vida nacional, e incluso de incorporar juicios morales. Se trata de un proceso de ir abandonando algunas nociones culturales más viejas y de construir nuevos esquemas para la comprensión de la realidad nacional o regional. -

Mesonero: prólogo de *Panorama mattritense.* [1] José F. Montesinos, *Costumbrismo y novela,* Madrid, Castalia, 3ra ed., 1960, p. 32.

Se reconocía vagamente que en la España de la primera mitad del siglo pasado no existía una conciencia uniforme de la nación ni de su manera de ser. Por lo tanto, ciertas ideas, ciertas costumbres, ciertos comportamientos, podían verse por una parte como pintorescos, presentados como eran desde el ángulo de visión de una clase de lectores implícitamente más sofisticados, pero también podían verse como ya no en consonancia con nociones más modernas acerca de la naturaleza de lo español.

Es decir, el costumbrismo se basaba en el reconocimiento de la existencia de elementos interesantes, pero también a veces dispares, dentro de la sociedad y la cultura españolas. Involucraba una nueva forma de autodescubrimiento o de descubrimiento de una nueva conciencia nacional. Por eso, los costumbristas perseguían un preciso objectivo al promulgar su visión de la vida española. La validez de sus escritos dependía de la aceptación por parte del público lector de la afirmación, implícita en sus cuadros, de que España era por excelencia una nación habitada por un pueblo con características muy marcadas, sean éstas motivo de orgullo, de simple interés, o incluso a veces de suave crítica. Sin embargo, conviene siempre tener presente, que en la discusión de tales características rara vez se asomaban referencias a las condiciones reales de la vida española o a las complejas condiciones sociales, que en aquella época misma iban cambiando de una manera evidente y significativa conforme se imponía la hegemonía de una burguesía ya socialmente poderosa. Al contrario de ciertos escritores norteamericanos, quienes más tarde en el siglo diecinueve todavía se preocupaban por el "color local", los costumbristas por lo general no anhelaban ameliorar directamente las condiciones sociales ni de hacer muestra de una sensibilidad filantrópica. No hay apenas nada seriamente humanitario en sus cuadros, incluso cuando resultaban implícita o explícitamente morales o satíricos. A ellos les preocupaba ofrecer descripciones sólo de ciertos aspectos de la realidad española, aspectos que a veces involucraban elementos que aparentemente representaban desviaciones o disonancias en relación a las normas nuevamente asumidas de una clase media en proceso de lenta expansión. Esa clase iba a la búsqueda de conceptos de la identidad nacional que se enlazaban con, pero que eran diferentes a, los del pasado reciente.

Lo que se identificaba como costumbrista en general no presentaba una amenaza a la viabilidad de las nuevas normas de convivencia social y nacional, antes bien, precisamente a causa de su "otredad" pintoresca, confirmaba su validez. Es por eso que el costumbrismo, como todos sabemos, salvo en el caso de Larra, se alineaba principalmente con el ala tradicionalista del romanticismo y no con las manifestaciones más o menos subversivas del movimiento. Se trataba de un proceso de recon-ceptualización y no de un proceso que involucraba concretos fines sociales. Más que buscar cambios, establecía conexiones. Una de las paradojas del movimiento es que, mientras fue Larra, el más importante de los costumbristas, quien puso en circulación la idea de "la regeneración de España", de ordinario el costumbrismo no ponía problemas ni postulaba dilemas que necesitaban solución.

O sea que el costumbrismo ocupaba una posición particular entre la conciencia y la realidad. Se preocupaba por la representación más que por las ideas, y además su visión era muy selectiva. Redefinió ciertos aspectos de la realidad española de una manera inconfundible. No se trataba de una respuesta instintiva a la realidad objetiva, sino de una exploración de algunas formas de "otredad" dentro de la sociedad actual o reciente, llevada a cabo también dentro de las limitaciones de un género literario semiimportado, de orí-gen francés. Logró establecer una convención, crear cierta visión de modos de vida y de costumbres relacionados con una patria dotada de características muy suyas. Los costumbristas no se interesaban, como se interesarían los realistas, por lo usual, sino por lo menos usual, no por el progreso, sino por lo tradicional que aún sobrevivía.

Nació, como sabemos, en una clase relativamente nueva de periódicos ilustrados, cuyos lectores eran de inteligencia mediana; no pertenecían necesariamente a la *intelighenzia*. Los cuadros de costumbres fueron escritos para decirles, acerca de su país, algo que querían oír: que se trataba de un país con un estilo suyo de vida, no semejante al de otros paises vecinos. Algunos elementos de ese estilo de vida podían atraer una mirada un tanto satírica, sobre todo si pertenecían al ayer, pero en general se hacía apelo a un consenso acerca de ciertos valores nacionales aceptados. Por eso cabe afirmar que el costumbrismo está estrechamente relacionado con el nacionalismo cultural. Su tradicionalismo latente constituía hasta cierto punto una respuesta a la sensación vaga de que la modernidad, que iba imponiéndo la hegemonía burguesa en una sociedad hasta muy recientemente mucho más aristocrática y feudal, podía traer consigo el peligro del descubrimiento de la diversidad de los varios grupos de españoles y producir una visión nacional más fragmentada.

Si bien, como movimiento literario, al costumbrismo le faltaba la coherencia que nace de un conjunto de objetivos y de principios claramente articulados, y por lo tanto le faltaba una dirección ideológica específica, los escritores costumbristas eran muy conscientes de lo que significaba el costumbrismo y de la reacción que ellos se proponían despertar en sus lectores. Ya que se trata de cuadros descriptivos y no analíticos, breves y no largos, constituía un movimiento de literatura esencialmente popular, por pequeña que fuera la clase de los que sabían leer. El costumbrismo era bellesletrista, basado en la visión personal del escritor, no en ningún propósito de objetividad, y contenía algo así como el reportaje, astutamente manipulado, de las experiencias de un individuo. Lo importante no era el hecho desnudo de observar, sino la capacidad de crear un nexo especial entre quien observaba y lo que observaba, de ocupar un ángulo visivo que daba gusto a un círculo de lectores casi cómplices. Estos querian que se les presentara lugares y acontecimientos como si los viesen. Los cuadros ganaban la atención porque aparentaban ofrecer escenas, sucesos y personajes como si pertenecieran a la vida real circundante.

Pero tales lugares, sucesos y personajes resultan inteligentemente manipulados: son idealmente algo curiosos y pintorescos, un tanto pasados de moda, y como consecuencia tienen la fuerte atracción de la nostalgia. Investigan de propósito "pequeños rincones" de la nación: el patio de una venta desde donde está a punto de salir una diligencia, una fiesta expuesta al gamberrismo de algunos excluidos; describen un viaje a una localidad extra-urbana, o bien algún aspecto de la vida o del comportamiento de individuos o grupos, pero casi siempre observados con cierto distanciamiento cultural que los separa del mundo familiar y cotidiano de lectores que pertenecían a una clase social en marcha hacia la modernidad. Ese distanciamiento cultural es tanto esencial como funcional, pues en el fondo del costumbrismo hay siempre una comparación implícita, la percepción de maneras alternativas de vivir, la conciencia siempre viva de la diferencia entre "nosotros" los lectores, y "ellos" a los que se decribe.

Visto desde esta perspectiva, pues, el costumbrismo tendía a valorar y ratificar la mentalidad que asociamos con la buguesificación de la vida, sobre todo en Madrid y en los otros grandes centros urbanos capaces de dar vida al tipo de revista en que se publicaban los cuadros. Su visión nostálgica del pasado reciente, que presentaba tal pasado como algo pintoresco cuando lo contemplamos desde el presente, implicaba la victoria del hoy sobre el ayer. A medida que lo menos familiar fue sabiamente convertido en algo casi exótico, lo familiar se convertía en lo normativo. Así el costumbrismo contribuía a conceptualizar las presuposiciones contemporáneas de la clase media, presentándolas como el resultado de un proceso natural de desarrollo progresivo. Las descripciones de la otredad de otras maneras de vivir o de otras costumbres en diferentes partes del país o en diferentes clases sociales, servía para reforzar los lazos que unían a los lectores como clase social. También legitimaba su concepto de la naturaleza de su país. La prueba de que cumplían perfectamente con las aspiraciones de la nueva clase ascendiente, se halla en en el hecho de que los costumbristas lograran que dos generaciones de españoles aceptaran su visión esencialmente literaria (es decir, imaginaria) del país. Hay, desde luego, una gran diferencia de nivel creador entre los escritores de cuadros de costumbres y los novelistas post-costumbristas, como Fernán Caballero, Alarcón y Pereda. En el caso de aquellos el mérito literario estribaba sobre todo en la elección del asunto que se iba a tratar descriptivamente, mientras en el caso de estos importaba mucho más la habilidad del escritor. Pero la diferencia también se explica porque los novelistas, en vez de enfrentarse con lo pintoresco empleando los medios de un seudo-reportaje, ahora simplemente podían utilizarlo espontáneamente como "donné", es decir, como parte integral de la materia prima de sus narrativas. Ellos dieron el paso que les llevó más allá del simple descriptivismo cuando los cuadros de costumbres empezaban a perder su atractivo y por tanto su valor de mercado. Pero sin la integración de la otredad de la España pintoresca en los esquemas cognitivos que determinaban la manera de comprender la España de la época, novelas como *El sombrero de tres picos* o *Peñas arriba* no se habrían podido escribir.

El costumbrismo había creado la posibilidad de concebir una España plural en que coexistían diversos estilos de vida, pero en la que predominaban normas que reglamentaban la presentación de esta coexistencia alineándola con los prejuicios burgueses del período. Sólo después de 1868 una nueva promoción de escritores empezó a hacer nuevas preguntas acerca del concepto de España y de cuestionar las presuposiciones de los costumbristas. Fue entonces posible reconocer que el costumbrismo en realidad había desproble-matizado la realidad española y que hacían falta nuevas formas de escribir que buscaran *causas* para la 'otredad. El paso de una realidad "interesante" a una realidad "preocupante" marcó el último momento del costumbrismo español.

DONALD L. SHAW
Universidad de Virginia