



**UNIVERSIDAD DE MURCIA**

FACULTAD DE LETRAS

Departamento de Literatura Española,  
Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

**HACIA UNA POÉTICA DEL  
ARTÍCULO DE COSTUMBRES (1830-1850)**

TESIS DOCTORAL

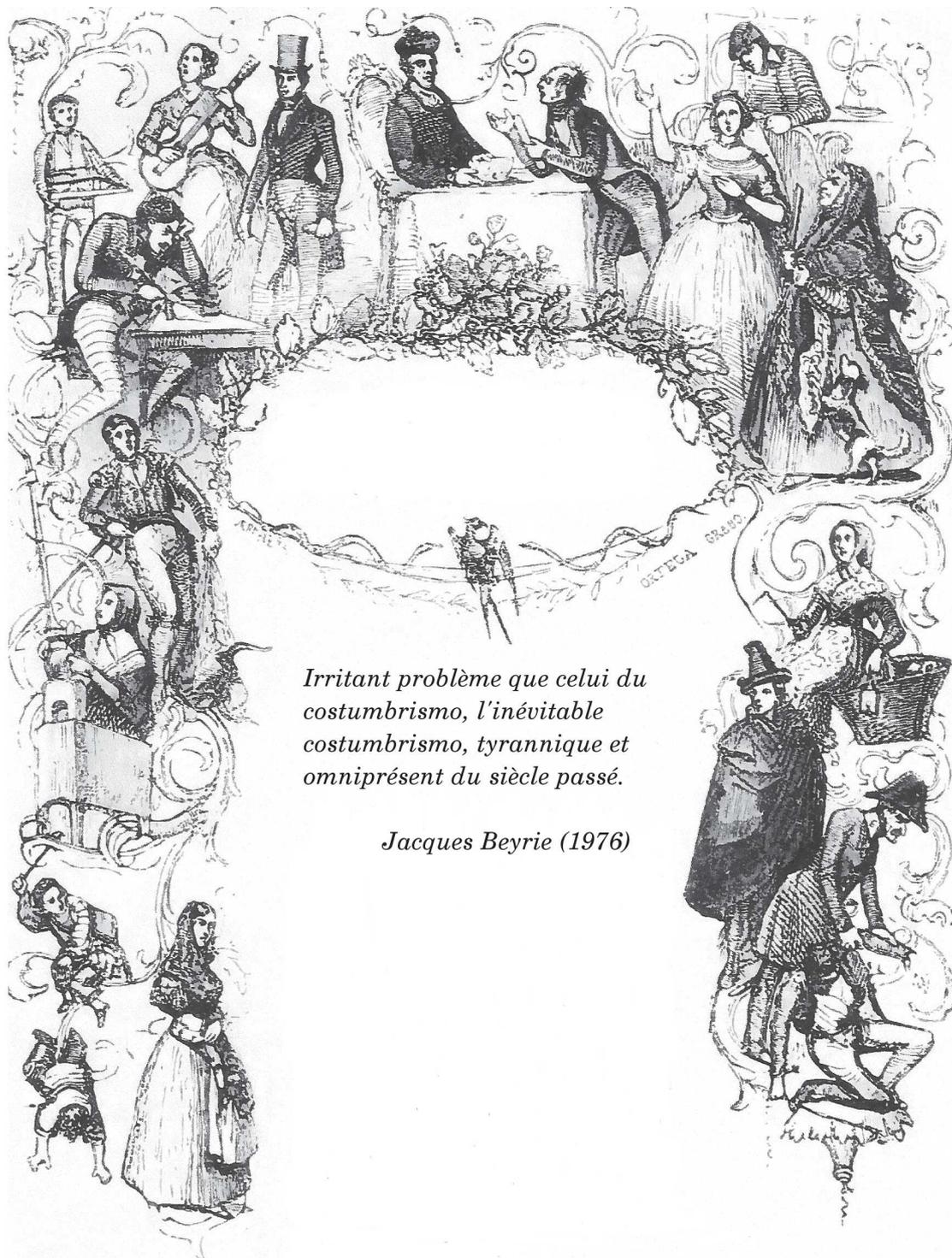
Ana Peñas Ruiz

Dirección:

Dra. Ana Luisa Baquero Escudero

Murcia  
2013





*Irritant problème que celui du costumbrismo, l'inévitable costumbrismo, tyrannique et omniprésent du siècle passé.*

*Jacques Beyrie (1976)*

*A la memoria de José Escobar Arronis, cuyas ideas siguen vivas en cada una de las siguientes páginas.*



# Índice

Agradecimientos

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>9</b>
<b>0. CUESTIONES TEÓRICAS PREVIAS</b>	<b>21</b>
0.1 <i>EL COSTUMBRISMO Y LO COSTUMBRISTA: DESLINDES</i>	22
0.1.1 La mirada costumbrista	33
0.2 <i>LOS MÁRGENES DEL COSTUMBRISMO</i>	53
0.2.1 Entre la literatura y el periodismo	53
0.2.2 Cauces y modos de representación de las costumbres	59
0.3 <i>EL ARTÍCULO DE COSTUMBRES</i>	65
0.3.1 Consideraciones iniciales en torno al artículo de costumbres	65
0.3.2 Esbozos de una poética del artículo de costumbres (1830-1850)	74
<b>1. CRÍTICA DEL COSTUMBRISMO</b>	<b>101</b>
1.1 <i>COSTUMBRISMO: GÉNESIS DEL CONCEPTO CRÍTICO</i>	101
1.1.1 Un nuevo <i>ismo</i>	101
1.1.2 <i>Costumbres, costumbrismo, costumbrista</i>	102
1.2 <i>BREVE HISTORIA DE LA CRÍTICA DEL COSTUMBRISMO EN LOS SIGLOS XIX Y XX</i>	105
1.2.1 Primeras interpretaciones del artículo de costumbres	107
1.2.2 La crítica posromántica: la nacionalización del costumbrismo	114
1.2.3 Del 98 a la generación de 1914	118
1.2.4 La construcción del legado crítico del costumbrismo (1930-1960)	123
1.2.5 Revisión de la crítica del costumbrismo (desde 1970 hasta la actualidad)	130
1.2.6 Epílogo: Literatura panorámica y costumbrismo (2012)	134
<b>2. HISTORIA DEL ARTÍCULO DE COSTUMBRES</b>	<b>139</b>
2.1 <i>PREHISTORIA DEL ARTÍCULO DE COSTUMBRES (1750-1820)</i>	140
2.1.1 Costumbrismo antes del género: antecedentes dieciochescos del artículo de costumbres	140
Teatro y música popular	143
Novela, cuento, misceláneas	147
2.1.2 Moral y costumbres en el siglo XVIII	154
Moralistas y escritores de costumbres	156
Reflexión moral aplicada, o cómo instrumentalizar las costumbres	171
2.1.3 La prensa del siglo XVIII: máscaras de la moral ilustrada	183
Prácticas discursivas de los <i>espectadores</i> españoles	188
2.2 <i>LOS PRIMEROS PASOS DEL ARTÍCULO DE COSTUMBRES</i>	194
2.2.1 El papel de los <i>espectadores</i> decimonónicos: <i>Minerva o el Revisor General</i> (1805, 1817) y <i>El Censor</i> (1820)	194
La crítica y la sátira de costumbres de un <i>Revisor General</i>	196
<i>El Censor</i> y las series epistolares de Miñano	212
2.2.2 La construcción del artículo en pioneros proyectos individuales	222
Miñano y la serie epistolar del <i>Pobrecito Holgazán</i> (1820)	223
Mesonero y <i>Mis ratos perdidos</i> (1822)	228
Larra, de <i>Duende Satírico del Día</i> (1828) a <i>Pobrecito Hablador</i> (1832-1833)	242
2.2.3 Promoción e institucionalización del artículo de costumbres (1828-1836)	245
<i>El Correo Literario y Mercantil</i> (1828-1833)	250
Las empresas periodísticas de Carnerero: <i>Cartas Españolas</i> (1831-1832) y <i>La Revista Española</i> (1832-1836)	284

2.2.4 La generalización del artículo de costumbres en la prensa posterior (1836-1850)	312
<i>Semanario Pintoresco Español</i> (1836-1842)	313
<i>El Artista</i> (1835-1836)	316
<i>No me Olvides</i> (1837-1838)	320
<i>Liceo Artístico y Literario</i> (1838)	322
<i>El Alba</i> (1838-1839) y <i>El Panorama</i> (1838-1841)	323
<i>La Mariposa</i> (1839-1840) y <i>El Reflejo</i> (1843)	326
<i>Revista de Teatros</i> (1841-1845)	328
<i>El Fénix</i> (1844-1849)	330
Recapitulación	332
2.3 INNOVACIONES: ILUSTRACIÓN GRÁFICA, FORMATOS Y DIFUSIÓN	335
2.3.1 Formatos editoriales del artículo de costumbres	337
2.3.2 Representación gráfica de las costumbres	340
Un “precedente” especial del artículo de costumbres <i>ilustrado</i> : los figurines de <i>Cartas Españolas</i>	346
Artículo de costumbres <i>ilustrado</i> : el salto al libro y a la ilustración gráfica ( <i>Fígaro y Panorama matritense</i> , 1835)	351
<i>Escenas matritenses, andaluzas</i> y otras colecciones	358
2.3.3 Las colecciones panorámicas	362
Europa, “pintada por sí misma”: emergencia y consolidación de las colecciones panorámicas	362
Impacto y recepción en España	378
Las fisiologías literarias	395
“Ocaso” del artículo de costumbres. La novela de costumbres	407
<b>3. POÉTICA DEL ARTÍCULO DE COSTUMBRES (1830-1850)</b>	<b>419</b>
3.1 EL PACTO “COSTUMBRISTA”	422
3.1.1 El caso de <i>Cartas Españolas</i>	427
3.1.2 El caso de <i>El Pobrecito Hablador</i>	434
3.2 FOCALIZACIÓN	442
3.2.1 Tipos de focalización	442
3.2.2 Técnicas de observación	448
3.3 VOZ Y NIVELES NARRATIVOS	453
3.3.1 Las máscaras de los <i>espectadores</i>	454
3.3.2 Pseudonimia y anonimia	460
3.3.3 Elementos dialógicos	470
3.4 ESTRUCTURA	474
3.4.1 Primera fase: 1828-1840	475
3.4.2 Segunda fase: 1840-1850	489
3.5 TIPOLOGÍA DEL ARTÍCULO DE COSTUMBRES	493
3.6 EL CRONOTOPO COSTUMBRISTA. ESPACIO Y TIEMPO EN LOS ARTÍCULOS DE COSTUMBRES	501
3.7 PROCEDIMIENTOS COMPOSITIVOS	513
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>535</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>547</b>
<i>Lista de ilustraciones</i>	593
<i>Summary</i>	595
<i>Conclusion</i>	601

## Agradecimientos

En una de sus frecuentes argumentaciones irónicas, a propósito de un reglamento de censura que había sido aprobado pocos meses antes, afirmaba *Figaro* hacia octubre de 1834: “más fácil es no escribir nada, que ir a averiguarlo”. Ahora, con el tiempo y la perspectiva, advierto que fueron muchas las ocasiones en que pensé dejar de escribir y convertirme en feliz ágrafo. Sin embargo, no dejó nunca de instigarme ese *ir a averiguar* cuyo resultado está ahora, lector, en tus manos.

La presente tesis doctoral es fruto de un largo proceso de lecturas insistentes sobre costumbrismo, de escritura intermitente y, sobre todo, de diálogos constantes con quienes han discutido y cuestionado conmigo los múltiples hilos que tejen la poética del artículo de costumbres español aquí presentada. De los fallos que pudiera contener me declaro responsable única y última. Los aciertos, en cambio, ostentan los nombres y apellidos de amigos y colegas muy queridos que me han alentado en todo momento con sus ideas y consejos.

Agradezco especialmente a Ana Luisa Baquero Escudero su tenaz labor de tutela y orientación en calidad de directora, tanto de esta tesis doctoral como de las tesis de licenciatura y de máster que la han precedido. Fue durante sus clases cuando, en un viaje sin retorno, me sumergí en la literatura española de los siglos XVIII y XIX; de su mano me adentré en hemerotecas para desempolvar revistas antiguas por primera vez y, en fin, con su apoyo inestimable he podido iniciar y concluir este trabajo que tanto le debe. Asimismo, estoy en deuda con los directores que han supervisado este proyecto en diversas etapas y lugares: Salvador García Castañeda (Ohio State University, Columbus, Ohio), María José Alonso Seoane (Universidad Complutense de Madrid), Joaquín Álvarez Barrientos (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid) y Daniel Muñoz Sempere (King’s College, Londres). Por haber creído en mi “escritura desatada” y por haberla respaldado les estoy a todos sinceramente reconocida.

Agradezco a la Fundación Séneca (Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia) la concesión de la beca predoctoral que ha sostenido económica e institucionalmente este trabajo, así como en particular a Viviane Barelli su diligente labor y su trato afable.

Celia Berná, Juan Francisco Cerdá, Raúl Diego Rivera, Enrique del Rey, David Walton, Ana Pérez Baquero, Rafael Pérez, Esther Pascua, Diana Carrió, Juan Pablo Heras y otros compañeros han actuado de mentores en la sombra en el transcurso de no pocas conversaciones de pasillo, bar y café.

Mención aparte merecen mi familia y mis amigos. Su paciencia infinita, su comprensión y su incondicional apoyo me han dado durante los últimos seis años las fuerzas necesarias para seguir adelante.

*Madrid, febrero de 2013*



## INTRODUCCIÓN

Por paradójico que parezca, las costumbres son la condición de posibilidad del progreso.

Javier Gomá Lanzón, “La costumbre de vivir” (2012).

El costumbrismo no solo es uno de los territorios de la literatura y del arte españoles que más tinta ha generado desde que emergió como categoría crítica a principios del siglo XX, sino que es también uno de los más equívocos y escurridizos. Se suele considerar, en un sentido restringido, como un movimiento circunscrito a un período determinado, mientras que en un sentido amplio queda reducido a mera porción de un espacio estético superior, el realismo. De él se han ofrecido visiones plurales, complementarias y, también a menudo, contradictorias. Solo en el ámbito literario, se ha analizado como hijo de la Ilustración y del Romanticismo, sin que ello obstara para que su nacimiento fuera retrotraído al Siglo de Oro e, incluso, a la Edad Media. Ha sido contemplado como una literatura crítica, pero también superficial y festiva; ideológicamente conservadora, si bien estéticamente moderna; localista por la reducción geográfica de sus intereses, aunque cosmopolita en sus más íntimos deseos de trascender los resortes de la realidad social inmediata. Para mayor incomodidad del investigador que se interesa por él, el costumbrismo no es un fenómeno exclusivamente literario, pues pertenece también a otros ámbitos artísticos –pintura, artes gráficas– y se presta a ser entendido, de forma amplia, como una actitud y una propiedad estética. Una película, un montaje teatral, un cuadro, una canción pueden ser calificados como “costumbristas”, pero también se suele decir que tal compositor o cual fotógrafo tienen un estilo, o una manera, “costumbrista”.

Si consideramos en exclusiva el campo literario, la gran variedad de formatos que se prestan a ser considerados dentro del costumbrismo –novela, teatro, cuento, poesía, artículo– prueba, una vez más, su elasticidad y amplitud. No es extraño, por tanto, que las interpretaciones que de él se han ofrecido sean igualmente dilatadas y múltiples. Así, podría decirse que el

péndulo de la crítica del costumbrismo ha oscilado periódicamente, mostrando en cada golpe de movimiento nuevas aristas de tan poliédrico fenómeno: Menéndez Pelayo lo nacionalizó en la segunda mitad del XIX, cuando aún se estudiaba como “género” o “literatura de costumbres”; Ortega y Gasset lo vilipendió después por su poca altura estética; hispanistas extranjeros como Montgomery o Hendrix llamaron la atención sobre su interés en las primeras décadas del siglo XX; Correa Calderón volvió a valorarlo ya entre los años cuarenta y cincuenta y hoy, medio siglo más tarde, habiendo dejado tras de sí una nutrida bibliografía, es objeto de cierta atención por parte de la crítica. Dejando a un lado los trabajos individuales, cuya mención puntual sería imposible recoger aquí, baste recordar que el costumbrismo ha convocado y centrado el interés de un buen número de especialistas en sucesivos seminarios, congresos y coloquios; solo en los últimos años se han celebrado encuentros sobre *El costumbrismo literario y pictórico en Andalucía*, con la coordinación de Joaquín Álvarez Barrientos (Sevilla, UIMP, 1995), *El costumbrismo romántico* (Nápoles, Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico, 1996) y *Le costumbrismo. Nouveaux regards / El costumbrismo: nuevas luces* (Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2011), bajo la dirección de Dolores Thion-Soriano Mollá.

El objetivo de la presente tesis doctoral es ofrecer una visión del costumbrismo en la literatura española a través del artículo de costumbres, una de sus posibles formulaciones concretas. El estudio se estructura en tres grandes bloques centrados en la crítica del costumbrismo, así como en la historia y en la poética del artículo de costumbres. Esta división encuentra su fundamento último en la acuciante necesidad de propulsar una teoría del costumbrismo que integre una visión total de este fenómeno estético-literario; teniendo en cuenta que el artículo de costumbres aún carecía de un análisis detenido que diese cuenta de su poética, la presente investigación se hacía, simplemente, forzosa. Sin embargo, para indagar en la teoría y en la poética del artículo de costumbres en tanto género específico es preciso, previamente, rastrear su proceso de formación, estudiar sus determinaciones históricas y abordar en su contexto los diferentes acercamientos que han ido construyendo, con el paso de los años, otra poética, la impulsada por la crítica, y no por los propios autores ni por sus textos. Esta interpretación del artículo de costumbres

se ha solido diluir en los estudios del costumbrismo, quedando así desdibujados sus ya de por sí imprecisos límites en ese monstruo de mil caras que, en lo artístico como en lo literario, comprende tan variadas configuraciones. Así, ha sido indispensable una aproximación primera, siquiera apresurada, a la crítica del costumbrismo, desde el siglo XIX hasta la actualidad. También por dicho motivo se ha concedido, proporcionalmente, mayor espacio al bloque de historia; de este modo, se procura paliar una de las carencias de que adolecía el estudio del costumbrismo literario hasta la fecha, esto es, la necesidad de analizar el artículo de costumbres desde su misma génesis histórico-literaria. Además, el artículo de costumbres se conformó como género autónomo en virtud de la vinculación de un tema –las costumbres– a un molde formal en el que, por iteración, cristalizaron una serie de procedimientos estilísticos concretos –figuración satírica o tono festivo, procedimientos descriptivos de tipos y escenas breves, pseudonimia, cuadros morales, artificio epistolar...–. El tránsito de un tema a una forma, así como la constitución progresiva del género mediante la proyección de temas y técnicas en un conjunto de realizaciones concretas (*cf.* Genette 1998), no es más que una cuestión de contingencia histórica y, como tal, es un proceso que debemos estudiar en y desde su historia; de ahí también que se haya concedido una importante atención al capítulo de historia del artículo de costumbres.

El segmento temporal elegido para el estudio de esta forma periodístico-literaria comprende sus orígenes, formación y consolidación, desde finales de la década de 1820 hasta 1850, aproximadamente. El hecho de que en España apareciera en estas fechas no es arbitrario, sino que responde a una conjunción de criterios intrínsecos y extrínsecos al propio orden literario, que contribuyeron a conformar un espacio adecuado para su aclimatación en la prensa y las letras españolas. Este proceso venía gestándose desde años atrás gracias al peso de distintas tradiciones ensayísticas, polémicas y satíricas de la literatura y del periodismo ilustrados, pero se consolida en el XIX merced a una serie de acontecimientos que, en el orden político, cultural y tecnológico, influyeron y determinaron positivamente su surgimiento y posterior difusión. Los más destacados son, además del nacimiento de una prensa más potente, capaz técnicamente e interconectada, las nuevas categorías del pensamiento político y presociológico –nación, clase, cuerpo social–, la secularización

cultural heredada de procesos intelectuales inmediatamente anteriores, la revolución en las técnicas de observación, los nuevos esquemas científicos de los que la literatura se imbuía y la eclosión de la imagen gráfica en la prensa, que promovió un fuerte dominio de lo visual del que bebió no solo la industria periodística, sino todo el mercado literario nacional.

Abre el presente trabajo un marco teórico en el que se proponen una serie de “Cuestiones teóricas previas” contextualizadoras de los principios que han sustentado la investigación desarrollada. Se plantea, en primer lugar, una distinción imprescindible entre el “costumbrismo” como categoría crítico-literaria y “lo costumbrista” como categoría estética, cualidad de la obra y actitud ante la misma. A continuación, se analiza el carácter híbrido del artículo de costumbres, a caballo entre la literatura y el periodismo, y se ofrece un breve panorama de los diferentes cauces y modos de representación de las costumbres. Por último, se dedica un capítulo al artículo de costumbres en sí, a su definición y rasgos más sobresalientes, partiendo para ello de la poética de los autores, es decir, de sus ideas sobre el género y del modo en que entendían y afrontaban la escritura costumbrista. Junto a las reflexiones de los propios escritores se han tenido en cuenta, asimismo, las de sus primeros críticos, quienes se ocuparon de la “pintura de costumbres”, del “género de costumbres”, del “cuadro de costumbres” o del “artículo de costumbres” –las formas, más o menos determinativas, de denominar a este último, han sido muy variadas a lo largo del tiempo—. Se ha acudido a testimonios fragmentarios, extractados de las reflexiones metaliterarias que incorporan los autores tanto a sus propios artículos de costumbres como a fuentes paratextuales de diverso signo: prólogos, advertencias, avisos al lector, reseñas, críticas periodísticas, epistolarios personales, memorias, biografías y autobiografías. La compilación de este aislado, pero valioso material configura una suerte de esbozo de poética del artículo de costumbres que aporta la imagen que de él poseían los propios escritores, así como sus primeros lectores y críticos. Todas estas ideas sirven para complementar tanto los estudios sobre el costumbrismo de la crítica contemporánea examinados en el primer bloque, que van desde los últimos años del XIX hasta la fecha, como la poética del artículo de costumbres desarrollada en el tercero a partir del análisis de los textos.

En el primer bloque se abordan las diferentes interpretaciones del costumbrismo, desde sus orígenes hasta la actualidad –1. *Crítica del costumbrismo*–. Se examina la génesis del concepto crítico como *ismo*, junto a otras consideraciones terminológicas de interés, al tiempo que se propone un recorrido por los principales hitos del análisis del fenómeno costumbrista; de este modo, se examina la construcción del concepto *costumbrismo* en sí, por un lado, y del discurso historiográfico generado en torno a él, por otro. En tanto resumen y discusión de la crítica del costumbrismo, se ha intentado ofrecer una amplia fotografía de grupo, consignando aquellas investigaciones decisivas que, en sucesivas etapas, han consolidado lecturas determinadas del fenómeno, o que han sobresalido por su carácter original o revisionista. Este bloque se cierra con las últimas investigaciones sobre la denominada “literatura panorámica” –*panoramic literature, littérature panoramique, Panoramatische Literatur*–, impulsada por la crítica francesa, belga, inglesa y alemana, básicamente, y que comprende una amplia producción periodístico-literaria paneuropea que incluiría lo que en la tradición hispánica se ha denominado “costumbrismo”.

En segundo lugar, se efectúa un rastreo diacrónico del artículo de costumbres, desde sus antecedentes dieciochescos en plena Ilustración (1760-1780), cuando surge un nuevo modo de consignar la realidad social y, con ella, las costumbres, hasta el momento en que se consolida en una estructura definida en el primer tercio del siglo XIX –2. *Historia del artículo de costumbres*–. Antes de la eclosión y desarrollo de este, una serie de producciones periodísticas, literarias y artísticas dieciochescas, de carácter popular y culto, actuarán como catalizador de un cambio en el concepto de imitación, la *mímesis costumbrista*, que nutrirá directamente los presupuestos estéticos del artículo de costumbres. Se han considerado en este apartado otras expresiones costumbristas procedentes de ámbitos variados, como la novela, el teatro, la poesía o la narrativa breve. En cualquier caso, todos esos géneros se abordan de forma relacional, en lo que tuvieron de caldo de cultivo para la posterior configuración estructural y expresiva del artículo como forma ya específica y autónoma en el periódico; sería imposible dedicar a cada una el espacio propio que requiere. Más atención se presta, por su significación posterior en la gestación del artículo de costumbres, al propio concepto de

“costumbres” en su dimensión moral e ilustrada, así como a la producción periodística que en la segunda mitad del siglo XVIII comenzó a impulsar la crítica social de costumbres –la llamada tradicionalmente “prensa moral” y, en las últimas décadas, “prensa espectadora” o, simplemente, *espectadores*–. Para valorar los primeros pasos del artículo de costumbres es necesario fijar la atención, además, en otros *espectadores* decimonónicos que, cruzado el umbral de 1800, continúan esa estela periodística de crítica satírica de costumbres –*La Minerva o el Revisor general* (1805, 1817); *El Censor* (1820)–. La forma específica del artículo de costumbres se comenzará a gestar en una serie de obras de la década de los veinte que, sin ser propiamente periódicos –son proyectos individuales, no están sostenidos por una redacción, carecen de la división en secciones, etc.–, se publican con periodicidad en cuadernos o entregas. Es el caso de la serie epistolar del *Pobrecito Holgazán* (1820) de Sebastián de Miñano, de *Mis ratos perdidos* (1822) de Mesonero y de *El Duende Satírico del Día* (1828) de Larra; se incluye en este grupo, asimismo, el *Pobrecito Hablador* (1832-1833) del mismo autor, si bien hay que tener presente que este se publica cuando el artículo de costumbres ya lleva unos cinco años llenando las columnas de la prensa española. Lo hace en las páginas de un trío de cabeceras –*Correo Literario y Mercantil* (1828-1833), *Cartas Españolas* (1831-1832) y *La Revista Española* (1832-1836)– que tienen en común al polifacético José María de Carnerero.

En esta trilogía periodística, nunca estudiada hasta ahora en su conjunto, se encuentran los verdaderos orígenes del artículo de costumbres en España. En ella, igualmente, se verifica la promoción e institucionalización del género en los años que van de 1828, fecha de publicación de los primeros textos, a 1835, cuando estos saltan de la columna periodística al formato libro, serializados en las colecciones pioneras de Larra y de Mesonero –*Fíguro* y *Panorama matritense*, respectivamente–, aparecidas entre los años de 1835 y 1838. Por entonces, el artículo de costumbres ya estaba plenamente asentado en las letras españolas, gracias a la difusión que le proporcionaban diferentes cauces o formatos editoriales. La prensa, con su inmediatez innata y su amplio alcance, generalizó la forma, como se ha podido comprobar en diversos títulos periodísticos publicados entre 1836, el año en que desaparece la *Revista Española* como tal, y 1850, la fecha límite que abarca este estudio –*Semanario*

*Pintoresco Español* (1836-1842); *El Artista* (1835-1836); *No me Olvides* (1837-1838); *Liceo Artístico y Literario* (1838); *El Alba* (1838-1839) y *El Panorama* (1838-1841); *La Mariposa* (1839-1840) y *El Reflejo* (1842-1843); *Revista de Teatros* (1841-1845) y *El Fénix* (1844-1849)–. Otros soportes del artículo de costumbres, al margen de la prensa, son la ya citada recopilación, el folleto suelto y la colección panorámica. En estos diversos contextos, el artículo de costumbres se presta a sucesivas mutaciones, derivadas no solo de tan variados conductos, sino también de otro tipo de innovaciones en el orden artístico y técnico que significaron, para los textos, una fuente de importantes transformaciones expresivas. Es el caso de la introducción de la imagen gráfica, que propicia la aparición del artículo de costumbres ilustrado, así como de la serialización, la producción en cadena, la escritura por encargo y la intervención de grupos de escritores que introducen las colecciones panorámicas, siguiendo modelos editoriales que habían triunfado previamente en Europa gracias al esquema “pintado por sí mismo”. Al lado de la recepción de este modelo se produjo otro, menos productivo, pero no por ello menos interesante para entender la evolución de las formas literarias panorámicas, las llamadas fisiologías literarias, cuyo escaso éxito en España coincide prácticamente con el ocaso del artículo de costumbres, asfixiado por la iteración de estructuras, temas y tópicos manidos, con escasos destellos de originalidad por parte de los autores.

El tercer y último bloque del presente estudio se dedica a analizar, a través de casos concretos que integran el corpus textual estudiado, el conjunto de características y de procedimientos que conforman el artículo de costumbres como género, tanto en su constitución formal –*dispositio* y *elocutio*–, como, tangencialmente, en su contenido temático e ideológico, es decir, en su *inventio* –3. *Poética del artículo de costumbres*–.

El principio fundamental sobre el que se sustenta dicha poética es la consideración del artículo de costumbres como una clase de texto de carácter ficcional, a partir de la asunción de dos proposiciones fundamentales: 1) es ficcional todo texto que desarrolla una pequeña fábula, por mínima que sea y con independencia de la finalidad de su inserción; 2) la ficcionalidad de un texto se mide no solo en términos de la voluntad del autor, es decir, teniendo en cuenta si este ha concedido a su obra o no un estatuto de ficción, sino también

mediante la actitud que ante la obra adopta otra instancia fundamental, el lector. En 1830 los articulistas españoles asumían que un artículo de costumbres debía contener una “fábula”, una “acción interesante y palpable”, como señala Mesonero en el prólogo de su *Panorama* –entendiendo “fábula” en su acepción lata de breve relato ficticio– que ayudara a arrojar la filosofía decantada en el artículo, el “discurso” encubierto. De aquí nacen no solo los elementos que construyen las microhistorias de los propios artículos, sino también la arquitectura textual que configura, si no tramas sostenidas en ciclos, sí al menos la continuidad entre diferentes artículos, mediante la incorporación de los mismos personajes y las citas intertextuales. Con ellas los autores están remitiendo con cierta constancia a su propia obra, que se convierte así en una suerte de pequeño universo creativo, coherente y unitario, escondido en la columna periodística. En cuanto al segundo principio aludido, se podría aducir con razón que no es posible determinar la ficcionalidad de los textos a través del nivel de la recepción literaria, pues carecemos de una muestra significativa de testimonios sobre cómo leía y se enfrentaba a esta clase de textos el lector común. Aun siendo esto cierto, sabemos, en cambio, el modo en que los interpretaban dos clases especiales de lectores: el autor, primer intérprete de su propia obra, y el crítico. En estos dos ámbitos sí tenemos indicios suficientes de estatus de que gozó el artículo de costumbres en los años de su auge y declive, cuando ya se tenía conciencia de su especial carácter híbrido, sin que por ello se excluyera del orden literario. Por ello, sin soslayar que es una clase específica de artículo periodístico que flota entre los dominios de lo factual y de lo ficcional, se ha querido atender a esa parte literaria natural del artículo de costumbres. Sobre el peligro de no considerar el costumbrismo como legítima creación literaria ficcional ya ha advertido en alguna ocasión la crítica, siendo no obstante este uno de los caballos de batalla de los estudios en este campo. Buena muestra de ello es el hecho de que no contáramos aún con ningún estudio monográfico de la poética del artículo de costumbres, a excepción del que elaboró en los años noventa Enric Cassany a propósito del costumbrismo catalán decimonónico.

Este punto de partida teórico ha influido, necesariamente, en la selección de los textos que forman parte del corpus estudiado, pues ha sido determinante en la supresión de todos aquellos que, a pesar de tratar de usos

y costumbres en un sentido general –espectáculos populares, fiestas religiosas, tradiciones, etc.–, se limitaban a presentar dichas costumbres de forma eminentemente expositiva, descriptiva o meramente ensayística, sin asomo de una invención literaria que arrojase la lección moral y los datos históricos o eruditos. A partir, por tanto, del pequeño espacio que los artículos de costumbres dejaron a la imaginación en su formulación inicial, se han aplicado al estudio del corpus textual seleccionado para esta investigación categorías procedentes del análisis narratológico y del análisis del discurso literario. Junto a otras fuentes, la propuesta metodológica desarrollada por José María Pozuelo Yvancos en su *Teoría del lenguaje literario* (1988a), que en lo sustancial se apoya, a su vez, en el modelo de análisis narratológico de Gérard Genette, ha sido un recurso inestimable en este sentido.

La operatividad de someter el artículo de costumbres a un modelo de análisis como este que nos brinda la teoría literaria es enorme. De un lado, proporciona valiosas claves interpretativas acerca de aspectos como el pacto narrativo –llamado “pacto costumbrista” en este contexto específico–, un rasgo que ayuda a diferenciar un artículo de costumbres ficcional de uno que no lo es, y el cronotopo –“costumbrista” nuevamente, en su aplicación concreta a estos textos–. De otro, permite sistematizar aspectos hasta ahora trabajados en mayor o menor medida por los críticos literarios y por los historiadores de la literatura, tales como la focalización o punto de vista, la enunciación y, menos habitualmente, la variedad tipológica a la que se presta el artículo de costumbres, sus patrones estructurales o sus modos y técnicas más recurrentes.

Finalmente, antes de cerrar esta introducción, es preciso recordar un punto no por obvio menos importante. Estas páginas recogen el fruto de una investigación centrada exclusivamente en el artículo de costumbres que asoma en España desde 1830 hasta mediados de siglo, cuando se advierte un agotamiento de sus fórmulas y esquemas iniciales. La poética reconstruida aquí es la que arrojan los textos pertenecientes al corpus del que se ha partido, un corpus necesariamente limitado, dada la ingente producción costumbrista que atesoran los periódicos, las colecciones, las recopilaciones o las misceláneas publicadas en las poco más de dos décadas que median entre los primeros artículos del *Correo Literario* en 1828 y la segunda edición de *Los*

*españoles pintados por sí mismos* en 1851. No obstante, se ha pretendido hacer un sondeo representativo a través de la obra de los primeros cultivadores del género, uniendo a los nombres canónicos de Larra, Mesonero y Estébanez Calderón los de escritores y publicistas que compartieron con ellos redacción, o que produjeron sus propios artículos de costumbres para otras cabeceras, como Mariano de Rementería, Bretón de los Herreros y Ángel Izardi, por citar solo algunos. Para considerar los textos en su evolución, se han rescatado artículos de múltiples revistas literarias y artísticas, a los que se añaden las recopilaciones de autor, las posteriores colecciones panorámicas y la producción de microfisiologías –breves textos que mantienen el espíritu de la fisiología literaria originalmente publicada en folleto, si bien volcada en el formato del artículo de costumbres–.

Cada sociedad hereda de la tradición literaria un sistema de géneros determinado, pero ampara otros nuevos que, como es un hecho sabido y estudiado ampliamente por la teoría y la historia literarias, son un reflejo de las necesidades, gustos, expectativas y valores privativos de esa misma sociedad en la que surgen. Desde esta perspectiva se entiende que el artículo de costumbres se institucionalizara como género precisamente en la primera mitad del siglo XIX en toda Europa, desde los últimos años de la década de los veinte hasta mediada la centuria en España. Este cambio se produjo en virtud de la confluencia de varias transformaciones importantes, como el giro visual propugnado por la invasión de imágenes que propiciaron las innovaciones gráficas, las nuevas posibilidades técnicas asociadas al desarrollo moderno de la prensa y, sobre todo, la nueva lógica cultural que imprimieron las revoluciones burguesas a las creaciones literarias y artísticas, imbuidas de una idea de progreso análoga a la que animó al liberalismo en política. En este marco ideológico, las costumbres se prestaban muy bien a ser tematizadas y codificadas desde la ficción literaria, ya que su descripción, ya fuera crítica o apologética, contribuía a la autoexploración del carácter y espíritu nacional, desde la voluntad de mejora y reforma social o desde la preservación de las prácticas culturales y sociales. En contra del carácter inmóvil y carpetovetónico que se les suele atribuir como cualidad inherente, las costumbres pueden considerarse también como una condición de posibilidad del progreso, en tanto son imprescindibles para cualquier avance o retroceso efectivo en el propio

seno de la cultura por su íntima conexión, como normas de vida generadoras de formas sociales, con los valores del individuo y, por ende, de la colectividad en la que se este se inserta. Sin el salto que las costumbres dieron a la literatura en virtud de su conversión en objeto de mimesis durante la Ilustración no habría sido posible la existencia misma del artículo de costumbres, y, a la inversa, sin el artículo de costumbres careceríamos de un estimable autorretrato colectivo de la sociedad decimonónica y no entenderíamos fácilmente algunas de las claves ideológicas, estéticas, literarias e intelectuales que heredó la cultura española de la segunda mitad del siglo XIX.

*Hacia una poética del artículo de costumbres (1830-1850)* constituye una exploración del mapa del artículo de costumbres publicado en España durante la primera mitad del siglo XIX, así como una aproximación panorámica inicial a su poética.



## 0. CUESTIONES TEÓRICAS PREVIAS

La atención a las costumbres en el arte es tan vetusta como el arte mismo. Desde la Antigüedad hasta nuestros días, esta temática ha sido contemplada y codificada en las diferentes manifestaciones literarias de los pueblos, en sus vertientes orales y escritas, en tanto elemento esencial de comprensión y caracterización de su imagen individual y colectiva; también ha servido de instrumento de legitimación de grupos y comunidades sociales, por contraste, ya desde Heródoto de Halicarnaso, quien en el siglo V a.C. recurrió, para la descripción de ritos y costumbres de los persas o los escitas, a la *interpretatio graeca*, es decir, a la lectura helenizada y pasada por el tamiz cultural griego.

La costumbre era ya fuente del Derecho Romano y constituye la piedra angular del pensamiento filosófico en lo que a su formulación práctica se refiere. Moralistas como Menandro, Teofrasto o Plutarco partieron en sus diversos campos de las costumbres para afrontar la literatura, la ética o la política, mientras que en los relatos de viajes y de historia siempre tuvieron entre los antiguos un peso esencial las descripciones de sus usos y costumbres. No obstante, para que estas sean consideradas no como un elemento poético o temático más, sino como el eje nuclear de un género concreto, habrá que esperar a los siglos XVIII y XIX, cuando asoman a la superficie literaria de la mano del artículo de costumbres –y al lienzo, en el caso de la pintura de género–. Hasta el XX, por otra parte, la crítica no da nombre y entidad dentro del territorio de los grandes movimientos artístico-literarios a ese fenómeno que engloba y vincula en un único concepto arte – pintura, música, literatura– y costumbres; desde entonces, por *costumbrismo* se entiende en la historia de la literatura y del arte una corriente que centra su interés prioritario en las costumbres de un grupo social o de un lugar determinado, siendo esta una primera y esquemática definición. Todo producto literario o artístico en el que se advierta esta tendencia o espíritu es, por tanto,

susceptible de ser encuadrado dentro de la escurridiza etiqueta de *costumbrista*, esté o no inscrito dentro de dicha corriente.

En lo que respecta a esta última noción, es preciso revisar cuáles son los presupuestos o postulados estéticos costumbristas, particularmente aquellos que animan al artículo de costumbres y que determinan su singular modo de representación artística –que José Escobar (1988a) bautizó oportunamente como “mímesis costumbrista”–. Un análisis más pormenorizado y vasto de esta categoría estética debería contemplar las transformaciones y persistencias de sus rasgos fundamentales en los diversos dominios en que puede manifestarse –la literatura, el teatro, la pintura, las artes plásticas, la fotografía, la música y el cine son los principales–, además de la evolución histórica del concepto, si bien aquí solo nos interesan aquellos que determinaron la actitud costumbrista de determinados autores entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX, es decir, entre la Ilustración y el Romanticismo. Junto a la espinosa cuestión de qué es y qué implica eso que se ha venido a denominar “lo costumbrista”, se tendrán en cuenta en este apartado los diversos soportes o formatos en que esta peculiar forma de representar la realidad se plasma y se finalizará con aquel que centra esta investigación, el artículo de costumbres.

## **0.1 EL COSTUMBRISMO Y LO COSTUMBRISTA: DESLINDES**

Por costumbrismo, como ya se ha indicado, se entiende una corriente o movimiento que en literatura se ha asociado tradicionalmente con el siglo XIX –también con el XVIII, de forma más reciente– y que comprende, en un sentido restringido, las producciones periodísticas, es decir, los artículos de costumbres de Larra, Mesonero, Estébanez Calderón y el resto de autores que practicaron esta forma. En un sentido amplio, en cambio, engloba cualquier manifestación literaria, sea del tipo que sea, centrada en la descripción de costumbres: poesía festiva; drama, comedia de costumbres y sainetes, en teatro; en novela, breves cuadros y cuentos de costumbres, además de las más extensas novelas de costumbres, que culminaron en *La Gaviota* de Fernán Caballero,

primera novela considerada por parte de la crítica –no sin disputa (cf. Caldera 1988)– como el origen de la gran novela realista de la segunda mitad del XIX español. Es esta segunda concepción del costumbrismo vinculada únicamente, desde una perspectiva muy laxa, con la descripción más o menos verista de costumbres la que ha permitido una teorización acerca de los orígenes del costumbrismo.

Casi todos los estudios que se ocupan del costumbrismo en general o del artículo de costumbres en particular reservan un espacio más o menos extenso a la cuestión, según los casos, de las fuentes, los referentes, los modelos, los antecedentes y las influencias. La insistencia en el rastreo documental de textos previos a la aparición de eso que, bajo consenso crítico, se ha venido a acotar conceptualmente como “costumbrismo”, evidencia la necesidad, común al análisis de otros géneros, de establecer puntos de anclaje referenciales en la línea diacrónica de la investigación literaria, conectando obras y a autores dispares a través de relaciones de causalidad, intertextualidades, tratamiento afín de temas o una poligenesia literaria algo más difusa.

En la tradición crítica es un lugar común –especialmente en los estudios clásicos de principios del XX– retrotraer el origen del costumbrismo a los siglos XVI y XVII, aduciéndose como justificación una serie de hitos literarios supuestamente decisivos en la posterior configuración, desarrollo e institucionalización del género. Estos “hitos” comprenderían obras pertenecientes a géneros muy heterogéneos: las *Novelas ejemplares* cervantinas, la tradición picaresca hispánica, la prosa moralista de Zabaleta y Santos y las “guías de avisos” al estilo de Liñán y Verdugo, junto a otros modelos extranjeros, como los artículos de *The Spectator*, el primer periódico moderno, impulsado por los ingleses Addison y Steele, la tradición moralista francesa –cristalizada en diferentes formas ensayístico-literarias, como las sentencias, las máximas o los caracteres de La Bruyère, Vauvernages o La Rochefoucauld–, o las misceláneas panorámicas de ciudades, del estilo del *Tableau de Paris* de Mercier, son algunos de los ejemplos más significativos y recurrentemente convocados.

En tal amalgama de obras, autores y estilos se advierte fácilmente una gran multiplicidad de géneros y de obras pertenecientes a ámbitos culturales

diversos –inglés, francés y español–. El esquema dual que establece precedentes tanto locales como foráneos para el artículo de costumbres tampoco es una novedad. De hecho, existe una dilatada tradición crítica que parte ya de los propios escritores de comienzos del XIX, así como de algunos de sus exégetas. Volveré a esta cuestión en el capítulo 1, donde se tratan aspectos de recepción del costumbrismo, ya que el de los orígenes ha sido un pilar fundamental sobre el que la crítica ha polemizado para discutir la naturaleza genuinamente española del género y para rebatir o defender su imbricación en una corriente europea de tronco común.

La amplitud e indeterminación semántica del término *costumbrismo* permite estas concesiones al investigador, como veremos en el capítulo dedicado al rastreo histórico-evolutivo de conceptos como *costumbre(s)*, *costumbrista* y *costumbrismo*. Según el crítico acepte un uso del término “costumbrismo” más o menos acotado, puede desplazarse por la elástica línea de la diacronía literaria con total libertad, recopilando de entre un extenso caudal de obras –picarescas, cortesanas, ensayísticas, teatrales, lucianescas, de carácter serio o satírico, moralistas...– el material que considera propio del costumbrismo, *costumbrista*: personajes, temas, modos descriptivos, escenas. Gracias a este procedimiento se han señalado rasgos que avalarían una filiación directa entre obras anteriores al siglo XVII y lo que después se ha denominado costumbrismo.

Este proceso deformante de aplicación de categorías críticas y principios teóricos modernos a manifestaciones muy alejadas del marco estético y cultural en el que forzadamente se quieren incluir no es exclusivo del costumbrismo. Sucedió un proceso similar con el esperpento, noción y género moderno que brotó de la obra de Valle-Inclán y que posteriormente se ha aplicado a textos de todas las literaturas y tiempos –textos que no siempre permitían tal encasillamiento–, argumentándose que sus rasgos estilísticos y morfológicos preexisten a la creación, *ex nihilo*, del neologismo que da nombre al fenómeno. Se diferencia entre el esperpento como género y “lo esperpéntico” como propiedad estética, poseedora de un conjunto de rasgos estilísticos y temáticos que posibilitan su inserción en dicha categoría, al igual que se distingue entre

el sainete y lo sainetesco<sup>1</sup>; es decir, se separa el género de las propiedades discursivas que lo caracterizan. De idéntica manera ha procedido la crítica del costumbrismo, pues ha identificado algunas de sus propiedades discursivas en obras de cualquier época de la historia literaria. En este sentido, parece asunción general que “lo costumbrista”, en tanto modalidad, preexistiría al costumbrismo entendido como categoría estética y crítico-histórica, cuyo nacimiento *terminológico* no se produce hasta finales del siglo XIX y principios del XX.

Cabría matizar, no obstante, que esta distinción entre género y propiedades discursivas no resulta operativa en todos los casos y que, eventualmente, ha podido ser confundida: de una obra en la que se pueden aislar propiedades discursivas costumbristas solamente podemos decir que tiene un carácter, un tono, una filiación costumbrista..., no que se trata de una obra encasillable dentro del costumbrismo –del mismo modo que no es adscribible al realismo una narración fantástica solo por el hecho de que contenga elementos descriptivos o ambientales “realistas”–. Podemos ejemplificar esta cuestión tomando la obra que plasma originalmente el género del esperpento, *Luces de Bohemia* (1924). Esta obra presenta algunos de los elementos constitutivos o presencias habituales del costumbrismo literario, especialmente el que va del siglo ilustrado al decimonono, si bien acoplados a un esquema teatral de escenas: el motivo del viaje por las calles de Madrid de un personaje –aquí, Max Estrella– que se convierte en guía urbano del lector – en el caso de *Luces*, lector y espectador a un mismo tiempo–, y que en el transcurso de su itinerario le muestra un panorama de la ciudad y los personajes que la habitan. Si sustituimos la división en escenas por la división en capítulos, obtendremos una estructura inicial básica presente en obras del XVIII consideradas costumbristas, como *Madrid por adentro* (1735) o el *Viaje de un curioso por Madrid* ([¿Tapia?] 1807). ¿Significa esto que debemos considerar esta obra de Valle dentro del costumbrismo? Es obvio que no.

---

<sup>1</sup> Ríos Carratalá lo explica así: “Ya no cabe hablar de un género identificable como tal, sino de la presencia de algunos de sus elementos básicos en nuevas fórmulas que, en la mayoría de los casos, son el resultado de combinaciones de materiales y géneros de diversa procedencia. Por lo tanto, a la desaparición histórica del sainete le sucede la pervivencia de lo sainetesco como materia de difícil identificación y delimitación, pero indudablemente presente en múltiples manifestaciones culturales de las últimas décadas” (1998: 179).

Como máximo, podría aducirse un carácter parcialmente costumbrista, y ello más por un modo concreto de mirar la realidad que pudiéramos verificar como compartido entre esta obra teatral y las de costumbres, que por los elementos mencionados, auxiliares o accesorios. La ecuación inicial de “[viaje] + pareja de guía y guiado + [descripción topográfica + enseñanza]” puede identificarse, transformada y depurada, en múltiples textos, clásicos y modernos, con variantes desde la sátira lucianesca a los *sueños* quevedescos –especialmente *El mundo por de dentro*– pasando por la guía moralista de Santos en *Día y noche de Madrid* (1663) o las fantasías satírico-políticas de los siglos XVIII y XIX –el viaje aéreo *El diablo Cojuelo* (1641) de Vélez de Guevara, *Viaje aerostático* (1847) de Modesto Lafuente–, la literatura de viajes en un sentido amplio o la novela de formación y aprendizaje<sup>2</sup>.

Por tanto, teniendo presente que la consideración estético-artística del objeto “costumbres” no es atemporal y que varía según el momento cultural en el que fijemos nuestra mirada, puede establecerse con carácter general que lo costumbrista, en tanto *actitud*<sup>3</sup> consistente en destacar de la observación de la realidad aquellos elementos directamente vinculados con las prácticas sociales y los usos cotidianos, se puede rastrear en todos los géneros literarios, así como en las obras pictóricas, y atraviesa todos los siglos posibles. Solo de este modo se puede entender y aceptar que sean citados como costumbristas algunos trabajos de Goya y de Solana, el *Libro de buen amor* del Arcipreste y la obra de Gómez de la Serna; que se hable del “cuadro de costumbres” a propósito tanto de *Rinconete y Cortadillo* (Alborg 1970: 104) como de algunos cuentos de Fernán Caballero; o que se aluda, por no alargar más la lista de ejemplos, al “espacio costumbrista” (Doménech 1992: 11) en *Historia de una escalera* de Buero Vallejo, a la “figuración costumbrista” y a la “mímesis costumbrista” (Escobar 1988).

---

<sup>2</sup> Incluso lo encontramos reconvertido en recurso pedagógico y de exaltación política, como sucede en el *Diálogo o conversación entre un forastero, y un cortesano, explicando clara y distintamente la construcción y significado de los Arcos Triunfales y demás adornos públicos que ha levantado... esta... Coronada Villa de Madrid: para la entrada en ella del Rey... Don Carlos III* (hacia 1759) de Nifo, una descripción de los fastos reales y un elogio del “nivel de civilización” alcanzado por la España dieciochesca (Álvarez Barrientos 2006: 111).

<sup>3</sup> A propósito de este planteamiento podría recordarse la tesis central de Leo Spitzer (1980) en su clásico ensayo sobre el Barroco español sobre que no existe hombre barroco, sino una *actitud* barroca.

En definitiva, delimitar qué entendemos por costumbrismo o por “lo costumbrista” no es, como se deduce de todo lo anteriormente expuesto, una cuestión de capricho terminológico; antes bien, conocer en profundidad qué implican estas nociones a nivel semántico-referencial y estético resulta un aspecto fundamental para dilucidar los debates en torno a la naturaleza genérica de esta literatura centrada en las costumbres, para deslindar con precisión el artículo de costumbres como género representativo de una época determinada, para determinar cuál fue su función y posición político-social dentro de esta última y para acotar, por último, su verdadera filiación con la tradición cultural de la que procede. En este sentido, no tener en cuenta tal diferenciación ha provocado no poca confusión en algún crítico y es una de las causas de que se haya llegado a hablar del costumbrismo como un “género” literario del siglo XVII, presente en obras de Liñán y Verdugo, de Remiro de Navarra, de Juan de Zabaleta y de Francisco Santos.

El salto de enfoque ideológico y estético que media entre los autores del siglo XVII y los que publican artículos de costumbres en la prensa de inicios del XIX es muy amplio y, sin embargo, la crítica ha considerado tradicionalmente que se puede hablar del costumbrismo barroco precisamente porque ha obviado esta distinción que viene planteándose entre un género temporal y geográficamente delimitado y sus propiedades discursivas, adscribibles a obras creadas en muy variados momentos y lugares. No por casualidad Claudio Guillén (1988) tomó como ejemplo el caso concreto del costumbrismo para ilustrar cómo los especialistas suelen atribuir rasgos de género a obras que en principio no se adhieren al mismo<sup>4</sup>, porque ni comparten con él objetivo, ni función, ni siquiera hablan a una misma audiencia; sin embargo, la clasificación actual los encasilla bajo un paraguas nominal –todo es costumbrismo– como si presentaran idéntica combinatoria de elementos. Es este un problema inherente a las etiquetas críticas, sobre cuya inestabilidad y ambigüedad reflexionó Alastair Fowler en su clásico estudio *Kinds of Literature* (1982) en

---

<sup>4</sup> Así lo explica Guillén: “En muchos casos el género es el producto de una clasificación *a posteriori*, y somos nosotros quienes destacamos atributos esenciales aplicables a una pluralidad de obras que difieren entre sí específicamente. El crítico (o el lector en cuanto crítico, o el escritor en cuanto lector y crítico) contempla y ordena las obras del pasado con arreglo a criterios que hoy resultan válidos o provechosos... el historiador actual, conocedor de Mesonero Romanos y otros autores del XIX, denomina costumbristas ciertas obras del XVII (de Zabaleta, Francisco Santos, etc.)” (1988: 204-205).

relación a la teoría histórica de los géneros, llegando a una conclusión similar a la que después planteara Guillén sobre la aplicación retrospectiva de géneros modernos a formas literarias preexistentes<sup>5</sup>.

Este problema, en cualquier caso, no es exclusivo de la nomenclatura de los géneros; antes bien, sucede en todo proceso de denominación de una realidad nueva, en el que se actúa por asociación y analogía con realidades conocidas, previas y establecidas. Por ello no puede sorprender que en dicho proceso se acaben trasvasando cualidades o sentidos que inicialmente no estaban presentes en la nueva realidad referida.

Cuando en 1818 Martínez Colomer publica, en dos volúmenes recogidos en un solo tomo, sus *Reflexiones sobre las costumbres*, se está alineando sin reconocerlo explícitamente en la tradición moralista de los caracteres de Teofrasto y de la exégesis que de ella hiciera Charles-Pinot Duclos, *Considérations sur les mœurs de ce siècle* (1751)<sup>6</sup>; sin embargo, el libro de Martínez Colomer únicamente repite un esquema manido de censura de vicios, pretendidamente adaptado, aunque sin mucho éxito, a las coordenadas espacio-temporales y político-culturales en que se inscribe –la España fernandina previa al Trienio Liberal–<sup>7</sup>. Las propiedades que hacían reconocible en tanto forma literaria el “carácter”, forma especialmente fecunda en el siglo XVII, están bastante diluidas en los cuadros de Martínez Colomer, por lo que aplicarles la etiqueta del género por presentar algunos leves rasgos compartidos no parece un criterio razonable.

---

<sup>5</sup> Escribe Fowler: “The label for a new genre is almost necessarily the result of retrospection to antecedent forms, so that although it may be interesting genetically, it is unlikely in the long run to prove satisfactory” (1982: 130).

<sup>6</sup> Martínez Colomer probablemente conocería la traducción que López de Ayala realizó en 1787 de los *Caracteres* de Teofrasto junto con el estudio posliminar de Duclos: *Caracteres morales de Teofrasto. Reflexiones filosóficas sobre las costumbres de nuestro siglo, por M. Duclos, traducidos los primeros del griego y las segundas del francés por don Ignacio López de Ayala*. Madrid: Imprenta de Miguel Escribano, 1787. Aunque había promovido la dignificación del relato breve –junto a autores como Trigueros, Olavide o Valladares de Sotomayor–, en sus *Reflexiones sobre las costumbres* hay más de imitación que de originalidad, lo cual no resta interés a la obra.

<sup>7</sup> Los nombres elegidos para los tipos descritos son griegos en su mayoría y, también en algunos casos, etimológicamente orientados a la característica que se censura de ellos. Algunos capítulos presentan un paralelo claro con los de Teofrasto: el primer capítulo, “Don Periandro, o el adulador”, corresponde al segundo de Teofrasto –“De la adulación”–; el segundo, “D. Polidoro, o el falso político”, al primero –“De la simulación o falsedad”–, etc. También aparecen tipos sociales contemporáneos, como el viajero ilustrado o la petimetra, aunque su presencia es menor, por lo que la obra de Colomer no puede considerarse una puesta al día del modelo, en tanto no lo actualiza para ajustarse a las condiciones sociales del nuevo momento histórico.

Junto al debate de la indefinición semántica de la etiqueta “costumbrismo”, un segundo motivo por el que se ha producido la aplicación retrospectiva de esta categoría analítica a obras de distinta naturaleza textual ha sido, precisamente, la cuestión del hibridismo genérico, acentuado a partir del siglo XIX con el impulso de la filosofía romántica alemana<sup>8</sup>. Casi todas las obras que se han adscrito al género costumbrista se encuentran a caballo entre diferentes géneros, tipos y modos: la sátira, el ensayo, el artículo periodístico, la prosa teológica, didáctica y moralizante, narraciones mínimas, el folclore y la tradición popular –refranero, cancionero, aleluyas, literatura de cordel–, misceláneas que suponen un compendio de todo. En resumen, se trataría de poner en juego una antropología cultural donde se analizaran las costumbres desde una perspectiva sociológica de normas de vida, en conexión con otros conceptos como el de hábito y tradición<sup>9</sup>; las costumbres en la creación literaria –desde una perspectiva sociológica y etnográfica– y los modos de producción modernos propiciados por la revolución de la prensa escrita y los cambios de paradigmas visuales y cognoscitivos –el *boom* de la ilustración, paralelo a la explosión de artículos de costumbres en la prensa española y europea, a comienzos del XIX–.

Aún admitiendo que las clasificaciones de los géneros son construcciones analíticas imaginarias, meras sujeciones de distribución factual de las creaciones verbales y naturales, los historiadores de la literatura tendemos a empeñar nuestros esfuerzos en buscar y sostener taxonomías válidas ahistórica y universalmente. En el caso que nos ocupa, podemos establecer una serie de rasgos o constantes presentes en discursos pertenecientes a muy diferentes –e incluso opuestos– géneros literarios, pero abstraer como consecuencia de ello reglas teóricas definitivas sobre qué es o qué no es costumbrismo a partir de dicho procedimiento supondría olvidar la

---

<sup>8</sup> La consigna, propugnada de manera colectiva y fragmentaria por los hermanos Schlegel, Schleiermacher y Novalis, es que la literatura romántica, como recoge el fragmento 116 de la revista *Athenäum* (1798), “quiere y debe mezclar poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía del arte y poesía de la naturaleza, fundirlas, hacer viva y sociable la poesía y poéticas la vida y la sociedad, poetizar el *Witz* y llenar y saciar las formas del arte con todo tipo de materiales de creación genuinos, y darles aliento por las vibraciones del humor” (Novalis, Schlegel *et alii* 1987: 137). Pero se podrían aducir otros manifiestos románticos, como el prólogo del *Cromwell* de Hugo.

<sup>9</sup> La teoría sociocrítica de Pierre Bourdieu (1995) sobre el *habitus* es un buen punto de partida para una reinterpretación de los conceptos de “hábito” y de “tradición” desde la sociología de la cultura más reciente.

historicidad del lenguaje y de las estructuras literarias<sup>10</sup>. Los géneros son artefactos, productos culturales que están insertos en unas coordenadas históricas específicas.

La costumbrista, recapitulando, sería una categoría artística que implica una visión ética y estética de la realidad e incluiría aquellas obras literarias que pretenden una descripción mimética del entorno inmediato con un propósito agudo de reforma y crítica de las costumbres sociales –de ahí sus vínculos con la sátira– y con cierta plasticidad descriptiva que conectaría directamente estas obras literarias con sus homónimas pictóricas, de objetivo afín, entroncándolas con el viejo precepto del realismo en las artes no figurativas –realismo presuntamente inherente a la literatura española, si aceptamos el clásico juicio esencialista de Menéndez Pidal, que se constituyó en la base de la tradición filológica hispánica–. Originariamente, como indica Álvarez Barrientos, “lo costumbrista, tanto en arte como en literatura, se presentó como una estética contra el clasicismo (universalista también y, desde ese punto de vista, amenazante de las peculiaridades propias)” (2000: 3). En la forma concreta del artículo de costumbres, utilizó como sostén y medio de difusión el periódico; se situó, dentro de los principales grupos que componían el cuerpo social, del lado de la incipiente burguesía y asumió la función de describir dicho cuerpo social, pero también de interpretarlo, de forma sancionadora o, en su vertiente más combativa, mediante cuestionamiento o relativización.

Esta actitud estética se deriva de la consideración artística de la costumbre, que en el momento histórico concreto que media entre el Neoclasicismo y el Romanticismo no poseía el mismo significado que en épocas anteriores. Como demostró José Escobar, este concepto literario sufrió una transformación a finales del XVIII mediante “el desplazamiento de la norma ética general a la concreción de un mundo moral significado por lo circunstancial” (1988a: 266). Esta “noción circunstancial de las costumbres” se puede rastrear en diversos testimonios, de entre los cuales el propio Escobar

---

<sup>10</sup> También de la interpretación, siguiendo a Gadamer, quien en *Verdad y método* defiende esa necesaria historicidad del lenguaje, entendiendo por tal la constante mutación de la comprensión de los hechos/textos comunicativos en cada momento histórico, en un encuentro entre el horizonte del intérprete y el de la obra de arte, como recuerda Robert Caner: “La comprensión de un texto es pensada como una actividad que parte de las opiniones de la época del lector. Estas expectativas de sentido son anticipaciones de lo que esperamos encontrar que, a medida que avanza la lectura, se irán corrigiendo” (Caner 2005: 228).

aduce los de Larra, quien equiparaba la comedia de circunstancias cultivada por Beaumarchais con el artículo de costumbres, y Mercier, quien en su *Tableau de Paris* se propone dar cuenta de las “pequeñas costumbres” relacionadas con el lugar, el tiempo y las circunstancias en las que se inscriben<sup>11</sup>. Mesonero también ofrece una explicación clave en el “Prólogo” a sus *Escenas matritenses*, al recordar que “estas ligeras obrillas suelen ser hijas de las influencias del momento en que se publican [...]; por eso es preciso que los lectores tomen en cuenta la fecha de cada cuadro, y se trasladen, si es posible, con la mente, al punto de vista en que les colocó el pintor” (1842, I: vii). Tal consideración histórica, circunstancial, perspectivística y mutable de las costumbres supone un cambio fundamental con respecto a la estática, rígida, universal y atemporal que caracterizaba el modo de considerar las costumbres propio de la tradición literaria anterior, desde La Bruyère, que redescubrió a Teofrasto y sus estudios de caracteres e impulsó la escritura moralista de costumbres, hasta los escritores barrocos y algunos dieciochescos, con escasas excepciones.

La actitud costumbrista precede en la conceptualización crítica a la propia del fenómeno con el que directamente se vincula, pues la propia palabra “costumbrista” se definía por primera vez en el *Diccionario* de la Academia Española antes incluso de que entrase “costumbrismo”, que venía usándose ya desde finales del siglo XIX. Lo hacía con carácter adjetival, si bien se utilizaba también como sustantivo: “*Costumbrista*. Adj. Dícese de la persona que en literatura cultiva con preferencia la pintura de las costumbres” (RAE 1925: 349). La definición, como se advierte, era bastante básica y clásica desde el punto de vista de la Poética, en tanto recurría al viejo tópico de la literatura concebida como pintura verbal. Cuando “costumbrismo” se registra treinta años más tarde se acude a una acepción que no lo reconoce como *género*, sino como *modo*: “en las obras literarias, atención especial que se presta a la pintura de las costumbres típicas de un país o región” (RAE 1956: 379). Según esta definición, el costumbrismo puede aparecer en obras literarias cualquiera que sea su tipo, a condición de que en ellas el autor *preste una atención especial a*

---

<sup>11</sup> Las citas que convoca Escobar pertenecen al “Préface” del *Tableau*: “toutes ces petites coutumes du jour ou de la veille, qui font des loix particuliers; mais qui sont en perpétuelle contradiction avec les loix générales”; “cette infinité de formes qui métamorphosent réellement l’individu d’après le lieu, les circonstances, les temps” (en Escobar 1988a: 266-267).

las costumbres *típicas*, ya fueran nacionales o regionales; nótese esta especificación del tipismo, ausente en la entrada correspondiente a “costumbrista” del año 1925. Tampoco puede dejar de advertirse que la definición de “costumbrismo”, que asoma al diccionario durante la etapa franquista, estaba completamente vacía de implicación histórico-política, ya fuera transgresora o legitimadora del poder establecido: la acepción habría resultado más completa si se da cabida al objetivo que los autores persiguen en esas obras literarias, puesto que atienden a las costumbres persiguiendo un fin determinado.

Junto a estas precisiones, interesa destacar de estas definiciones iniciales el hecho de que experimentan una escasa evolución semántica hasta llegar a hoy día; las únicas variantes que acogen son, por una parte, la incorporación de la pintura a la noción de *costumbrismo* –“en las obras literarias y *pictóricas*, atención que se presta al retrato de las costumbres típicas de un país o región” (RAE 2001: 676; la cursiva es mía)– y el contorno adjetival del término *costumbrista* –“perteneciente o relativo al costumbrismo” y “escritor o pintor que cultiva el costumbrismo” (*Íd*: 676)–. Por lo demás, el lema heredado de 1956 es el que permanece en la actualidad, sin que un quiebro de paradigma interpretativo haya venido a cuestionarse si la definición de la que disponemos sigue siendo válida, o si da cuenta con las suficientes garantías del fenómeno del costumbrismo. Por otra parte, de la definición inicial de “costumbrista” de 1925 lo que se deduce es, como ha destacado Álvarez Barrientos, una cuestión clave a la que se volverá en más de una ocasión en este trabajo: “lo costumbrista es una forma, una manera de imitar que puede estar en diferentes géneros [...], aceptada antes como tal mirada que como tipo de literatura con convenciones propias. Lo costumbrista sería una invención literaria, y solo literaria” (2000: 4).

Entonces, las preguntas que hay que responder son varias. ¿Cuál y cómo es esa *manera* general de imitar? ¿Es una clase específica de mirada que podría justificar un marbete especial? En tal caso, ¿cuáles son las convenciones propias de ese “tipo de literatura”, las características que la definen y que justifican su especificidad? Y, sobre todo, ¿por qué se da esa mirada en unas coordenadas históricas, culturales, políticas y económico-

sociales específicas? A ofrecer respuesta a tales interrogantes se orientan las siguientes páginas.

### 0.1.1 La mirada costumbrista

Como afirmó José Escobar, “la mirada es el principio de autoridad de la *diégesis* costumbrista” (1988b: 57). En efecto, un elemento esencial del costumbrismo –quizá el más característico de su poética, en tanto vertebra su estilo, su forma de observar la realidad y de tamizarla antes de *representarla* convertida en letra, en literatura– es lo que podríamos denominar la *mirada costumbrista*<sup>12</sup>. Se trata de un tipo característico de aproximación y aprehensión estética de la realidad, en la que el escritor –o el artista en general, pintor, ilustrador, fotógrafo, director de cine...– toma como centro de interés los usos y costumbres específicos, el carácter y comportamiento de la sociedad o colectividad en general, o de sus integrantes en particular, es decir, del individuo considerado de forma aislada. Para ello, se concentra en el registro detallado de sus cualidades y características, en la descripción y disección literaria de sus maneras y hábitos, aunque lo que le interesa por encima de todo son los elementos de distinción, aquellos que constituyen su particular fisionomía. La finalidad de esta actitud que pone el acento en las costumbres como objeto de consideración artística puede variar en función del autor o de las condiciones socio-culturales en las que su obra se inserte, pero en lo esencial atiende a un deseo de representar, y con él de comprender y explicar, una imagen local o nacional de individuos, grupos o comunidades, que integran un colectivo y que justifican la respuesta a la fórmula “nosotros somos/no somos x” o “ellos son/no son x”.

Este tipo de aproximación se define esencialmente por su carácter crítico, que puede variar y mostrar diversos grados de intensidad, desde el compromiso manifiesto y la declaración explícita de una intencionalidad que, en el caso del artículo de costumbres, es marcadamente ideológica –retratar el

---

<sup>12</sup> Sin que sea una cuestión indiferente, el modo de denominar a esta especial clase de mirada no es lo fundamental –aquí hablo de “mirada costumbrista”, pero es tan solo una propuesta de etiqueta que podría intercambiarse por cualquier otra–. Lo que interesa realmente es reparar en los elementos inherentes y diferenciales de esta clase de visión estética, como las siguientes páginas exponen.

carácter español, “vengar” el honor nacional y la imagen de una España herida en su orgullo por los estereotipos y prejuicios difundidos por los extranjeros, como advierte a menudo Mesonero; luchar por la “prosperidad de la patria”, como es el objetivo de Larra en su *Pobrecito Hablador* (núm. 14, 1833: 20), etc.–, hasta el reconocimiento de una simple pretensión documental, como se suele insistir cuando se habla de los rasgos que definen el género<sup>13</sup>. En cualquier caso, siempre hay implícito un deseo de promover la reflexión crítica acerca de conceptos en la órbita del género, nación y nacionalidad, clase, individuo, sociedad, utilidad o educación, a través del filtro de las costumbres y del carácter. En este sentido, la mirada costumbrista es una mirada crítica, inquisitiva y comprometida que no es, en cualquier caso, exclusiva de la literatura, puesto que se advierte asimismo en diversos ámbitos artísticos y en formatos muy variados. Antes de la emergencia y consolidación de los artículos de costumbres, se advierte distintas manifestaciones pictóricas e ilustraciones gráficas: cartones, estampas, dibujos y grabados o en los llamados cuadros de género, más allá de las evidentes diferencias formales y estilísticas, de las exigencias y convenciones propias de cada una de estas expresiones. Lo que se impone como denominador común a todas ellas es la aproximación a una realidad nacional y local a partir de la representación de la costumbre, lo que sucede en la literatura de la mano especialmente del artículo de costumbres, pero que también se da en esas mencionadas formas pictóricas que reflejan escenas, tipos y objetos familiares, próximos al espectador, cotidianos y populares, como en algunos cartones y tapices de Goya y de otros coetáneos, en las estampas de Juan de la Cruz Cano Olmedilla, Miguel Gamborino o, algo más tarde, Juan Rodríguez “el Panadero”, en los dibujos de Alenza o Villaamil; y, en definitiva, en los cuadros de distintas tendencias pictóricas –que hoy conocemos con las etiquetas de “pintura costumbrista”, “pintura de género” y la muy adecuada “pintura de lo real o de la realidad” (cf. Bozal 2008)– que aglutinan, a pesar de sus diferencias, una cualidad compartida, como es el interés por las costumbres y por lo cotidiano, desde una mirada que suele incidir más en el tipismo, en lo pintoresco o en la “realidad”, según los casos.

---

<sup>13</sup> En realidad, ambos elementos están íntimamente interconectados en el caso de la poética que sustenta al artículo de costumbres español y son, por lo tanto, indisolubles; así lo han demostrado trabajos que han ahondado en la ideología del costumbrismo (Comella 1977; Escobar 1983).

En resumen, la costumbrista es una concepción estética del arte presente tanto en la literatura y la pintura como en las artes visuales en general. Su evolución se puede rastrear de manera paralela al desarrollo de estas, pues está presente tanto en las múltiples técnicas de impresión artística iniciales hasta en las modernas, es decir, del aguafuerte al grabado, pasando por la litografía y xilografía, la fotografía o el cine, más tarde. De hecho, lo que posibilita que desde nuestra perspectiva moderna podamos calificar como “costumbrista” una película, una pieza teatral, una viñeta satírica, el trabajo de un fotógrafo o una columna periodística, aun tratándose de expresiones tan diversas, es el denominador común en todas ellas de una cierta actitud, tono o mirada de la que parte el artista, con raíces comunes asentadas en lo que podríamos denominar poética del realismo, pero que incide solo en una parte de ese vasto territorio, en las costumbres, fijándose exclusivamente en ellas y, en el caso del artículo de costumbres y los grabados y viñetas difundidos por la prensa entre 1830 y 1840, en su papel en el cambio social y político que experimenta España en estos años que van del reinado de Fernando VII a la regencia de María Cristina.

#### CRÍTICA, IMAGEN Y NACIÓN

En sus orígenes, nada ajeno a lo *político* –en el sentido etimológico de la palabra, es decir, todo aquello referente a la ciudad, a sus ciudadanos y, en definitiva, a la vida civil entendida en un sentido amplio–, quedaba fuera de la jurisdicción de la escritura de costumbres. Cuestiones como la idea de España, la noción de lo español y sus implicaciones, los vínculos entre la clase media –identificada por los costumbristas con el concepto de “nación” (Romero Tobar 1994: 413)– y el resto, la relación política y cultural con Europa, el choque entre tradición y modernidad o la compleja armonía entre una imagen colectiva nacional en pleno proceso de construcción frente a los clichés y estereotipos procedentes del extranjero están muy presentes en la literatura española ya desde la segunda mitad del siglo XVIII, y llegarán a determinarla por completo, por lo que tienen de elementos configuradores de la idea de nación, en el caso de una manifestación tan marcada desde el punto de vista ideológico como es el costumbrismo. De hecho, el propio artículo de costumbres surge a partir de

una imposición previa: la necesidad de definir, acotar y analizar al máximo qué significan e implican tales conceptos asociados al individuo y a las comunidades, insertos en unas coordenadas espacio-temporales muy precisas –sociedad civil, patria, nación, clase, lo típico, lo pintoresco, lo castizo...–; en el caso de España, encuentra su principal sostén motivador en una definición diferencial, por oposición y contraste respecto a Francia, que se considera en estas primeras décadas del siglo XIX la principal amenaza a nivel político, cultural e ideológico –lo que en el caso del costumbrismo tiene una incidencia decisiva, como demostrara Álvarez Barrientos (2001)–. Por supuesto, no se puede obviar el hecho de que la preocupación en torno a España tenía ya en el inmediato pensamiento reformista e ilustrado puntales de indagación significativos, si bien en este camino de autoexploración colectiva el artículo de costumbres, tal y como es formulado ya en los últimos años de la década de 1820, se convierte en un instrumento más adecuado, por su inmediatez y capacidad de condensación y su participación activa en ese proceso de construcción de una conciencia nacional y de forja de un pensamiento común en términos de qué es lo español, la clase, la patria o la nación.

En este sentido, a pesar de su aparente “asepsia”, repetida en diversas fórmulas que inciden en sostener la absoluta ausencia de cariz político de esta clase de textos –la obra de Mesonero es un buen ejemplo de dicha insistencia–, la mirada costumbrista no es –no puede serlo completamente– una mirada neutra o indiferente, sino que se sabe parte activa en el proceso de cambio que vive el país, evidenciando un compromiso que oscila en intensidad o grados, según los autores<sup>14</sup>. A poco que se bucee en los artículos de costumbres de este período, se advierte claramente que la descripción de las costumbres de la nación en general, o de sus individuos o “tipos” en particular, se acomete con

---

<sup>14</sup> El de Mesonero constituye un caso extremo, pues el deseo de dar a conocer sus textos solo como “festivos escritos” (1993: 135), carentes de todo interés o significado político, es una constante de su obra. Si ya en su primera recopilación de artículos de costumbres quería destacar su entrega “al *impolítico* papel de observador”, como dice en “Las casas de baños” (1835 II: 197), todavía en el “Adiós al lector” escrito en 1862 para *Tipos y caracteres* recordaba que siempre “prefirió callar a desnudar a su pluma de la tranquila, risueña e *impolítica* especialidad que supo tenazmente conservar” (1881: xiii). En paralelo con la visión de los costumbristas se está construyendo la ilusión del “objetivismo” del pensamiento científico; recuérdese que Ranke está forjando el pensamiento historicista en las décadas de 1820 y 1830, cuando escribe algunas de sus principales obras.

el interés de juzgar o reflexionar sobre una realidad que interesa descubrir<sup>15</sup>. En palabras de Mariano Baquero, “casi cabría decir que el cuadro de costumbres supone, en ciertos casos, la presencia subyacente de una perspectiva errónea: España vista por los extranjeros” (1963: 29). Aunque esta acción fue inicialmente instigada por los juicios de valor externos, se dirigía ante todo a un público español, que es el verdadero receptor inmediato de estos escritos, por lo que aquello que empezó siendo revelación al extranjero del carácter y el espíritu nacional, concluye siendo redescubrimiento de la realidad española para el autóctono, como acertadamente señaló Montesinos (1965).

Con el paso del tiempo, el elemento crítico inherente inicialmente a las distintas expresiones costumbristas se iría diluyendo en el caso del artículo de costumbres, dejando paso a textos cercanos al relato o la crónica de viajes y que tenían un interés exclusivo en el registro fiel y minucioso de las costumbres –sobre todo de las populares y castizas– desde un punto de vista etnográfico, alejado ya de la originaria crítica moral y social de actualidad que está en la base del artículo de costumbres; un cambio que se hace más evidente conforme el género avanza en su proceso de esclerotización, especialmente visible a partir de la publicación de la colección *Los españoles pintados por sí mismos* entre 1843 y 1844, con la que se culmina una etapa en la historia del costumbrismo español: la que va desde el retrato o autorretrato individual que constituyen los iniciales artículos de costumbres, como pequeñas teselas del gran mosaico español, hasta el colectivo que pergeñan las colecciones panorámicas de la década de 1840.

#### LA NECESIDAD DEL AUTORRETRATO NACIONAL

El interés por la descripción de la sociedad española tiene que ver con una necesidad explícita de autorrepresentación colectiva, que debe situarse en el contexto de una emergencia de la imagen y, concretamente, de la imagen o retrato nacional, que ancla sus raíces en toda la Europa moderna y se manifiesta en distintas expresiones literarias, como el artículo de costumbres,

---

<sup>15</sup> Por ello, como apuntaba Mariano Baquero, “el buen escritor costumbrista es aquel que enseña a mirar y a descubrir” (1963: 26) una realidad familiar al lector.

las fisiologías y las topografías o guías literarias, formas heterogéneas que coinciden, sin embargo, en la búsqueda del conocimiento más exacto posible de la fisonomía urbana y del carácter del español antiguo y moderno, exploración que tiene en las costumbres un instrumento analítico esencial, por su espíritu dual de prácticas ancladas en una tradición ahistórica a la par que incardinadas en un presente inmediato.

Las motivaciones que alentaban la producción, primero tímida y después cada vez más intensa y serializada de estos retratos y escenas responden a similares presupuestos: figuración, por un lado, y autoconocimiento, por otro, que deben contextualizarse dentro de la génesis del Realismo que describió Juan Oleza y de la que el cuadro de costumbres participa, junto a otras expresiones de “la exploración de lo real-contemporáneo” (en García de la Concha y Romero Tobar 1998: 412), como la novela histórica y la de costumbres en la estela de Balzac. En el caso español, estas motivaciones pasan por un único vértice de claras implicaciones políticas: la revelación del carácter y espíritu español a través de una descripción moral y física capaz de dar cuenta de una representación ambiciosamente fiel al referente, y que partía de una doble estimulación externa –descubrir a Europa el “verdadero” rostro y alma del país a través de sus usos y costumbres, es decir, el punto de vista extranjero como motor de configuración del costumbrismo, como demostró Álvarez Barrientos (2001)–, e interna –una autoexploración espiritual, por así decir, instigada, si bien es cierto, por la misma voluntad de reivindicación de la identidad colectiva y de una visibilidad sentida como exigencia procedente de fronteras hacia fuera–. Esta estimulación, que se encuentra en la base del costumbrismo literario, fue ampliamente reconocida por los propios escritores de costumbres, y ha sido reiterada por las sucesivas generaciones de críticos e historiadores del fenómeno, que ponderan o reducen la importancia del hecho en función del significado que conceden al género mismo. Es el caso, por ejemplo, de Montesinos, para quien el costumbrismo sería ante todo testimonio social de una sociedad en pleno tránsito y cambio, y solo “accesoriamente” (1965: 46) surge de esa otra necesidad de demostrar que la visión que de España difunden los extranjeros es errónea y distorsionada –claro que esta interpretación de Montesinos se remite a su concepción del costumbrismo como una tendencia reñida con un “interés puramente artístico” (1965: 48)–.

Las quejas sobre la falsedad e inexactitud de las imágenes difundidas por los extranjeros sobre España son numerosas, si bien pocas son las voces que denunciaron el papel que jugaban los propios españoles en alentar y sostener tales estereotipos. Una excepción fue Larra, quien reclamaba la asunción de un necesario ejercicio autocrítico, el reconocimiento de las virtudes y defectos propios como requisito previo e imprescindible para tratar de potenciarlas y corregirlos, respectivamente, y caminar así hacia la modernidad y la regeneración que el país reclamaba. Así, al comienzo del celeberrimo “Vuelva usted mañana”, afirmaba que “como quiera que entre nosotros mismos se hallen muchos en esta ignorancia de los verdaderos resortes que nos mueven, no tendremos derecho para extrañar que los extranjeros no los puedan tan fácilmente penetrar” (*Pobrecito Hablador*, núm. 11, enero 1833, p. 5). Significativamente, para expresar esta idea del desconocimiento de los foráneos por España y sus asuntos Larra se sirve de una palabra de origen francés, *resortes*, que representa precisamente el foco de interés de los costumbristas. *Ressort* tenía –y sigue manteniendo hoy día, especialmente en plural– un sentido figurado que en la traducción española se ha perdido, la idea de “mobile plus ou moins apparent qui est la cause profonde ou agissante d'une action, d'un comportement” (Centre National de la Recherche Scientifique, en línea), además de una segunda idea, ausente asimismo del diccionario académico español, de “énergie, force physique et surtout morale” (*Ibid.*). Es en este doble sentido moral y de móvil que determina el comportamiento o la acción como se debe entender el término en el contexto en que Larra lo utiliza.

En cualquier caso, esta llamada de atención sobre la necesaria autocrítica y conciencia respecto a los problemas y necesidades del país no fue compartida por todos los escritores de costumbres, que se debatían entre la búsqueda de la identidad nacional y la obsesión por asumir la defensa de España de las parcialidades de los juicios extranjeros, lo que, en ocasiones, entraba en conflicto con la objetividad que predicaban en sus escritos, a veces relegada a un segundo plano en este proceso de afianzamiento de un perfil cultural propio. No hay que olvidar que este proceso había comenzado ya en la anterior centuria, evidenciándose con mayor fuerza en las últimas décadas, cuando los autores se debaten entre la imitación de las tendencias francesas

por motivos fundamentalmente estéticos y de hegemonía cultural, y su rechazo, por razones puramente ideológico-políticas, gestándose así una concepción de la “modernidad como invasión” –fenómeno estudiado por Jesús Torrecilla (2008)–.

Preocupaba especialmente a los escritores y periodistas españoles la imagen exógena de España, es decir, la proyectada hacia fuera y difundida a través de imágenes e ideas erróneas o parciales de los extranjeros acerca de la cultura, el carácter y la vida cotidiana de los españoles. Subyacía a esta cuestión la antigua dialéctica entre tradición y modernidad, su aplicación al caso español y la función de España –o ausencia de ella (cf. Iarocci 2006)– en el mapa europeo. Este debate, por otra parte, no era una novedad, pues ya en el siglo XVIII, coincidiendo con la incipiente politización y reinterpretación del pasado literario e histórico, se avivó la polémica acerca del grado de civilización de España y de su rol en el proceso europeo de modernización y secularización de la cultura (Álvarez Barrientos 2004). En este sentido, responden a una evolución ideológica natural tanto el surgimiento del concepto de nación en este momento preciso, entre el siglo XVIII y el XIX, como el de la noción política, asociada a una nueva actitud, de lo castizo (Escobar 1990). Así, resulta interesante advertir que la defensa que asumen como propia los costumbristas a comienzos del XIX es una fase más de un proceso evolutivo que había comenzado tiempo atrás, al menos desde la década de 1760, y que ya durante la segunda mitad del siglo XVIII iba a encontrar un espacio de difusión no solo en los tratados doctrinales, en las apologías de carácter ensayístico o en las críticas aparecidas en la prensa, sino también en el terreno de la ficción literaria, siendo el artículo de costumbres, ya a principios del XIX, un buen exponente de la intersección de ambos cauces expresivos, el ensayístico no ficcional y el ficcional. Previamente al surgimiento de este, algunas décadas atrás, basta pensar en el hecho de que junto a textos teóricos motivados por lecturas extranjeras –la *Defensa de la nación española* atribuida a Cadalso, animada por una de las *Lettres persanes* de Montesquieu, o las obras que surgieron como reacción a la polémica suscitada en 1782 por Masson de Morvilliers con su entrada “Espagne” para la *Encyclopédie*

*Méthodique*<sup>16</sup>—, también conviven otras obras que trascienden el amplio terreno del ensayo y de la página periodística para bordear o entrar de lleno en la ficción literaria, como testimonian las *Cartas marruecas* de Cadalso o el suplemento en dos tomos (1788) de Vaca de Guzmán a su traducción española de los *Viaggi di Enrico Wanton alle terre incognite Australi, ed al paese delle Scimie* de Zaccaria Seriman. En ellas, las miradas autóctona y foránea de los distintos personajes elegidos para abordar la crítica de las costumbres nacionales se superponen en un juego satírico de perspectivas, que ha sido estudiado por Escobar y Percival (1984). En el XIX, el artículo de costumbres heredaría tanto esta tradición de pensamiento reformista ilustrado como las distintas formas de discurso moral ya secularizado que difundieron fundamentalmente tanto la novela como la prensa dieciochescas, dando así cabida en un nuevo soporte a un debate de antiguo trasfondo y consagrando ese ejercicio híbrido de la crítica social, a caballo entre la prosa de ideas y la ficción literaria.

Dado que en las primeras décadas del XIX la imagen de una España romántica pero atrasada en muchos sentidos con respecto a Europa no solo no decrecía, sino que se ampliaba en el imaginario colectivo europeo, para muchos escritores españoles se imponía con urgencia una visión alternativa que reflejara la realidad española, las costumbres y el carácter de los españoles; una visión capaz de descubrir el espíritu de la nación española con la “autenticidad” que podía aportar la perspectiva indígena. Esta perspectiva interna, nacional, local, nativa<sup>17</sup>, es la propia del artículo de costumbres y

---

<sup>16</sup> Las diversas reacciones que provocó son notorias, en periódicos como *El Censor* y libro o folletos, bajo distintas formas ensayísticas, desde las observaciones a los discursos o las cartas. Cavanilles publicó unas observaciones en París (*Observations de M. L'Abbé Cavanilles sur l'article Espagne de la nouvelle encyclopédie*. París: Alex, Jombert Jenne, 1784), mientras que Carlo Denina pronunció un discurso titulado *Respuesta a la pregunta: ¿Qué se debe a la España?*, en la Academia de Berlín, el 26 de enero de 1786, traducido por Manuel de Urcullu y publicado en 1786 en distintas ciudades españolas (Cádiz: Imprenta de Manuel Jiménez Carreño; Valencia: Salvador Faulí); ese mismo año de 1786 aparecían, también debidas a Denina, unas *Lettres critiques pour servir de supplément au discours sur la question que doit-on a l'Espagne?*, que serían vertidas al español por el mismo Urcullu dos años más tarde (Berlín: George Jacques Decker, 1786; Madrid: Plácido Barco López, 1788). Todo ello reavivó aún más la polémica y provocó “una politización de la discusión a partir de la cual acabarán surgiendo dos bandos irreconciliables, germen de lo que se ha dado en llamar las ‘dos Españas’”, en opinión de Francisco Uzcanga (2005: 83).

<sup>17</sup> Adviértase que la palabra “indígena”, a pesar de que hoy solo apunte a lo que es “originario del país de que se trata”, remitía a comienzos del XIX a una idea más amplia: indígena era “el que es natural del *país, provincia o lugar* de que se trata” (la cursiva es mía), pues con tal definición entra al diccionario en el año 1803, recogiendo así un uso que está

constituye uno de sus rasgos fundamentales, cuyo valor supo medir Larra en su reseña al *Panorama matritense*, al destacar la “importancia indígena” que ostenta “este género de literatura que empieza a cultivarse ahora entre nosotros”, de donde deriva el hecho “que sólo puede existir en el país para el cual sus artículos de costumbres se escriben, circunstancia que hace casi siempre estéril, y aun a veces imposible, su versión a otras lenguas” (Larra 2000: 549).

Este mensaje “defensivo”, de protesta contra la falsa imagen de España en el extranjero, cala hasta tal punto en los costumbristas que en ocasiones llega a convertirse en un motor de escritura, algo que se evidencia más en las obras de unos que en las de otros; por ejemplo, es especialmente visible en la de Mesonero. En la introducción que el *Curioso Parlante* redacta para la tercera edición de sus *Escenas matritenses* señala: “el pensamiento móvil que me dirigió no fue otro que el de hacer frente a las menguadas pinturas que de nuestro carácter y costumbres trazan los novelistas extranjeros” (1842, I: v). Varias décadas más tarde matizaría esta idea, ampliándola, en una reescritura de esa introducción para el prólogo de sus *Obras jocosas y satíricas*:

el pensamiento dominante en ellos [en los artículos de costumbres del *Panorama*] fue el de reivindicar la buena fama de nuestro carácter y costumbres patrias, tan desfigurados por los novelistas y dramaturgos extranjeros; oponiendo a ellos una pintura sencilla e imparcial de su verdadera índole y sus cualidades indígenas y naturales, sin exageración y sin acrimonia, enaltecendo sus virtudes, castigando sus vicios y satirizando suavemente sus ridiculeces y manías (Mesonero 1881, I: v).

Esta noción se convierte en una obsesión rastreable en diferentes artículos de Mesonero, desde “Las costumbres de Madrid” –uno de los primeros, publicado en las *Cartas españolas* en abril de 1832–, donde se refiere a la defensa de las “caricaturas” con las que se presenta y representa en el extranjero, hasta “Costumbres literarias”, escrito hacia marzo de 1837, donde ironizaba sobre el poco interés que en España despertaba la necesidad de “vengar el honor nacional” y de “responder victoriosamente a los terribles cargos que de dos siglos a esta parte les dirige la Europa entera” (1993: 237), convirtiendo esta apología del honor perdido –añeja herida, por otra parte, cuya

---

atestiguado ampliamente en la literatura del XVIII y en sus diccionarios, como muestran los de Terreros y Larramendi.

cronología remonta a la crisis generada en el siglo XVII con la caída del Imperio español— en un determinante esencial de sus artículos, ayudado por una retórica de evidente tono épico y dramático.

Inmersos en un complejo contexto de cambio social y escindidos entre el peso tradición y la inevitable y acuciante modernidad, los españoles, como indica Álvarez Barrientos, “se sentían acosados, además, por las opiniones que llegaban de fuera cuestionando el valor de la cultura nacional y su contribución a la construcción europea, y por el miedo (y el deseo) de que también en España se dieran cambios” (2005: 232-233). Tal cuestionamiento no hacía más que prolongar el debate dieciochesco arriba mencionado sobre la aportación de España al desarrollo de las ciencias y las artes en Europa, y, en muchos casos, retrasar la imperiosa dinamización del país, que quedaba escindido en luchas internas y vacuas polémicas. En este sentido, Michael Iarocci (2006) defiende la tesis de que los países entonces emergentes, Francia o Inglaterra, expulsaron España del proceso histórico de modernización de Europa en un momento en que comenzaba, precisamente, a asomar tímidamente, tras un período de discontinuidad cultural. Uno de los elementos que contribuyó a dicho proceso de expulsión fue, sin duda alguna, la propagación de estereotipos, que difundían la imagen romántica y exótica de España a la par que bárbara y atrasada. Los escritores costumbristas asumieron la defensa, con posturas y grados diversos, de los valores nacionales, en parte con la intención de desterrar esos mismos estereotipos, si bien, parajómicamente, a través de la difusión de unos nuevos estereotipos —Iarocci dedica precisamente el último capítulo de su libro a Mariano José de Larra—.

Si la imagen que proyectaba España en el extranjero preocupaba y se plasmaba en el artículo de costumbres, también resultaba esencial —e incluso de mayor urgencia respecto a la anterior reclamación— la imagen interna, endógena, el modo en que los españoles se juzgaban a sí mismos, juzgaban su sistema, su sociedad, sus costumbres públicas y privadas. Si con el *Duende satírico* ya había iniciado el camino de la crítica social de actualidad, siguiendo la senda del reformismo de antecedentes ilustrados (cf. Escobar 1973), con el *Pobrecito Hablador* Larra llamó la atención de forma más directa y evidente sobre la necesidad de una transformación del país que debía empezar, necesariamente, desde el interior del mismo: “abramos los ojos sobre nuestra

situación”, reclamaba en “Reflexiones acerca del modo de resucitar el teatro español” (*Pobrecito Hablador*, núm. 9, diciembre 1832, p. 5); y todavía en uno de los últimos números: “nuestro bienestar y nuestra representación política [...] ha de nacer, si nace algún día, de tejas abajo, y de nosotros mismos” (“Conclusión”, *Pobrecito Hablador*, núm. 13, marzo 1833, p. 9).

En definitiva, la imagen externa o interna de la nación resulta ser un componente de “incitación”<sup>18</sup>, por así decir, que está en la base de la poética costumbrista y que instiga a los escritores a ofrecer una visión –en un abanico político muy amplio– alternativa, real –o pretendidamente real– de la nación y, por ende, de sus diferentes clases sociales –aunque quedara retratada, con preferencia sobre las demás, la clase media–, del carácter y costumbres, fiestas y espectáculos, de cada pequeña circunstancia, en fin, de la vida ordinaria y familiar de los españoles.

#### DIFUSIÓN PERIODÍSTICA Y SECULARIZACIÓN CULTURAL

A los condicionantes anteriormente expuestos hay que agregar otros aspectos de la mirada costumbrista. Dejando a un lado una serie de rasgos constantes que podrían aislarse de la actitud adoptada por el escritor de costumbres en todas las épocas y lugares, como la posición crítica e inquisitiva ante el objeto de su consideración, o la perspectiva satírica, íntimamente asociada desde antiguo a la crítica de costumbres, el siglo XVIII marcará un cambio en este tipo de escritura que va a tener una incidencia decisiva para los costumbristas del siglo XIX. Dicho cambio viene motivado, de un lado, por una innovación de tipo formal, ya que es en este momento cuando se fragua primero y se desarrolla después la acomodación del ejercicio de la crítica social en general, y de costumbres en particular, a las páginas de la prensa. La incorporación de esta temática al nuevo formato del periódico traería consigo

---

<sup>18</sup> Los escritores extranjeros, con sus cuadros románticos y distorsionados de la realidad española, incitan directa o indirectamente a los autores, sobre todo a los más castizos, a escribir acerca de las costumbres nacionales, todo vez que sienten esta deformación en la descripción de su país y carácter como una ofensa directa, por lo que se lanzan a dibujar un retrato de lo español más fidedigno, heridos en un “orgullo nacional” (Larra, *Pobrecito Hablador*, núm. 9, diciembre 1832, p. 11; Mesonero 1845: 536) que corría en boca de todos y que Larra quiso definir más justamente como “el amor propio de los pueblos” (2000: 204) en su reseña a *La conjuración de Venecia*, publicada en la *Revista española* en abril de 1834.

una forzosa transformación en el modo de hacer crítica, pues esta debía ahora adecuarse a las imposiciones del nuevo medio, amoldándose a requerimientos como la exposición de ideas con concisión, claridad y brevedad, o a la reutilización de temas y motivos, dada la necesidad de serializar y rentabilizar los contenidos para su publicación periódica. Por otro lado, no hay que olvidar que durante la Ilustración se produjo una transformación ideológica fundamental, un proceso lento, pero firme, de secularización de la cultura<sup>19</sup>, que tendría consecuentemente un impacto a nivel estético.

Debido a estas dos innovaciones, una formal, de la mano de la prensa periódica, y otra ideológica, de la mano de la secularización general de la cultura, el ejercicio de la crítica de costumbres sufre importantes alteraciones durante el período dieciochesco, que contribuirán a dotarlo de un carácter que hereda el costumbrismo decimonónico del primer tercio de siglo. La mirada del moralista, del escritor de costumbres ilustrado, desplazó las consideraciones normativas y dogmáticas propias del catolicismo por los preceptos impuestos por la nueva mentalidad racionalista, secularizada, y por la sociedad burguesa que progresivamente iba ganando presencia y espacio dentro de la esfera cultural dieciochesca.

En este proceso desempeñó un importante papel impulsor la prensa, que se erigió en uno de los sistemas de transmisión, junto a la escena teatral y la novela, para la nueva concepción de mimesis artística que surge al abrigo de la Ilustración (Escobar 1988a).

#### MÍMESIS COSTUMBRISTA

El sistema de representación literaria que siguen los costumbristas presenta un carácter distintivo que está directamente relacionado con la transformación que sufren los conceptos de imitación y verosimilitud en el drama burgués y en la novela sentimental, los nuevos géneros literarios surgidos al abrigo de la Ilustración. El cuadro de costumbres participa de dicha

---

<sup>19</sup> Para el caso español y en referencia al siglo XVIII, pueden verse las Actas del congreso de Wolfenbüttel, editadas por Manfred Tietz en colaboración con Dietrich Briesemeister, bajo el título *La secularización de la cultura española en el Siglo de las Luces* (Tietz 1999); una visión asimismo amplia de la cuestión para la centuria siguiente, en Manuel Suárez Cortina (2001).

revolución asociada a una “concepción moderna de la literatura” y en la que se advierte una “nueva representación ideológica de la realidad”, como demostró José Escobar (1988a: 262).

Los artículos de costumbres se centran, al igual que esas otras manifestaciones literarias en novela y teatro, en “lo local y circunstancial”, empleando para ello como técnica la “observación minuciosa de rasgos y detalles de ambiente y de comportamiento colectivo diferenciadores de una fisonomía social particularizada y en analogía con la verdad histórica” (*Ibíd.*). En este sentido, la representación que despliegan ya no está anclada única y exclusivamente a una imitación de lo universal, como era propio de la tradición poética clasicista, sino a la de lo particular. Es lo que José Escobar (1988) denominó *mimesis costumbrista*.

En realidad, lo que los costumbristas llevan a cabo es una singular conjunción de ambos modos de mimesis, como ha indicado Romero Tobar (1994: 416), ya que buscan la “confluencia artística entre una visión universal, el ‘espíritu de la nación’, y otra más particularizada, la de las múltiples formas de las pequeñas costumbres cotidianas” (Fernández 2006: 271).

La mimesis costumbrista se vincula con la presentación de la “vida civil”, que es considerada ya en la década de 1780 como un asunto intermedio, a caballo entre los temas elevados propios de cierta clase de comedias y los considerados “bajos”, propios de los entremeses<sup>20</sup>. Veinte años atrás había aparecido el periódico-espectador *El Duende Especulativo sobre la Vida Civil*, que ya desde el propio título reclamaba esa atención necesaria a la sociedad civil, sinónimo de “sociedad burguesa”, puesto que la aparición del concepto corre indefectiblemente pareja al de ciudadanía y a la conciencia de clase media, como estudió José Antonio Maravall (en Escobar 1988a: 265). Este progresivo cambio social se verá reflejado en esos nuevos géneros literarios: el drama debía concebirse, en opinión de Mercier, como “la représentation, le tableau de la vie bourgeoise en toutes ses situations”, y tal concepción estética es la que traslada a su *Tableau de Paris* (*Ibíd.*), que, a su vez, influyó

---

<sup>20</sup> Escobar se hace eco como ejemplo de un texto que publica el *Memorial literario* en 1788: “El asunto de esta comedia ni es encumbrado como muchas de las nuestras, ni es tan bajo como otras que pudieran pasar por entremeses: es medio, tomado de la vida civil, propia de las comedias” (1988a: 265).

decisivamente en la obra posterior de Jouy y, a través de ella, en la de los costumbristas españoles.

Dentro de la mimesis costumbrista, en cualquier caso, se pueden apreciar diversas concepciones particulares en las obras de los diferentes autores. Destaca la concepción pictórica que la gran mayoría aplica a sus artículos, justificada por la íntima imbricación entre pintura y literatura que caracteriza al costumbrismo como fenómeno estético, y que se traduce o refleja en un trasvase de lenguajes, es decir, en la jerga particular adoptada: *bosquejo, copia, cuadro, retrato, boceto, dibujo, pincel, observación del natural...*, son las palabras más recurrentes en el lenguaje de los costumbristas.

La distinción entre “pintar”, “retratar” y “bosquejar”, de hecho, es por sí misma un recurso expresivo que, como ha sabido ver Romero Tobar, da cuenta de la peculiar técnica literaria y “de los diversos entendimientos de la *imitación* que subyacen en las declaraciones programáticas de los autores” (1994: 417), según se quieran referir a cuadros amplios, centrados en un personaje o, simplemente, perfilados o inacabados, respectivamente. Tal como indica María de los Ángeles Ayala, “el empleo de un vocablo u otro sirve para matizar la peculiar manera del costumbrista de acercarse a esa realidad que pretende captar” (2002: 56), y, así, *retrato* implica una voluntad “de máximo verismo”, mientras que *boceto* se aplica al texto en el que el autor no pretende agotar el tema tratado ni hacer gala de erudición (*Íd.*: 56-57).

Hay que precisar, sin embargo, que no siempre esta diferenciación terminológica se amolda a una conciencia precisa, puesto que determinados autores se sirven de este lenguaje pictórico para intentar explicar sus propias técnicas y resultados literarios de forma conceptualmente confusa. Valga como ejemplo el que aduce Ayala: en “El aspirante a ministro”, Eduardo de Cortázar utiliza indistintamente como sinónimos “artículo de costumbres”, “retrato fotográfico”, “dibujo a pluma” y “boceto a tinta”. Por otra parte, basta pensar en el modo mismo de denominar a esta clase de textos: se suele utilizar, especialmente en su primer estadio, el calificador más genérico de “cuadro de costumbres”, pero este se aplica durante el XIX tanto a variadas formas breves en prosa –el artículo de costumbres en sí; el cuento, en el caso de narraciones

que muestran una mínima trama—, como a la novela (cf. Sebold 1981) y a formas teatrales como la comedia o el sainete.

Otra concepción de la mimesis costumbrista es la que entronca con los dispositivos ópticos. En el discurso de los costumbristas son casi tan frecuentes como las referencias pictóricas las alusiones a linternas mágicas, a cámaras oscuras, a dioramas, a panoramas, a cosmoramas, al daguerrotipo. Tal clase de menciones se debe poner en relación tanto con la propia naturaleza fuertemente visual del costumbrismo, como con los nuevos modos de acercamiento a lo real que estaban propiciando por estas mismas fechas los vertiginosos avances tecnológicos. En realidad, esta otra forma de aproximación a la realidad no se aleja demasiado de la anterior, puesto que tales manifestaciones se sitúan a caballo entre la técnica y el arte y algunas, incluso, incorporan la propia pintura para crear sus efectos de realidad —el panorama es un buen ejemplo de ello—. Veamos este punto con algo más de detalle.

Coincidiendo con las fechas en que se produce la emergencia de artículos de costumbres en España, se está produciendo en Europa un cambio de paradigma visual, la instauración de una nueva configuración y concepción cognitiva que tiene en la visión y, por añadidura, en los fenómenos y dispositivos visuales, su eje central. Jonathan Crary, que ha estudiado esta transformación de los modos y dispositivos de organización visual entre las décadas de 1820 y 1830, se refiere a ella como “an earlier reorganization of vision in the first half of the nineteenth century” (1993: 2). Lo más interesante de este cambio de paradigma del que España participó, si bien con menor intensidad respecto al resto de países europeos, es el hecho de que trajo como consecuencia un nuevo tipo de observador al que, en la práctica, vendrían a asimilarse los escritores costumbristas. Crary diferencia este nuevo *observador* del XIX de otras figuras anteriores y pone especial cuidado en distinguirlo del *espectador*, que tiene unas connotaciones muy particulares, sobre todo en este contexto decimonónico, en el sentido de alguien que acude pasivo a contemplar un espectáculo de cualquier tipo; mientras que *observador* no solo se refiere a la mirada, sino también a la idea de obediencia, de cumplimiento de normas o reglas; de ahí que Crary considere una imprecisión el uso de ambos términos como sinónimos y que se decante por la utilización de

*observado*<sup>21</sup>. En definitiva, está aquí en juego la concepción decimonónica de la imparcialidad como la captación de la realidad tal como es con el fin de ofrecer una interpretación final, última y completa –o, más propiamente, una interpretación que se postula como tal, ajena a toda consideración de que ninguna visión es plenamente objetiva y de que toda mirada es una instancia mediadora entre el sujeto y su objeto de observación–.

Los costumbristas ponen en juego en sus escritos, desarrollándolo, este nuevo tipo de visión a la que se refiere Crary, que se vincula con el surgimiento de dispositivos ópticos, algunos de ellos con orígenes ya dieciochescos, otros productos del XIX, y muchos con aplicaciones artísticas: el diorama –que data de principios de 1820–, el panorama –en pintura ya presente desde al menos 1790–, el caleidoscopio –inventado por David Brewster en 1815–, etc. Estos dispositivos ópticos jugaron un importante en el proceso de “collective drive to higher and higher standards of verisimilitude” (Crary 1993: 110), que en el caso español se traduce en un estadio añadido del camino hacia el Realismo. En definitiva, lo que permiten básicamente estos aparatos, y lo que hará el artículo de costumbres asimismo desde sus parámetros verbales, es la reproducción de imágenes, forzando un nuevo tipo de aproximación a la realidad.

Estos aparatos se incorporan a las páginas de los costumbristas, bien convertidos en motivo literario de aparición cada vez más recurrente, bien asumidos como nuevas técnicas con las que el escritor desea equiparar su trabajo, y que le permiten adoptar una particular aproximación al objeto contemplado, sea un carácter, tipo social, o una determinada costumbre o comportamiento. En “Varios caracteres”, artículo publicado en la sección de “Costumbres” de *Revista Española* (núm. 104, 13/X/1833), Larra parte de una metáfora centrada en un objeto óptico como es la linterna mágica para explicar el modo que va a adoptar en este artículo para aproximarse al tema que le ocupa en esta ocasión, la diversidad de caracteres:

[...] no quiero hacer hoy impresiones, sino recibirlas. En estos días es, sin embargo, cuando colocado detrás de mi lente, que es entonces para mí el vidrio

---

<sup>21</sup> “*Spectator* also carries specific connotations, especially in the context of nineteenth-century culture, that I prefer to avoid –namely, of one who is a passive onlooker at a spectacle, as at an art gallery or theater. In a sense more pertinent to my study, *observare* means ‘to conform one’s action, to comply with’, as in observing rules, codes, regulations, and practices” (Crary 1993: 5-6).

de la linterna mágica, veo pasar el mundo todo delante de mis ojos, e imparcial, ajeno de consideración que a él me ligue, véole tal cual se presenta en cada fisonomía, en cada acción que observo indolentemente (Larra 2000: 126).

Esta inclusión de los modernos dispositivos visuales en el artículo de costumbres viene a confirmar el valor que en este género tiene el componente visual, evidenciado de manera paradigmática en el peso de la figura del *observador* en la configuración narrativa de los artículos de costumbres. En estos prima preferentemente un narrador testigo de voz heterodiegética, así como una focalización externa, omnisciente, pancrónica y no restringida en lo que se refiere al espacio, dado que el narrador suele protagonizar las breves historias que cuenta, bien como testigo directo, bien como personaje partícipe en la propia acción, usualmente dominándola por completo. En este sentido, en el artículo de costumbres se advierte una especial incidencia de la primera persona narrativa, así como del artificio autobiográfico, que resulta esencial para la representación de la anécdota a la que da pie el artículo como experiencia realmente vivida por el autor, testigo presencial, que en muchos casos aparece ficcionalizado en el texto.

#### PERSPECTIVISMO Y CONTRASTE

Otro elemento que se revela como clave de aproximación a la temática de las costumbres es el perspectivismo. La costumbrista es una mirada perspectivística, que busca ofrecer una visión nueva o desacostumbrada, un ángulo diferente desde el que contemplar el complejo poliedro en que la sociedad se constituye. Esta invitación a *extrañarse* de lo cotidiano, a llamar la atención sobre los objetos y costumbres más vulgares y lo que implican, se vierte en los artículos de costumbres a través de una focalización inicialmente homodiegética, que da paso después a la omnisciencia, a la voz de un narrador-autor y, casi siempre, testigo, que pretende mover a la reflexión mediante la presentación al lector de breves historias que arrojan las ideas y consideraciones morales del autor.

Esta invitación literaria al extrañamiento ya había sido ampliamente difundida por la literatura de viajes, utópica o fantástica, del XVIII, así como por el peculiar género de la guía urbana, que asumía tal extrañamiento como el

móvil fundamental para su propia razón de ser, pues articulaba su discurso, en cierto sentido, como un viaje por la ciudad propia para mostrarla como nueva a los ojos del ciudadano. En uno de los exponentes de este género más influyentes para la posterior literatura costumbrista, el *Tableau de Paris*, Mercier se explicaba en los siguientes términos:

Beaucoup de ses habitants sont comme étrangers dans leur propre ville. Ce livre leur apprendra peut-être quelque chose, ou du moins leur remettra sous un point de vue plus net et plus précis, des scènes qu'à force de les voir ils n'apercevaient pour ainsi dire plus; car les objets que nous voyons tous les jours ne sont pas ceux que nous connaissons le mieux (1782, I: v).

El carácter perspectivístico es uno de los elementos de su poética más importantes de la poética del artículo de costumbres –y de la poética del costumbrismo, en general– dado el peso que en él tiene la observación. El escritor de costumbres, como afirma Larra en diferentes ocasiones, “funda sus artículos en la observación de los diversos caracteres que andan por la sociedad revueltos y desparramados” (Larra 2000: 99), en “la más profunda y filosófica observación” (*Íd.*: 551). Mesonero, en su artículo programático “Las costumbres de Madrid”, también apunta al “genio observador” y a la “sutil penetración” al repasar las principales cualidades que debe poseer “el escritor que se propone atacar en sus discursos los ridículos de la sociedad en que vive” (1993: 121-122), es decir, el escritor de costumbres. Quienes más tarde se dedican a la práctica del artículo de costumbres siguiendo el camino trillado por tales autores, como Francisco de Paula Arolas, insisten en este aspecto y lo enarbolan como carta de presentación, incluso en la elección de sus pseudónimos. El mismo Arolas firma como *Curioso Observador* –alias que no oculta la deuda contraída con *El Curioso Parlante*–. En “Mi propósito”, artículo donde ofrece su autorretrato como escritor de costumbres y que abre la serie *Costumbres valencianas* que publicó en el periódico valenciano *El Fénix*, así lo indica. Dirigiéndose a sus lectores ideales, se muestra “dispuesto a contaros lo que en torno vuestro pasa desapercibido, a haceros fijar la atención en lo que cada día estáis viendo y todavía no conocéis, a describiros en cuanto alcance mi talento [...] los usos del país en que vivimos y las costumbres que le caracterizan” (“Mi propósito”, *El Fénix*, tomo II, núm. 25, 22/III/1846, p. 4).

Las citas que podrían aducirse para mostrar ese peso especial que conceden los costumbristas a la observación son muy numerosas. Es importante precisar, en todo caso, que los costumbristas pertenecen a esa clase de observadores desapasionados que se insertan dentro de lo que Ralph A. Nablo ha denominado *addisonian tradition*: descripción objetiva y desapasionada de la realidad circundante que parte de las técnicas empleadas por Addison y Steele en su *Spectator* a principios del XVIII –de ahí el nombre de la corriente narrativa elegido por el crítico– y que recorre toda la centuria y parte de la siguiente, adoptando figuras variadas –duendes, espectadores, censores, pensadores, observadores, mirones, centinelas, revisores, regañones–, para desembocar en el *flâneur*, ese pintor de la vida moderna y paseante indolente que fue codificado por Baudelaire. Este aspecto será esencial en el análisis de la poética del artículo de costumbres por cuanto la observación constituye en esta clase de textos un pilar compositivo y una técnica fundamental.

Las técnicas perspectivísticas más utilizadas por los costumbristas pasan bien por jugar con el énfasis y la trivialidad de lo cotidiano, poniendo el acento en sus descripciones bien en lo normal y su componente familiar y cercano, bien en lo extraordinario y en la sorpresa que lo caracteriza. Estos son dos de los elementos fundamentales del cuadro satírico de costumbres y determinan en gran medida la maestría del escritor costumbrista, como ya señaló Mariano Baquero:

El buen escritor costumbrista es aquel que enseña a mirar y a descubrir, el que es capaz de elevar a gracia literaria la menuda anécdota de cada día, la cotidiana trivialidad de los tipos y ambientes que nos rodean. Para conseguir esto, el articulista suele utilizar un efecto perspectivístico: el ofrecer lo por todos conocido bajo una nueva luz reveladora (1963: 26-27).

Los recursos que permiten alcanzar este efecto de juego de contrastes y de puntos de vista son, fundamentalmente, la carta, el personaje del extranjero y, en general, del viajero, además de la caricatura –esta última especialmente productiva, por su carácter dual en tanto técnica literaria y pictórica y por su vinculación con la sátira–. El efecto logrado se intensifica en el caso de que, como sucede en las *Cartas marruecas* de Cadalso o en algunos artículos de Larra, dichos elementos se combinen en un solo texto.

Finalmente, es preciso matizar que el perspectivismo es, ante todo intencional: en los textos costumbristas, el discurso autorial siempre gana terreno: aunque se disfrace de múltiples voces o se presente bajo numerosas formas –digresiones reflexivas, cartas, etc.– subyace en el fondo el monologismo, un solo discurso dominante. Esto se ve muy claro en Mesonero, pero también en el *Pobrecito Hablador* de Larra, donde, a pesar de la destreza técnica de Larra para embozar bajo el sayo ficcional la voz autoritaria de su denuncia, delegándola en múltiples voces ajenas, planea una perspectiva única: la manifestada explícitamente por el autor real en el texto prologal, “Dos palabras”, y desarrollada a través de diversas isotopías en los distintos textos que componen esta obra periódica.

## **0.2 LOS MÁRGENES DEL COSTUMBRISMO**

### **0.2.1 Entre la literatura y el periodismo**

El artículo de costumbres, una de las manifestaciones canónicas del costumbrismo, es un producto cultural a caballo entre las formas literarias y las formas periodísticas. Esta posición intermedia ha permitido que sea estudiado tanto desde el Periodismo como desde la Literatura y, en determinadas ocasiones, ha motivado confusiones, especialmente cuando se ha tratado de deslindar elementos que están profundamente imbricados en su origen. Hay que tener presente el constante trasvase de temas y estructuras que se produce entre la literatura y el periodismo durante el siglo XVIII y que continúa en el momento en que nace el artículo de costumbres, lo cual imposibilita que, a nuestros ojos modernos, se establezcan diferencias en algo que se veía híbrido y compartido en aquel momento. En este sentido, el artículo de costumbres debe ser considerado como un intergénero, pues se instaura en las primeras décadas del siglo XIX como una forma o molde que atraviesa tanto características propias de diversos géneros periodísticos como otras exclusivas de géneros literarios y acaba por erigirse, una vez institucionalizado en las

prácticas culturales de su época, como un género autónomo por derecho propio<sup>22</sup>.

Desde el punto de vista exclusivo del Periodismo, el artículo de costumbres es un género periodístico endógeno (Alonso 2002), pues nace y se desarrolla, al igual que el folletín, en virtud de necesidades puramente periodísticas. La prensa no solo le facilitaba, en tanto soporte, un cauce expresivo, sino que le confería razón de ser y le imprimía determinados rasgos y convenciones, como la brevedad, la condensación temática, el dialogismo o la exigencia de actualidad. Al mismo tiempo, el artículo de costumbres se desliza hacia los dominios de la literatura en su voluntad de desplegar un discurso imaginario, tramas y personajes inventados, con técnicas y estilos propiamente literarios. Fruto de esta situación en una frontera difusa, en el artículo de costumbres se advierte una suerte de doble discurso por el cual acepta y niega a un mismo tiempo su estatuto ficcional: “no cuento sino lo que veo, y esto sin tropos ni figuras”, afirma Mesonero en “La romería de San Isidro” (1993: 169), declarando inmediatamente después que la sustancia de su narración brota enteramente de su “imaginación” (*Íd.*: 170) y del fruto del sueño al que se entrega, agotado, mientras cavila cómo escribir el artículo – “revolviendo en mi cabeza el exordio de mi artículo” (*Ibid.*)–. Este carácter bífido se mantiene en definiciones actuales del artículo de costumbres que, en ocasiones, llegan a confundir los límites entre ambos dominios: “Sometimes it comes close to the newspaper article; at others it is more literary and fictive” (2007: 378), afirma Santiago Rodríguez, asumiendo erróneamente que se trata de aspectos incompatibles.

Por tanto, una cuestión crucial que debe ser tenida en cuenta por su incidencia en los distintos niveles teóricos que serán puestos en juego en esta construcción de la poética del artículo de costumbres, el ontológico –qué es el

---

<sup>22</sup> Próximo a los conceptos de “formas mixta”, “modalidad” o “actitud”, el de *intergénero* no ha sido aún desarrollado específicamente en un estudio autónomo, pero puede rastrearse su aplicación –no siempre con idéntico significado– en la teoría literaria de los últimos años. Una breve, pero clarificadora definición de esta nueva etiqueta crítica puede encontrarse en la “Memoria de implantación del Máster de Literatura Europea Comparada” de la Universidad de Murcia, en el marco de asignatura especializada “Formas intergenéricas” (Universidad de Murcia, en línea). En ella, se definen los intergéneros como aquellas “otras formas y moldes que a menudo cruzan los diferentes géneros mayores y a veces se instituyen como géneros en sí mismos”; intergéneros, en este sentido, serían la “literatura memorialística (autobiografía, memorias, diarios, autoficciones) formas vecinas al ensayo, el problema de la parodia, la sátira, la ironía, el artículo de costumbres, el articuento” (*Ibid.*).

artículo de costumbres—, el pragmático —cómo se emite y recibe— y el retórico — cómo se construye y organiza a nivel textual—, es la de su estatuto ficcional. Dirimir este aspecto comporta una dificultad evidente si se parte de la base de que no hay un consenso respecto a qué se entiende por tal artículo de costumbres. Dentro de este concepto la crítica ha incluido textos tan dispares — a pesar de sus innegables elementos comunes— como son el artículo descriptivo de carácter etnográfico, vinculable ocasionalmente al relato de viaje real o imaginario; el *croquis* o apunte del natural, propio asimismo de pintores, dibujantes y paisajistas; o el artículo histórico de erudición y “arqueología”<sup>23</sup> practicado por autores como Basilio Sebastián Castellanos o Florencio Janer; y, junto a esta clase de textos que no son literarios —o no lo son en sentido estricto—, también se han considerado artículos de costumbres textos que sí son indiscutiblemente literarios —aquellos afines al género cuento, aun sin pertenecer al mismo—.

Una posible solución para armonizar estas posturas aparentemente irreconciliables pasa por aclarar el propio estatuto de ficcionalidad que afecta al artículo de costumbres. Siguiendo a José María Pozuelo Yvancos, la ficcionalidad puede ser entendida, como hace Searle apoyándose en la teoría de los actos de habla, desde una concepción pragmática, en cuyo caso depende directamente de la intencionalidad del autor; o bien, como sostiene el mismo Pozuelo siguiendo a Martínez Bonati, desde la estructura ontológica del discurso literario, es decir, “como discurso ficticio, que no pertenece propiamente al hablar del autor, sino a una fuente imaginaria que instaura el discurso mismo” (Pozuelo 1994: 272)<sup>24</sup>. Desde esta perspectiva debe ser contemplado el artículo de costumbres, toda vez que instaura una situación de comunicación especial, un “espacio ficticio de la enunciación” donde hay una entidad “narrador” que no se corresponde con el autor (*Íd.*: 274). La voz en los artículos de costumbres corresponde a la de una máscara —*Fíguro, El Curioso*

---

<sup>23</sup> Entendida la palabra en su contexto decimonónico y no en el actual, ya que, como indica Gómez-Pantoja, se trata de “un término corriente y de preciso significado hoy día pero que a mediados del siglo XIX aún no había precisado su empleo y designaba una multitud de actividades relacionadas con la Arquitectura, el Coleccionismo, las Antigüedades y, en general, el aprecio y la admiración por las realizaciones pasadas” (s.a, en línea).

<sup>24</sup> Como indica Pozuelo, el planteamiento de Searle implicaría una distinción entre textos ficcionales y textos literarios según la cual no todos los textos ficcionales son literarios, ni todos los textos literarios, ficcionales; esta segunda restricción sería discutible porque solo resulta operativa desde esa noción intencional del ser ficcional (1994: 271).

*Parlante, El Solitario, El Mirón...*— construida por el autor real —Larra, Mesonero, Estébanez, Iznardi— en función de unas convenciones de género estipuladas por la tradición de escritura en la que se apoyan; fundamentalmente, Jouy y la escuela literaria que impulsó en Francia, junto con la estela periodística que fundó *The Spectator*. La “transparente neutralidad” que despliega el escritor de costumbres, como señaló acertadamente José Escobar a propósito de la aseveración del *Curioso Parlante* aducida líneas atrás —“no cuento sino lo que veo, y esto sin tropos ni figuras”—, “es ya en sí misma un tropo, una metáfora del punto de vista ideológico desde el cual se proyectan los valores que el observador infunde en la realidad construida en las tablas del escenario o en las páginas del periódico” (1994: 203).

Situado en una posición liminar entre la prensa y la literatura, el artículo de costumbres puede acercarse o alejarse de la ficción, serpenteando entre la narrativa facticia (Chillón 1999) y la literaria. En cualquier caso, hay que tener presente que los géneros periodísticos como el artículo de opinión, la crónica social o el reportaje, tradicionalmente vinculados con el artículo de costumbres, aún no estaban plenamente desarrollados en la época en que este toma forma<sup>25</sup>. Por otra parte, el artículo de costumbres siempre participa, aunque sea en un pequeño grado, de una estética de la imaginación: pequeñas ficciones — una narración sencilla” (Mesonero 1993: 130)— arrojan la descripción de costumbres que está en la base del texto, a modo de accesorio para hacer más atractivo estos textos de trasfondo moral evidente<sup>26</sup>. De lo contrario, puede ser relato de viajes, etnográfico, folclórico, artículo de opinión, crónica, reportaje..., pero no artículo de costumbres<sup>27</sup>; al menos, no artículo de costumbres tal como

---

<sup>25</sup> Albert Chillón ha destacado los cruces con diversos tipos de textos de carácter híbrido —advértase que utiliza aquí “costumbrismo” como sinónimo de artículo de costumbres—: “el costumbrismo ha sido una suerte de gozne, una encrucijada de géneros literarios y periodísticos diversos, como por ejemplo la crónica social, el retrato, el reportaje, la nota humorística, la memoria personal, el artículo de opinión, las *choses vues*, el relato literario o, incluso, el apunte del natural practicado por dibujantes y pintores coetáneos. Es imposible considerar al cuadro o artículo de costumbres fuera de la prensa escrita, que desde siempre ha sido su cuna y vehículo básico” (1999: 127).

<sup>26</sup> Para *El Curioso Parlante* uno de los propósitos del artículo de costumbres es ofrecer al lector “una lección moral más o menos severa que lleva envuelto el noble objeto de mejorar la condición y las inclinaciones humanas” (1835 I: viii), objetivo más sencillo de llevar a cabo a través de “una ingeniosa fábula que en un erizado discurso” (*Ibid.*). Esa “ingeniosa fábula” es la que encierra el componente ficcional del artículo de costumbres.

<sup>27</sup> Por más que se puedan establecer analogías más o menos sólidas entre ellos, fundamentalmente la que se deriva de ser las costumbres su núcleo temático y la observación, su sistema analítico para describir la realidad externa. Sobre las delimitaciones entre folclore y

era considerado como clase de texto más o menos acotada en la época. Precisamente, el desarrollo del componente ficcional del artículo de costumbres es un elemento más de distinción –junto con la inserción de lo local y circunstancial en su particular mimesis y el uso de la prensa como soporte expresivo– respecto a las formas de crítica de costumbres propias del XVIII. El estatuto ficcional del artículo de costumbres dirime en gran medida las conclusiones a que conducen los tres niveles de análisis que deben ser tenidos en cuenta en la reconstrucción de la poética costumbrista.

Como indica José Ángel García Landa, el rango ontológico de los textos se determina mediante las convenciones del género y, en este sentido, “lo realmente determinante [para dirimir si un texto es o no ficcional] es el conjunto de contextos, convenciones genéricas y prácticas sociales (la institución literaria) que nos hacen leer una novela como una novela” (1994, en línea) y, por extensión, podríamos decir un artículo de costumbres como tal.

Esto conduciría al plano retórico del artículo de costumbres: su carácter ficcional incide inevitablemente en la *dispositio* del texto y en su organización discursiva. La estructura del artículo de costumbres pone en juego unos patrones bastante estables en los que los elementos configuradores actúan como piezas de un puzzle que, con ligeras variantes, siempre aparecen contemplados en el cuadro, lo cual facilita mucho la escritura de los textos, cada vez más codificada y, por tanto, “automatizada”. Esto ayudaba a conectar los textos con un público ya habituado a este esquema, lo cual le deparaba, con el transcurso del tiempo, cada vez menos sorpresas, de ahí la progresiva decorativización –en feliz expresión de Pla (2001, en línea)– y consiguiente esclerotización del género.

Finalmente, desde el punto de vista pragmático, en el que quedarían implicados los procesos de emisión y recepción textual, el carácter ficcional que subyace a los artículos de costumbres –sea mínimo y en pequeñas dosis o de presencia más acusada, según los casos– debe ser entendido desde la perspectiva histórica y no desde la pura abstracción o desde nuestra sensibilidad moderna, pues de lo contrario se pueden perder de vista los

---

costumbrismo y sobre el modo en que se yuxtaponen e interrelacionan en el costumbrismo los códigos folclóricos y los propios de la literatura culta ha reflexionado Manuel Martínez Arnauldos (1996).

referentes contextuales, los cambios de paradigma, etc., que en cada momento histórico preciso –1828, al aparecer los primeros; 1835, una vez consolidados; 1840, modificados por influjo de la literatura panorámica y fisiológica; 1860, agotado el esquema y en pleno proceso de construcción la novela realista– determinan la situación del artículo de costumbres dentro del sistema literario, una cuestión capital que debe ser tenida en cuenta para establecer pautas o normas sobre qué es o cómo se desarrolla la “ficción costumbrista”. En este sentido, es preciso considerar y tratar de reconstruir, hasta donde sea posible operar retrospectivamente con las herramientas a nuestro alcance, cómo se enfrentaría el lector del primer tercio del siglo XIX a esta clase de textos. Y, para lograrlo, el único medio posible y fiable es el que pasa por la revisión de los mismos textos; como apunta Pozuelo Yvancos, “recrear estos contextos de recepción y remitir a ellos las propias obras es una de las tareas que la nueva poética tendrá que abordar si quiere salir del laberinto autofágico en que se está convirtiendo la distinción sobre ficción-realidad en términos de su teoría” (1994: 268).

La poética del artículo de costumbres que se construye a lo largo de los siguientes capítulos, una vez dirimidas estas cuestiones teóricas iniciales, se sitúa primordialmente en el terreno de la literatura, puesto que parte para abordar los textos en sí de categorías de análisis y de planteamientos que pertenecen a los ámbitos de la literatura comparada y de la teoría literaria, especialmente de la narratología moderna. No obstante, en ningún momento dejará de tenerse muy presente la poética periodística que, adicional y forzosamente, determina las condiciones de producción y difusión del artículo de costumbres. El título de este epígrafe alude a los márgenes internos del propio artículo de costumbres en sí, como producto fronterizo entre la literatura y el periodismo, pero también a los márgenes que operan dentro del costumbrismo en el que el artículo se inscribe, considerado como un discurso específico, como una modalidad o *attitude* (Fowler 1982), lo que justifica sus actualizaciones en prácticas textuales y formas artísticas diversas, así como su operatividad en tanto categoría estética de amplio calado.

## 0.2.2 Cauces y modos de representación de las costumbres

El concepto de *costumbrismo* comprende diferentes manifestaciones “marcadas por el objetivo común de representar la realidad cotidiana de una forma estética”, como ha indicado Álvarez Barrientos (1991a: 397). Más que dar cuenta detenida de esas múltiples manifestaciones en que se han representado literaria o artísticamente las costumbres, cuestión de por sí enjundiosa e inabarcable en los límites de un solo epígrafe, el objetivo de las siguientes páginas es ofrecer un panorama general de aquellas formas que orbitan más directamente en torno al artículo de costumbres, sean o no literarias<sup>28</sup>.

Las costumbres cristalizan a principios del XIX en una realización concreta o molde formal muy preciso, el artículo de costumbres, produciéndose así uno de esos casos en los que un elemento temático se eleva a categoría genérica y estética; en palabras de Claudio Guillén, “cuando una modalidad temática se adhiere a un molde formal de manera relativamente estable, engendrando un modelo prestigioso, aparece y se afianza un género” (2005: 159). Como bien apuntó Ramón de la Cruz en el prólogo a su colección de sainetes, “en cuanto a las costumbres y modo de representarlas” (1786: xlv) siempre hubo en literatura una gran variedad. También Larra señaló esta “diversidad de formas” que adoptó el “género de costumbres” –apólogo, novela, aforismo, sátira, caracteres...–, pero supo ver que fueron únicamente los periódicos, en cambio, “los que dieron la mano a los escritores de estos ligeros cuadros de costumbres, cuyo mérito principal debía de consistir en la gracia del estilo” (2000: 547); sin la prensa y su “rapidez de publicación”, sentencia, “no hubiera, pues, llegado nunca el género a entronizarse”, porque carecería de “oportunidad” y de “verdad” (*Íd.*: 546-547), dos ambiciosas aspiraciones del artículo de costumbres.

Lo distintivo del artículo de costumbres es, junto al medio de publicación, ajeno a épocas anteriores, un hecho fundamental que ya un crítico anónimo supo ver certeramente en 1835, a propósito del recién publicado *Panorama matritense* de Mesonero: la centralidad de las costumbres como objeto de

---

<sup>28</sup> En algunas de ellas no se insistirá mucho, puesto que habrá ocasión de volver a considerarlas en el capítulo segundo, dedicado a la historia del artículo de costumbres.

mímesis artística autónomo. Tras explicar que la tradición literaria española da buenas muestras de “cuadros lindísimos de costumbres domésticas” donde se retratan “al natural los usos del tiempo” –ejemplifica con “algunos trozos del *Quijote*, varios opúsculos de Quevedo, muchas comedias de Moreto y Lope, y casi todas las novelas de Cervantes, sobre todo *La ilustre fregona* y *Rinconete y Cortadillo*–, señala la principal diferencia que separa a esas producciones anteriores del moderno artículo de costumbres:

[...] en aquellas obras la copia de las prácticas y hábitos de la época son [*sic*] una cosa secundaria, y lo principal es el argumento o enredo de la novela o comedia; en el día las costumbres que se trata [*sic*] 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 (Anónimo, “*Panorama matritense*”, *Eco del Comercio*, núm. 532, 14/X/1835, p. 1).

Esta lúcida y temprana crítica, sin embargo, no obtuvo resonancia ni constituyó, posteriormente, un juicio extendido. Cuando se comenzó a teorizar sobre la nueva forma, tanto la comedia como la novela –además de otras manifestaciones que asumían de forma más o menos central la descripción de caracteres y de usos– fueron asociadas en su momento con el artículo de costumbres, toda vez que este aún no había encontrado su hueco en la preceptiva y se necesitaban puntos de anclaje conocidos a los que remitir esta nueva forma de escritura fronteriza, entre la literatura y el periodismo. Ciertamente es, por otra parte, que el crítico no había alcanzado aún a conocer la trayectoria literaria posterior, cuando diversas producciones vinieron a colisionar, por afinidad ética y estética –o por vínculos contruidos por la crítica a posteriori– con el reciente artículo de costumbres.

En el ámbito narrativo, hay que mencionar la novela de costumbres, por lo que respecta a la narración extensa, mientras que en la breve hay varias formas narrativo-descriptivas muy próximas al artículo de costumbres, como el cuadro<sup>29</sup> y el cuento<sup>30</sup>, por lo que la crítica ha tratado de elucidar las fronteras

---

<sup>29</sup> Mención especial merece el cuadro de costumbres por su valor polisémico, que ha permitido su aplicación a las más variadas formas narrativas –novela, cuento, artículo de costumbres– e incluso dramáticas –comedia–. Sobre las posibles delimitaciones entre cuadro de costumbres y cuento has tratado Enrique Pupo-Walker (1978) y, más recientemente, Enrique Rubio (2008), a partir de un corpus de textos de Pedro Antonio de Alarcón; Magdalena

que se establecen entre ellas. Baquero Goyanes (1949) agregaría la escena, habitualmente considerada por la crítica como una clase específica de artículo de costumbres, siguiendo la antigua clasificación de este en *escenas* y *tipos*—. Adicionalmente, no hay que olvidar el caso especial de las fisiologías, que solían presentarse en formato folleto —ni tan extensas como una novela, ni tan cortas como un cuento—, pero que en ocasiones puntuales se acogieron al soporte periodístico, convertidas así en una subtipología del artículo de costumbres o, consideradas desde otra perspectiva, convertidas en “microfisiologías” (Peñas 2012b). Podríamos también aducir, finalmente, lo que se ha denominado “ensayo costumbrista”, término utilizado ya en 1931 por Clifford Marvin Montgomery, si bien este no representa tanto una forma específica, cuanto un sinónimo de lo que la tradición crítica hispánica denomina “cuadro de costumbres”<sup>31</sup>.

La poesía también se presta como vehículo adecuado para la descripción de costumbres, usualmente bajo el registro satírico, tendiendo más hacia lo crítico o hacia lo festivo, según los autores. Destacan en este sentido por encima de otras clases de composiciones las sátiras —entendidas aquí, como subtipología poética—, las letrillas, los romances y los epigramas, que en una de sus posibles formulaciones se centran en la censura directa de costumbres o vicios y en la descripción de pequeñas escenas cotidianas. Algunos poetas que sobresalieron en este campo del llamado “género festivo” fueron Manuel Casal y Aguado, Eugenio de Tapia, Bretón de los Herreros, Mesonero Romanos, Larra o Juan Martínez Villergas. Otras muchas poesías de este tipo se insertaron en obras teatrales, se publicaron exclusivamente en prensa o circularon en folletos y aleluyas. Conviene recordar que, aunque en número muy reducido con respecto a los escritos en prosa, también se

---

Aguinaga propuso, por su parte, considerar el “cuento costumbrista” como una forma intermedia entre el artículo de costumbres y el cuento literario (1998).

<sup>30</sup> A propósito de una nueva antología de cuentos publicada por la parisina editorial Garnier, Emilia Pardo Bazán se queja de que en ella “se dan cuentos por verdaderos *artículos de costumbres*” (1893: 260), refiriéndose a los textos seleccionados de Luis Taboada y de Pereda. Para la autora del *Nuevo Teatro Crítico*, donde apareció este juicio, está clarísimo que “ambos (Pereda y Luis Taboada) son *costumbristas*, el primero serio, poético y descriptivo; el segundo jocosos y caricaturista; y eso ni les quita ni les pone mérito, pero debiera excluirles de la antología Garnier” (Pardo Bazán 1893: 261). La delimitación genérica entre cuento y artículo de costumbres, por lo tanto, dependía en gran medida de la consciencia del crítico.

<sup>31</sup> Así se deduce fácilmente de la definición que aporta Montgomery: “The *cuadro* represents in form and technique a compromise between the essay and the short story and is best termed a sketch or *costumbrista* essay” (1931: 20).

publicaron artículos de costumbres en verso, asociados a menudo por los propios autores al género festivo<sup>32</sup>. Tanto en el *Correo literario y mercantil* como en *Cartas Españolas*, donde el artículo de costumbres comenzó a asomar, hay abundante material en verso. De entre este, merece la pena ser destacado un largo romance satírico de circunstancias que firma un anónimo M. –Mesonero, muy probablemente, aunque este no está incluido entre sus textos reconocidos– (M., “Al editor de las *Cartas Españolas*. Romance”, *Cartas españolas*, núm. 8, 10/VI/1831, pp. 177-178). Es un artículo de costumbres en verso –el primero conocido de Mesonero, de aceptarse su autoría– que tanto en su asunto como en el modo de desarrollarlo coincide con lo que despliega un artículo en prosa: hay un yo poético, una voz en primera persona que se presenta como un “bulle-bulle” –un curioso– murmurador, ocioso y figón, satiriza a distintas clases sociales, que va presentando en una serie enumerativa –un señorito, su damisela, el padre de esta, etc.–, moraliza y aconseja –en este caso, sobre la sacrificada labor del escritor público y la dificultad de agradar a un público siempre muy variado– y no está exento de humor autocrítico –comienza con esta advertencia, jugando con el título del periódico donde se inserta: “Ya que cartas han de ser/ por cumplir con el prefacio/ ahí va ese romance burdo/ a manera de cartazo” (*Ibíd.*).

Su carácter popular y cómico –“festivo”, como suele calificarse toda composición que se considera alegre y chistosa, pero sin grandes pretensiones–, junto con lo circunstancial y aparentemente liviano de su temática, ha hecho que esta fórmula poética pasara parcialmente desapercibida, hundida bajo el marasmo de la poesía de salón, la erudita y clasicista, la conceptual o la simbólica, representada por los Campoamor, Núñez de Arce o Bécquer<sup>33</sup>. Los mismos autores se encargaron en ocasiones de contribuir a sepultar este tipo de producciones, de hecho; Mesonero se disculpa ante los lectores en una nota por incluir “tales cuales composiciones vergonzantes, tales cuales romances, letrillas o epigramas que por lo fugitivos,

---

<sup>32</sup> Un ejemplo es “El poeta y su dama”, de Mesonero, compuesto a finales de septiembre de 1832, incluido por su autor en la quinta edición corregida y anotada de sus *Escenas matritenses* (1851) bajo el epígrafe de “Poesías festivas”, junto con otros epigramas, letrillas y composiciones de circunstancias.

<sup>33</sup> En su por lo demás completo estudio sobre la poesía de la segunda mitad del siglo XIX, Marta Palenque (1990) no incluye la poesía festiva. Enrique Rubio (2000) dedica un trabajo a la poesía satírica y festiva publicada exclusivamente en la prensa madrileña.

alegres y desnudos de poética pretensión, pueden hallar acogida ante un público benévolo y fácil de contentar” (1851: 242). No obstante, la poesía festiva no tiene por qué reducirse exclusivamente a los límites de la chanza de carácter puramente lúdico, frívolo o vulgar; como indica el anónimo crítico que enjuicia la edición de las *Poesías* de Eugenio de Tapia publicada en 1821, tanto las composiciones “graves” como las “ligeras” pueden pertenecer al “género filosófico” (*El Censor, Periódico Político y Literario*, tomo VIII, núm. 44, 2/VI/1821, p. 82), ganando así el favor y la sonrisa del público al mismo tiempo que se alcanza el objetivo moral de corrección de las costumbres viciadas.

Avanzando en el tiempo llegaremos a encontrar, además, artículos de costumbres que combinan el verso y la prosa, una práctica que Modesto Lafuente llega a aplicar y a parodiar en “Un par de apuntes”, inserto en su peregrino *Teatro social del siglo XIX* –un “artículo de costumbres” que Martínez Villergas califica como “bellísima producción” y reproduce en su juicio de la obra festiva y satírica de *Fray Gerundio* (1854: 231)–:

Al llegar aquí acaeció una cosa muy rara y muy singular. Y fue que todo lo referido hasta la presente sucedió en verso; más lo que aconteció después se verificó en prosa; cuya extraña novedad la atribuyen los críticos al poco tiempo que tuvo el historiador para hacer la relación de los sucesos (1846 II: 92).

En cuanto a la adaptación de la temática de las costumbres a la escena teatral, destaca sobre todo la comedia de costumbres al estilo de Moratín, Bretón o Gorostiza, aunque también se deben convocar los géneros teatrales breves, como los entremeses y sainetes, que tienen en común con el artículo de costumbres la presentación de personajes tipificados, si bien esto no es privativo de los géneros breves del teatro cómico, sino un rasgo general del teatro cómico, ya desde el modelo de la *commedia dell'arte*, donde se da una clara caracterización estereotipada de los personajes. En las farsas y *sotties*, por otra parte, los personajes están definidos por la función social que desempeñan, por su oficio o carácter –campesino, abogado, marido, bobo– y siguen abiertamente la caracterización propia de la tradición folclórica; las farsas son más realistas, mientras que las *sotties* acentúan lo satírico por encima del realismo y presentan, en lo esencial, la misma estructura que el entremés: un desfile o revista de personajes (*cf.* Huerta Calvo 2001: 24). En este sentido se acercan al artículo de costumbres, que en algunos casos se

centra en la descripción continua de diferentes personajes –pensemos, por ejemplo, en “Varios caracteres” de Larra– que representan caracteres diversos.

Igualmente se centran en el trazado de caracteres las comedias de costumbres, definidas por Alberto Lista en una de sus famosas lecciones de literatura pronunciadas en el Ateneo madrileño como “aquellas en las cuales se atiende más a la descripción de los caracteres, de los usos, de los vicios y de las virtudes, que no a la acción misma de la pieza” (1836: 42). En este ensayo teórico, Lista repasa la obra cómica de Bartolomé de Torres Naharro, el creador e introductor de tal clase especial de comedia que remonta a los orígenes mismos del teatro clásico español y que divide en dos subtipos: la “comedia novelesca”, así llamada porque de la acción que presenta se puede formar una novela, y la “comedia de costumbres o cuadros morales” (*Íd.*: 47).

Tal como indica aquí el crítico, los elementos configuradores de la comedia de costumbres –descripción de caracteres, esto es, de personajes, y de usos, vicios y virtudes– están presentes en cualquier tipo de pieza teatral; lo definitorio para que pueda hablarse de comedia de costumbres o cuadro moral es que constituyan el núcleo de la obra y que el autor dirija la atención del espectador sobre tales elementos, antes incluso que sobre la acción misma: “Tales son las comedias que llamaremos *de costumbres*, que son más bien unos cuadros sucesivos de caracteres, de modales, de vicios, y virtudes, que no acciones dramáticas” (*Ibid.*), y cuyas características más sobresalientes coinciden con las que la crítica del XIX reclama para la prosa del artículo de costumbres: decoro, estilo elegante, máximas filosóficas sólidas, pureza de lenguaje y estilo elegante (*Íd.*: 44).

Además de en estas características que pueden considerarse genéricas, esta clase de comedia se acerca a los artículos de costumbres en su voluntad de centrar la atención del lector/espectador ante todo en los caracteres que presenta. Mesonero, de hecho, acercaba una y otra forma –la novela y el teatro– al concebir los artículos como “ligeros bosquejos o cuadros *de caballete*”, con “una acción dramática y sencilla, caracteres verosímiles y variados, y diálogo animado y castizo”, que resultaban, además, un espacio de confluencia entre “el interés y las condiciones principales de la novela y del drama” (1881: vii). Como ha demostrado Ferraz Martínez (2003) al abordar

este tema, tal dicotomía se inserta en el marco de la transformación moderna del concepto de imitación de la que el artículo de costumbres participa<sup>34</sup>.

Para Mesonero, como para otros costumbristas, el teatro era uno de los mejores medios para la descripción de costumbres –“el observador de las costumbres acudirá siempre a buscar en el teatro el espejo más fiel de la sociedad que desea conocer”, asevera en el prólogo del *Panorama matritense* (1835, I: ix)–. Él mismo, además de estudiar y editar a los clásicos, se ensayó en la escritura teatral; compuso, a imitación de Moratín, una comedia de costumbres titulada *La señora de protección y escuela de pretendientes* (1827), que nunca se llegó a representar por motivos de censura, pero de la que extrajo materiales varios años más tarde para su artículo “Pretender por alto”, del mismo modo que, a la inversa, determinados artículos de costumbres que fueron llevados a escena, como el mismo *Curioso Parlante* relata a propósito de “El amante corto de vista”, “Los paletos en Madrid” y “Los románticos”<sup>35</sup>. Todo ello ejemplifica bien, una vez más, los trasvases temáticos y estilísticos que se dieron entre esta y otras formas literarias.

### 0.3 EL ARTÍCULO DE COSTUMBRES

#### 0.3.1 Consideraciones iniciales en torno al artículo de costumbres

¿Qué es un artículo de costumbres? ¿Qué lo define, es decir, cuáles son las propiedades que hacen de un texto un artículo de costumbres, aquellas que nos permiten distinguirlo de otras formas prosísticas coetáneas, como el cuadro, el cuento o la fisiología literaria e, incluso, de algunas modernas afines, como el articuento?

---

<sup>34</sup> Han trabajado las transformaciones del concepto de imitación en el siglo XVIII Joaquín Álvarez Barrientos (1990) y José Checa (1991), mientras que en su aplicación directa a la literatura costumbrista es fundamental el estudio de José Escobar (1998a).

<sup>35</sup> “Varios de los artículos que forman la presente obrita [*Escenas matritenses*], aunque desnudos de interés y pobres en argumento, han dado pie a tal cual autor vergonzante de comedias para enjaretar algunas, tales como el *Amante corto de vista*, *Los paletos en Madrid*, *Los Románticos*, etc.; pero en el presente artículo sucede todo lo contrario; a saber, que él es hijo legítimo de una pieza teatral que el *Curioso Parlante* escribió en los primeros años de su juventud (1827)”, explica Mesonero (1851: 234).

La crítica ha sostenido tradicionalmente la dificultad de ofrecer una definición precisa del artículo de costumbres, llegando en algunos casos a afirmar la imposibilidad de dicha acotación precisa. Tomemos como punto de partida uno de los primeros intentos de dilucidar el concepto de “artículo de costumbres”, el de Evaristo Correa Calderón. Aunque dedicó varios artículos al tema entre 1930 y 1950, nos interesa ahora prestar atención únicamente al estudio que antepuso a la antología costumbrista que publicó en 1950 y 1951 – volúmenes uno y dos, respectivamente–, porque en ella unía y sistematizaba, ampliándolo, el contenido de esos textos previos dispersos en revistas españolas y extranjeras. Este trabajo de Correa, además de constituir la primera aproximación teórica de conjunto al estudio del costumbrismo –con anterioridad se ensayaron acercamientos parciales a autores y obras concretas–, es relevante por la incidencia que ha tenido en la crítica del costumbrismo posterior a lo largo de varias generaciones y ofrece un ejemplo significativo de cómo este escurridizo fenómeno pone en apuros a quien intenta abordarlo, y termina, siguiendo una imagen de Lomba y Pedraja (1936), bordeándolo. La definición que del artículo de costumbres ofrece es la siguiente:

El artículo de costumbres es [...] un concepto casi inaprensible e imponderable, del cual apenas podría darse una justa definición, de no establecer previamente un diagnóstico diferencial, procediendo por eliminación: debe quedar al margen del teatro y de la poesía; carecer de desarrollo dramático; utilizar la historia como elemento accesorio; rondar la técnica folklórica, sin entregarse enteramente a ella; puede divagar y evadirse cerebral o líricamente, todo ello constreñido a una dimensión determinada, a una condensación esencial, en la que se halle contenido el resultado de los más sutiles sumandos: espíritu de observación, agilidad de período, ingenio, incluso ideas trascendentales (Correa Calderón 1964, I: lxxv).

Correa Calderón plantea una definición positiva, en tanto ofrece algunos de los elementos característicos del producto literario cuyo significado pretende fijar –historia accesorio, brevedad, observación–, a la vez que negativa y excluyente, por eliminación mediante contraste diferencial –no es teatro, ni poesía, ni novela, pues carece de desarrollo dramático...–; sin embargo, se acerca en técnicas y modos al ensayo –ideas trascendentales, observación, divagación–, a la etnografía, a la poesía –evasión lírica–, etc. En definitiva, de

dicho planteamiento casi se deriva la descabellada conclusión de que artículo de costumbres es todo aquel texto que no es artículo de costumbres. Otros muchos críticos posteriores han insistido en la indefinición que acosa no solo al artículo de costumbres en particular, sino al concepto de costumbrismo en general, así como en la difícil tarea que implica catalogar la gran cantidad de obras que se adscriben a él en comparación con otros fenómenos literarios: “desde el artículo a la narración, desde el cuento a la llamada ‘novela de costumbres’, desde el cuadro al tipo, desde el verso a la prosa, etcétera, todo parece posible en el costumbrismo”, se lamenta Juan Ignacio Ferreras (1973: 172).

A pesar de tales indeterminaciones, no obstante, es posible hablar de un considerable grado de especificidad del artículo de costumbres. Más allá de la más que evidente naturaleza híbrida de unos textos que, como he venido insistiendo a lo largo de estas páginas, deben su carácter a la confluencia de géneros, estilos y discursos diversos, partiendo de su doble estatuto periodístico y literario<sup>36</sup>, es preciso recordar la presencia de una serie de rasgos constantes que se pueden detectar en el artículo de costumbres y que permiten diferenciarlo de otros productos similares; rasgos que, en contra de lo que se suele indicar habitualmente, no tienen que ver tanto con cualidades temáticas, sino estructurales.

El tema de las costumbres es en sí mismo universal y atemporal, por lo que no define necesariamente un tipo de escritura privativa de un momento histórico determinado; por otra parte, dentro del concepto aglutinante “costumbres” se pueden aislar otros muchos temas, en una especie de encrucijada donde se dan cita asuntos heredados de la tradición literaria junto con motivos suscitados por el presente desde el que se escribe. En el caso concreto del artículo de costumbres, tal como se manifiesta en la primera mitad del XIX, conviven pervivencias temáticas de la literatura dieciochesca junto con las novedades contemporáneas: los tipos antiguos y los modernos –el lechuguino, el majo, el calavera, el romántico–; los excitantes “referentes tecnológicos y culturales traídos por los progresos de la sociedad moderna”

---

<sup>36</sup> Fruto de la intersección del literario y el periodístico, sin perjuicio de las conexiones con otras artes, fundamentalmente con las visuales: pintura, grabado, xilografía, daguerrotipo y fotografía, por citar los sucesivos y básicos estadios.

(Romero Tobar 1994: 423) –como los álbumes o el globo aerostático–, junto a objetos simbólicos y nostálgicos –como el brasero, la mantilla–; las reformas sociales y públicas –en calles, teatros, monumentos, cementerios, jardines; educación, cultura, espectáculos, política...–; la supresión o pervivencia de instituciones y prácticas retrógradas –duelos, censura, pena de muerte–, o la instauración de otras modernas –sociedades patrióticas, Ateneos–, etc. Los ejemplos entre paréntesis, aducidos pensando en los artículos de costumbres escritos en la primera mitad del XIX, pueden intercambiarse fácilmente por otros similares en el caso los publicados en la segunda mitad de la centuria; en suma, estos textos siempre acogen la eterna dialéctica, aplicada a las costumbres, de lo antiguo y lo moderno, lo viejo y lo nuevo. Teniendo en cuenta esta iteración temática que siempre asoma, a manera de *ritornello*, una definición del artículo de costumbres forzosamente debe indagar, sobre todo, en sus propiedades formales –sin diseñar las temáticas–, aquellas que descubren un cierto patrón compartido por esta clase de texto que hemos convenido en llamar, en la tradición hispánica, “artículo de costumbres”. Quizá no sea superfluo insistir en que esta clase de texto se revela como un potente repertorio y repositorio de temas y motivos asociados, como su propio nombre indica, a las costumbres de la sociedad civil, lo que ha propiciado su vinculación con territorios cercanos que comparten con él la atención por este tema –la Historia, la Sociología, la Etnología y Etnografía o la Antropología–. La perspectiva temática es la que ha primado, por lo común, en los acercamientos analíticos al artículo de costumbres, lo que ha conducido a considerarlo de manera amplia e indiscriminada como aquel texto que trata sobre costumbres, sin importar otras consideraciones ni las variantes particulares. ¿Son artículos de costumbres los que nacen como el relato o las impresiones de un viaje, real o ficticio, como algunos de Gil y Carrasco o de Bécquer; lo son, por otra parte, aquellos de carácter histórico-arqueológico que Basilio Sebastián Castellanos escribe en el *Museo de las Familias* acerca de la galantería española, del origen de las máscaras, del cultivo de la vid o de la Semana Santa en tiempos de Felipe II<sup>37</sup>? La tentación inicial sería dar una respuesta afirmativa, ya que se

---

<sup>37</sup> Como “El Castillo de Simancas y descripción del Archivo General del Reino”, “Una visita al Escorial”, “Bosquejo de un viaje a una provincia del interior”, “Diario de viaje”, todos publicados en las *Obras completas* (1954) de Enrique Gil y Carrasco, dentro del bloque

trata de textos que, de manera amplia, abordan las costumbres y contienen algunos de esos elementos tradicionalmente adscritos al género –como los consignados por Correa: observación, poco o nulo desarrollo dramático, escasa o ninguna ficción–. Si, además, se publican en un periódico, deben ser, necesariamente, “artículos”, y es claro que “de costumbres”, porque de ello tratan. Sin embargo, este tipo de textos mencionados poco tienen que ver con los publicados durante la década de 1830, cuando Mesonero o Larra están marcando las pautas discursivas y estéticas que darán una configuración muy precisa al artículo de costumbres, vehiculando el amplio e impreciso tema de las costumbres a una estructura determinada. En sus orígenes, por tanto, puede advertirse de forma clara en el panorama literario español que asoma como género preciso el artículo de costumbres y que puede ser definido como tal por la conjunción de tema y de forma: posee una estructura peculiar y distintiva que lo define genéricamente y que invita al lector a que reconozca su peculiaridad –siguiendo la simple, pero certera definición de Claudio Guillén, “a genre is an invitation to form” (1971: 109)–.

El inicial artículo de costumbres despliega una forma de presentación, posee una configuración y unos rasgos constitutivos característicos que, como se analizará en el tercer bloque del presente trabajo, lo hacían visual y fácilmente reconocible como tal para el lector de 1830, tanto a un nivel sintagmático, es decir, de relación de textos entre sí –tanto el autor, primer receptor de su propia obra, como su público sabían distinguir un artículo de costumbres de otros productos literarios coetáneos–, como paradigmático, o de posicionamiento de la forma “artículo de costumbres” dentro de una casilla genérica propia. De que había una conciencia más o menos definida en torno a la especificidad del artículo de costumbres nos dan buena cuenta las consideraciones con las que los propios autores comienzan a trufar sus textos de manera más o menos insistente, tanto en textos de crítica literaria –las reseñas y los prólogos a diversas recopilaciones de artículos de costumbres, como el *Panorama matritense*, las *Escenas matritenses* o Fígaro– como en

---

“Artículos periodísticos”, sección “Costumbrismo y viajes”; o bien los “Tipos y costumbres” que en diversas publicaciones de la década de 1860 –*El Museo Universal*, *La Ilustración de Madrid*– publicó Gustavo Adolfo Bécquer y que también pueden consultarse en sus *Obras completas* (1961). Los de Basilio Sebastián Castellanos empezaron a aparecer de forma sistemática en *El Museo de las Familias* a finales de la década de 1840 dentro de distintas secciones, como “Costumbres españolas” y “Costumbres de la Edad Media”.

otros puramente literarios –“El álbum” de Larra o “La rifa andaluza” de Estébanez–. Sin embargo, la ausencia de un espacio propio para esta forma en la tradición poética española, junto con su novedad y lo escurridizo de sus rasgos inherentes –partiendo de su hibridismo periodístico-literario– hicieron caer a los propios escritores en un discurso titubeante acerca de su naturaleza y origen, además de incurrir en más de una contradicción. Mientras que en Francia, donde habían fijado su punto de referencia los costumbristas españoles, este tipo de artículo, al igual que la literatura panorámica en general con la que se asocia, estaba ya plenamente consolidado desde al menos 1811<sup>38</sup>, en España no había puntos de anclaje a los que sujetar este nuevo modelo de escritura, por lo que fue inevitable cierta indeterminación genérica.

En esta tesitura, se produjo uno de tantos procesos de apropiación cultural que, por otra parte, preludiaba ya una tendencia que impregnaría las letras de todo el XIX español, visiblemente en su segunda mitad: la nacionalización cultural. Así, a pesar de que los escritores españoles se remitieron inicialmente a los franceses que habían ejercido de modelos y de fuente de adaptación –cuando no de plagio, en muchos casos–, rápidamente se dio un cambio de discurso a favor de referentes nacionales. Esto se advierte bien en el proceso evolutivo del discurso crítico en torno al artículo de costumbres desde 1828 hasta 1840, sobre todo si nos detenemos en la obra de Ramón de Mesonero Romanos, quien constituye un caso paradigmático en este sentido, por cuanto se extiende desde los orígenes del artículo de costumbres en España, hacia 1830, hasta los años en que el esquema inicial había quedado muy manido y se buscaban nuevas vías de exploración –los textos periodísticos de Alarcón y Pereda son buenos ejemplos de ello–. Además, es un exponente único de permeabilidad crítica, de elaboración de una poética del artículo de costumbres sometida más a consideraciones ideológicas que a literarias y de asombroso –por camuflado, pues no se ha reparado en él– reciclaje textual. Si acaso, Larra hubiera podido contribuir a la conformación de un aparato teórico más sólido sobre el artículo de costumbres,

---

<sup>38</sup> Jouy publicó los artículos que tanto éxito tendrían dentro y fuera de Francia entre el 17 de agosto de 1811 y el 30 de abril de 1814 en la *Gazette de France* (Lacombe 1887: 83), textos que después compondrían su primera recopilación costumbrista (1812-1814), a la que seguirían muchas otras

a tenor de su magistral, pero lamentablemente breve esbozo de poética que pergeña en la reseña del *Panorama matritense* en el verano de 1836.

Pero, volviendo a la idea de la especificidad formal más o menos clara del artículo de costumbres, cabe matizar que, más allá de tal acotación particular, se pueden apreciar entre 1830 y 1850 variantes contextuales, en función del momento y del lugar en que se escriben y publican los textos.

Una vez generalizado el modelo inicial de artículo que proponen los primeros costumbristas en el *Correo Literario y Mercantil*, las *Cartas Españolas* y *La Revista Española*, entre 1828 y 1836, la moda de escribir sobre costumbres se extiende y genera otras formas de aproximación que, en su variedad y polivalencia, alejan los productos resultantes de un esquema definido. Así, en los últimos años de la década de 1830 comienzan ya a asomar las primeras microfisiologías –fisiologías literarias al uso francés, pero en formato breve, adaptadas a los límites del artículo periodístico– y se expanden los tipos, que quedarán definitivamente consagrados en los primeros años de la década de 1840, gracias a las colecciones panorámicas, y que convivirán con otros esquemas, como los que combinan costumbres y viajes, o costumbres e historia, como en los ejemplos arriba aducidos. En estos casos, los autores suelen estar animados por un espíritu similar al que había impulsado a los primeros costumbristas, pero el hecho de que compartan similares presupuestos no implica que sean del mismo tipo. En su mayoría, se trata de textos donde se ha prescindido parcialmente o se ha anulado por completo el componente literario y la actitud satírica o festiva propios del artículo de costumbres de la década de 1830; constituyen cuadros de carácter anticuario-arqueológico sobre el origen y evolución histórica de determinados usos, costumbres y festividades populares en los que se pone el acento en el dato, el inventario y catálogo de costumbres, más que en la condensación dramática, el color local, la nota punzante o el gracejo de los primeros artículos. Esta otra clase de artículos proliferan dentro de las numerosas secciones del tipo “Costumbres españolas” (*El Artista*, 1835), “Costumbres caballerescas de la Edad Media” (*El Laberinto*, 1845), “Costumbres de la Edad Media” y “Caracteres antiguos” (*Museo de las Familias*, 1846 y 1848), etc., que incorporan las publicaciones periódicas desde que se generaliza la columna fija dedicada al artículo de costumbres y logran notable éxito las primeras

recopilaciones en libro, como las de *Figaro* y *El Curioso Parlante*. La mencionada *Museo de las Familias*, por ejemplo, declara expresamente una intención no muy distinta a la que impulsó a Mesonero más de diez años antes: “Bajo este título nos proponemos publicar una serie de curiosísimos artículos, que versando todos sobre costumbres antiguas españolas, explican el origen de muchas de las que todavía se conservan, aunque degeneradas, y contemplamos diariamente o con desvío o con indiferencia” (*Museo de las Familias*, 1846, vol. IV, p. 8). No obstante, estos textos están determinados por ese carácter anecdótico –“curiosísimos artículos”– acerca de las costumbres que aún se mantienen vivas en la sociedad española de mediados del XIX y no reparan en ellas en sí –objeto de los primeros costumbristas: la vida contemporánea–, sino en su *origen*. Son relatos “anticuaristas” o eruditos, no literarios. Sí se adscriben, en cambio, a ese artículo de costumbres inicial cuyo esquema asentaron las primeras revistas que le dieron cabida –la trilogía periodística auspiciada por Carnerero–, muchos otros textos que, expresamente o no, muestran su deuda hacia el magisterio de Larra, Mesonero o Estébanez, las figuras más prominentes de la escritura española de costumbres en su manifestación en prensa, y que siguen sus cánones estéticos, ya sea para reiterarlos con escasa originalidad, ya para alterarlos, en muy contados casos –pues los epígonos son, en este caso, legión<sup>39</sup>–.

Finalmente, una vez establecida esta diferencia fundamental entre lo que sería el artículo de costumbres cultivado con cierta conciencia de su especificidad genérica desde 1828 hasta 1850 de otros tipos de artículo que también abordan las costumbres nacionales o regionales, si bien desde otra perspectiva, hay que precisar una última diferenciación: la que debe establecerse entre la poética general del artículo de costumbres, común y compartida por los escritores que a ella se acogen, y las poéticas particulares de autor, que generan diferentes costumbrismos o estilos de costumbrismo –en

---

<sup>39</sup> Entre las escasas excepciones de escritores que escaparon a una actitud puramente mimética merece ser destacado el apenas conocido Pedro Luis Gallego. En su artículo “El invierno” (*No me Olvides*, núm. 25, 22/X/1837, pp. 1-2), aporta fuertes dosis de lirismo poco usuales que lo asemejan a un ejercicio autobiográfico y sentimental a partir del cual se reflexiona sobre lo observado, más que a un texto fruto de la observación externa, como es el caso del artículo de costumbres. No incorpora lema y presenta una estructura circular que comienza y acaba con la frase “A mí me gusta el invierno”, que repite al comienzo de cada párrafo, como una anáfora lírica.

lo que al artículo se refiere—, según las peculiaridades que cada uno de ellos imprima a esa poética común. No hay incompatibilidad, en todo caso, entre ambos extremos, pues como bien ha precisado Leonardo Romero Tomar, tal variedad de escrituras —la propia de Mesonero, la de Larra, la de Estébanez, la de Bretón...— no anula “su adscripción a un molde común de realización literaria” (1994: 418).

De entre los constituyentes estructurales del artículo de costumbres, aquellos a los que, sin apenas cambios, todos los escritores se acogen en los orígenes de esta forma en la literatura española, destacan las estrategias enunciativas —donde caben cuestiones variadas relacionadas con el uso preferente de la primera persona como sujeto de la enunciación (cf. Román 1988), los pseudónimos y los desdoblamientos y deslices entre autor real, autor implícito representado y narrador y la focalización—; el pacto narrativo entre autor y lectores, la focalización y el tratamiento del tiempo, marcado por una frecuente superposición, contrapunto y proyección de planos temporales y donde las nociones de cambio histórico, contemporaneidad, progreso y nostalgia tienen un fuerte peso<sup>40</sup>. Su extensión breve, su desarrollo sintético y su presentación retórica de estructura más o menos trabada, adaptada a los límites y condiciones del periódico<sup>41</sup>, son marcas adicionales de reconocimiento del artículo de costumbres. Finalmente, también el tema, aunque menos definitorio que la forma, es un indicador de su naturaleza, pues las costumbres no tienen en estos textos un papel accesorio, sino plenamente nuclear: constituyen el centro del discurso y el instrumento de aproximación a la realidad mediante una mimesis costumbrista, de imitación de lo local y circunstancial, del detalle contemplado en su contingencia.

Teniendo en cuenta todas estas consideraciones iniciales acerca del artículo de costumbres, vamos a finalizar esta primera aproximación al artículo de costumbres prestando atención y cediendo la voz a los propios autores, de cuyos textos se han ido extrayendo fragmentos de una poética asistemática que sirve de punto de partida para la reconstrucción de la que se intenta llevar a cabo en las sucesivas páginas.

---

<sup>40</sup> Todos estos aspectos se recorren en el tercer y último bloque, “Poética del artículo de costumbres (1830-1850)”.

<sup>41</sup> Cuando las circunstancias lo requieren, se publica dividido en cuadros o partes, como si de un folletín por entregas se tratase.

### 0.3.2 Esbozos de una poética del artículo de costumbres (1830-1850)

A partir de un conjunto de declaraciones dispersas en prólogos, introducciones, reseñas y textos varios es posible extraer y reconstruir una poética del artículo de costumbres elaborada por los propios autores y por algunos críticos, aunque incompleta y elaborada sobre la marcha, conforme el mismo género se estaba desarrollando en España entre 1830 y 1850, de forma tardía con respecto a otros países europeos. Se partió inicialmente de textos programáticos y de artículos de costumbres de la literatura francesa, para después irse combinando, declaradamente o no, tal influencia de base con la fecunda tradición literaria española del Siglo de Oro y de la Ilustración en todas aquellas manifestaciones literarias que combinaban la moral con la crítica social y en las que solía aparecer la capital como objeto de mimesis. Destacan, en este sentido, la prosa ejemplar –narrativa picaresca, “gritos” y aleluyas, misceláneas sobre ferias y otros asuntos de circunstancias, guías urbanas y “avisos”–, el corpus cervantino, la comedia barroca, la sátira –política o festiva, en cualquiera de sus manifestaciones–, el sainete y la prensa *espectadora*. Toda esta herencia cultural se tamizó e incorporó en forma de temas, moldes estructurales o tonos al artículo de costumbres, que, en su formulación inicial y para tomar impulso, no tuvo más remedio que mirar hacia Francia, su indiscutible punto de anclaje.

Del *Tableau de Paris* de Mercier, conjunto de cuadros de costumbres que habían fijado la fisonomía de la capital francesa prerrevolucionaria hacia 1780, plagió un anónimo redactor del *Correo literario y mercantil* en agosto de 1828 dos textos, el “Préface” y la “Physiognomie de la ville”, que le sirvieron para lanzar la primera serie de artículos propiamente de costumbres en España bajo el rótulo “Costumbres de Madrid”. Ese mismo año de 1828, Larra se inspira en el “Avant-propos” que había estampado Jouy dieciséis años antes en su primera colección costumbrista para inaugurar la suya propia, *El duende satírico del día*<sup>42</sup>. A partir de este momento, la presencia de la literatura

---

<sup>42</sup> “Diálogo. El duende y el librero”, breve texto que antecede a manera de prólogo el primer artículo de costumbres contenido en esta publicación, “El café” (*Duende satírico*, núm. 1, Madrid, José del Collado, 1828). El artículo de Jouy, “*L’Hermite de la Chaussée d’Antin et le libraire*”, había aparecido en el primer volumen de su primera colección costumbrista, *L’Hermite de la Chaussée d’Antin, ou Observations sur les mœurs et les usages parisiens au*

costumbrista francesa constituye un referente ineludible para los escritores españoles, lo cual no implica que fuese un referente explícito. Lo fue en los primeros estadios de la aclimatación del artículo de costumbres en España, cuando las menciones directas y las alusiones a los franceses –Jouy , Colnet, Courier, etc.– son bastante frecuentes; al tiempo que el proceso de apropiación cultural de esta práctica de escritura por parte de los españoles se va verificando, las citas a los modelos franceses disminuyen y desaparecen, para dar paso a una búsqueda de puntos de anclaje, de nuevos arquetipos de imitación dentro de la historia literatura española.

A mediados de siglo, cuando el artículo de costumbres era ya una forma literaria consagrada y se habían desdibujado las fuentes extranjeras de las que había bebido originalmente, sus primeros cultores –Larra, Mesonero– se habían convertido por derecho propio en punto de referencia para las sucesivas generaciones de costumbristas y, aunque ninguno había construido un aparato teórico sólido sobre el artículo de costumbres, las muchas consideraciones y reflexiones aisladas que efectuaron al ejercer de críticos de sí mismos –o de la obra de otros– constituyeron una suerte de poética “práctica”, por así decir, difundida en pequeñas cápsulas a través de la prensa y de las recopilaciones y colecciones de artículos. De tal legado se alimentaron quienes les sucedieron de forma más inmediata y, en última instancia, las plumas que iban a dar impulso a la novela realista a partir de 1870. Los Pereda, Alarcón y Galdós nunca ocultaron, significativamente, la deuda contraída hacia los costumbristas de 1830; esos mismos costumbristas que pocas décadas más tarde iban a ser vilipendiados y rechazados por los estetas del Modernismo.

Veamos, para concluir este primer bloque de “Cuestiones teóricas previas”, las conceptos clave que conforman el legado poético costumbrista.

---

*commencement du XIX<sup>e</sup> siècle* (París, Pillet, 1812-1814); volvería a incluirlo en 1823 (París, Didot Ainé) al frente del primer tomo de sus *Œuvres Completes*, el dedicado a los *Essais sur les mœurs*.

## ¿CUADRO VS. ARTÍCULO DE COSTUMBRES?

La primera cuestión que suscita cierta polémica entre quienes se han aproximado al costumbrismo en general, y a su manifestación periodística en particular, es la nominal. ¿Cómo se calificó esta nueva clase textual sin parangón en la historia literaria, puesto que había nacido de forma muy reciente y en el seno de la prensa? En España se comenzó a usar casi de forma simultánea tanto *cuadro de costumbres* –a él se refiere el anónimo redactor del *Correo Literario* para referirse a “Costumbres de Madrid”, el 8 de agosto de 1828– como *artículo de costumbres* –que vemos un mes más tarde utilizado para aludir ya a un contenido definido del periódico, pues se indica que en él “los moralistas [buscan] los artículos de costumbres y festivas críticas” (núm. 23, 3/IX/1828, p. 1)–. Sería este último concepto, “artículo de costumbres” el que tendría más fortuna, dado que respondía de forma más apropiada y precisa tanto a la especificidad de esta nueva forma como al profundo condicionamiento que en ella ejercía su soporte de difusión. Sea como sea, ambas etiquetas eran las de uso común, no solo en España, sino también fuera de sus fronteras, en otras literaturas, igualmente imprecisas y polisémicas en su forma de conceptualizar esta clase de textos; en todas se recurría a una amplia terminología, parcialmente alusiva a conceptos tomados del arte de la pintura. *Tableaux de mœurs*, *articles de mœurs*, *esquisses* y *peinture des mœurs* son los nombres más habituales en las letras francesas; todos están presentes en el vocabulario crítico de los costumbristas españoles: son los omnipresentes “cuadros”, “artículos”, “bosquejos” y “pinturas” de costumbres que ocupan las principales cabeceras de la época–. Del origen francés de la nueva fórmula de escritura que se adopta en España da cuenta Bretón al referirse a ella usando un neologismo y un extranjerismo –“otros *articulean*, como nosotros pecadores, en el *feuilleton* de un periódico” ([Bretón de los Herreros], “Literatura. *Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital*” *La Abeja*, núm. 533, 14-X-1835, p. 1). *Sketches*, *papers*, *essays*, *pictures* o *literary and graphic delineations* inundan parte del mercado editorial de Inglaterra, mientras que el de Alemania presenta *genrebilder*, *skizzen*,

*schilderungen* o *bildern* –pinturas de género, bocetos, descripciones y cuadros, respectivamente–<sup>43</sup>.

Estas denominaciones fueron manejadas indistintamente por los autores, de manera que, en el caso que nos ocupa, nunca hubo una dicotomía expresa entre “cuadro” y “artículo de costumbres”; de hecho, con carácter general ambas formas ni se distinguieron, ni se opusieron. La escasa determinación de las formas narrativas breves y su variedad terminológica contribuía a la utilización de conceptos de manera indiscriminada y equivalente<sup>44</sup>. Por otra parte, tampoco existía el *ismo* para nombrar la tendencia a la que se adscribían; para remitir su escritura a un modelo, utilizaban el genérico “literatura”, “crítica”, “género”, o bien “pintura” –por su fuerte plasticidad y armonía de presupuestos estéticos–, agregando el sintagma especificativo “de costumbres” para acotar algo más el concepto. Manejan esta terminología Larra en su reseña del *Panorama* (1836), Menéndez Pelayo casi medio siglo más tarde (1879) y aún Le Gentil –“une littérature dite ‘de costumbres’” (1909: 16)– a principios del siglo XX. Al no existir las palabras “costumbrismo” y “costumbrista”, no solo se recurría a los giros –con sus variantes– “literatura de costumbres” y “escritor de costumbres”, sino que, ocasionalmente, también asomaba el más acotado calificativo de “articulista”. Manuel Bretón de los Herreros se sirve de él en una de las primeras referencias escritas que conservamos de este uso restringido para referirse a Mesonero Romanos en su reseña del *Panorama matritense*, escrita nada más

---

<sup>43</sup> Todas estas son denominaciones que aparecen en obras como *Le Livre des Cent-et-un* –“a series of papers descriptive of Paris, parisian manners and society”, como describe el libro su traducción al inglés, *Paris; or, the Book of the Hundred-and-one* (1833: v); *Heads of the People*, en cuya portada aparece la palabra *essay*; *Les Français peints par eux-mêmes*, que en su traducción inglesa pasa a ser “Pictures of the French” y “Literary and Graphic Delineations of French Character”; *Berlin und die Berliner. Genrebilder und Skizzen*, o *Berlín y los berlineses. Pinturas de género y bocetos*, del alemán Ludwig Lenz (1840-1841); *Œuvres complètes* de Jouy, quien se refiere a “quelques tableaux de moeurs” (1823: 3), etc.

<sup>44</sup> De la escasa delimitación de las formas en prosa en la primera mitad del XIX dan cuenta los propios escritores, tanto al reconocerla expresamente como al evidenciarla, implícitamente, en el uso de tales conceptos –en los títulos de sus obras, en las reseñas que hacían a las ajenas, etc.–. Baste un ejemplo entre muchos: Bretón de los Herreros calificó el *El diablo las carga* de Ros de Olano como novela, cuento, cuadro de costumbres y opúsculo en una misma reseña: “linda novela”; “es un cuento verdaderamente original”; “tengo para mí que su cuadro de costumbres participa también algún tanto del género maravilloso”; “las sales epigramáticas que abundan en este opúsculo” (“Bella literatura. *El Diablo las carga. Cuadro de costumbres. Año de mil ochocientos treinta y tantos*”, *El Panorama*, 2ª ép., núm. 53, 2/II/1840, pp. 137-138). Se ocupa de la indeterminación de las formas narrativas en el XIX Baquero Goyanes (1949; 1992) y Ezama Gil (1995) de su lugar en las preceptivas literarias decimonónicas.

publicarse el primer volumen<sup>45</sup> –advuértase, además, el uso equivalente que también hace de “cuadro” y “artículo”–:

[...] en todos los artículos que componen esta preciosa colección [...]. En todos los cuadros que forman este verdadero *panorama* de las costumbres matritenses se echa de ver el genio observador y la erudición del articulista” ([Bretón de los Herreros], “Literatura. *Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital*”, *La Abeja*, núm. 533, 14-X-1835, p. 1).

Así, tanto autores como críticos se suelen referir a los textos, indistintamente, como “artículo” y como “cuadro”, pero también como “bosquejo”, “escena”, “narración”, “descripción”, “relato”, “cuento”, “caso” o “discurso”. También se recurre, sobre todo en recopilaciones y ediciones de obras completas, a la denominación de “opúsculo en prosa”, bastante vaga si se tiene presente la definición que ofrece el diccionario académico –“escrito corto, breve y compendioso” (RAE 1780: 666)–. Así, en las *Obras* del mismo Bretón (1853, II) se recogen bajo este rótulo varios de sus artículos de costumbres –todos incluidos por Patrizia Garelli en una edición reciente (2000)–; en los “Apuntes biográficos” iniciales que encabezan esta obra, significativamente, Hartzbusch se refiere a ellos como “artículos de costumbres y otros opúsculos literarios” (en Bretón 1853, I: xxvi), mientras que en la “Advertencia” el editor los llama “artículos en prosa” (*Íd.*: s.p.), y el propio Bretón, “cuadros” (*Íd.*: xviii)<sup>46</sup>.

Dentro de esta amplia gama terminológica, el nombre de “cuadro de costumbres” es el que con mayor insistencia asoma como equivalente de “artículo de costumbres” en la primera mitad del siglo XIX, así como posteriormente. Aunque carecemos de un estudio detenido de esta cuestión, todos los testimonios de que disponemos parecen apuntar a un carácter puramente sinonímico de ambos términos, novedosos en el lenguaje literario del momento, siendo conceptualmente muy poco o nada delimitados por parte de quienes recurrieron a ellos para calificar sus textos. Ambos asomaron casi de forma simultánea para referirse por igual a textos breves, con narraciones

---

<sup>45</sup> La palabra *articulista* no entró en el *Diccionario de la lengua castellana* hasta su edición de 1843 con la acepción de “el que escribe artículos o discursos para que se inserten en algún papel público” (RAE 1843: 70).

<sup>46</sup> Dice así: “creo haber hecho lo suficiente para que no falten en mi galería los cuadros que basten a pintar en lo posible esta interesante parte de las costumbres de la época” (Bretón 1853: xviii).

usualmente mínimas, morosidad descriptiva y atención a las costumbres contemporáneas. En todo caso, sí podría establecerse, con carácter general, que el cuadro de costumbres era un constructo más englobante, polisémico y elástico, puesto que se aplicaba tanto a una novela, como a una comedia, un cuento, un pasaje narrativo –acepción restringida del cuadro–, o un artículo, mientras que no se operaba de manera inversa –*Clemencia. Novela de costumbres* (1852), de Fernán Caballero, no hubiera podido ser calificada como artículo de costumbres sin que se incurriese en un disparate, por motivos obvios–.

De la novedad que estas voces suponían para la literatura española llama la atención el propio Mesonero cuando afirma que “no ha faltado quien al oír *Cuadros de costumbres* ha ido a la librería a preguntar dónde se enseñaban estos y el precio del billete” (“*Panorama matritense*”, *Diario de Avisos de Madrid*, núm. 281, 7/1/1836, p. 4). En efecto, hasta 1830 el “cuadro de costumbres” solo había tenido espacio en el ámbito de la pintura, concretamente en la de género, y tal era el referente forzoso que tenía en mente el público del momento; de ahí que *El Curioso Parlante* se viera obligado a realizar la precisión acerca de sus cuadros de costumbres “literarios”. Como estos, también el artículo de costumbres –y el periodístico, en general–, era un producto nuevo para las letras españolas que no podía acogerse, desde un punto de vista teórico, dentro de las formas establecidas por la preceptiva tradicional. Ambas formas, cuadro y artículo, vinieron a coincidir en el lenguaje de autores y críticos, bajo el signo de su novedad e indeterminación.

#### DIVERSIDAD EN LA UNIDAD

Dentro del artículo de costumbres, los autores diferenciaban clases temáticas, que generalmente definían mediante el encabezamiento de los nombres de la columna o sección del periódico, atendiendo al contenido del artículo –de costumbres *populares*, *políticas*, *andaluzas*, *medievales*, *matritenses*, *antiguas*, etc.–. La sección también podía llevar un nombre genérico, como “Costumbres”, “Variedades” o “Misceláneas críticas”. Además, según el tono, intención o estilo que se les imprimiera podían ser tildados como *festivos*, *satíricos*, *morales*, *filosóficos*, *humorísticos*, *pintorescos*..., sin

perjuicio de interconexión entre las diferentes actitudes estéticas. De hecho, el artículo de costumbres se situó inicialmente como un producto en el que convergían las trayectorias de los severos censores de costumbres o “rígidos moralistas”, los “festivos críticos” (Mesonero 1993: 123) y los satíricos, con el fin de continuar la estela de observación y censura de costumbres adaptada a los nuevos tiempos. Ahora bien, los estilos particulares de cada autor hacían oscilar los textos más hacia un campo u otro: la crítica festiva, en el caso de Mesonero y Antonio Flores; la sátira, en el de Larra e Iznardi; la intercalación de ambos modos, en el de Modesto Lafuente, etc. En suma, dentro de la variedad había una cierta unidad, un consenso respecto a qué era un artículo de costumbres. Conviene recordar, a pesar de la obiedad, que esta toma de conciencia solamente pudo llegar con su extensión y consolidación en tanto modelo textual definido, y que ello, a su vez, no podría producirse sin la dedicación prolongada en el tiempo de los escritores que incorporaron y extendieron esta novedad a las letras desde 1828, aproximadamente, y durante los años siguientes a la década de 1830. Una reflexión, algo más tardía, de un anónimo escritor cubano, señala que el artículo de costumbres “debe abrazar todos los tonos” y que “no hay género [hablando de estilo] determinado que pueda reputársele extraño. Alternativamente noble y familiar, elocuente y burlesco, fino y profundo, cáustico y alegre, mudará de tono y de sentimiento según fuere el personaje u objeto de que se proponga tratar” (Anónimo 1838: 240).

#### METAPRAXIS DEL ARTÍCULO DE COSTUMBRES

La literatura de costumbres en el XIX es una literatura que habla de sí misma, que se autodefine y describe con indispensable constancia su propia praxis artística; indispensable, porque, como se ha apuntado, era una práctica novedosa y descentrada del canon literario –al igual que sucedía con su homólogo pictórico, el cuadro de costumbres, en el dominio artístico–, de ahí su necesidad de construir, a cada paso, su propio relato. El propio cambio de paradigma cognoscitivo que había traído consigo el positivismo decimonónico autorizaba al costumbrismo, como ha señalado Vicente Pla, a desarrollar una de sus ambiciones, la de “volcar la representación hacia lo representado” (Pla,

en línea). No es casual, en este sentido, que Larra se sirva para construir su breve poética del artículo de costumbres de uno de los elementos más sobresalientes de la misma: su vínculo con la pintura, aplicando para ello una isotopía pictórica<sup>47</sup>. El carácter metapráctico del género, su hablar de sí mismo, de su conexión o dependencia con otro modelo de representación, visual en lugar de verbal, remite, en definitiva, a la pretensión y simulación de objetividad, de “*illusio* realista”, de la literatura de costumbres.

Debido a esta cualidad, las ideas que los autores difunden sobre aspectos tangenciales de la poética del género no solo se pueden localizar en textos de crítica *ad hoc*, como reseñas, prólogos, advertencias al lector y demás paratextos, sino en los mismos artículos, que ocasionalmente descubren una teorización especular y una demostración práctica sobre sí mismo y sobre el sistema textual en el que se inserta<sup>48</sup>. El análisis del propio corpus costumbrista, dado su fuerte componente metaliterario, muestra el proceso de reflexión en torno al escritor o articulista de costumbres y a sus textos. Como ejemplos paradigmáticos caben ser recordados “La romería de San Isidro” de Mesonero (*Cartas Españolas*, núm. 5, 17/V/1832, pp. 178-181) y “La dama de gran tono” de Gertrudis Gómez de Avellaneda, publicado en la primera entrega del *Álbum del bello sexo, o las mujeres pintadas por sí mismas* (1843). Ambos han sido analizados por Escobar (1988b) y son muestras de artículo de costumbres replegado sobre sí mismo, es decir, en el que la propia escritura costumbrista y sus procedimientos constituyen el núcleo temático del artículo. En otros casos el contenido metaliterario está algo más diluido y se suele concentrar en el exordio, como sucede en “La rifa andaluza” de Estébanez Calderón (*Cartas Españolas*, núm. 40, 23/II/1832, pp. 234-240) y en “El álbum” de Larra (*Revista-Mensajero*, núm. 64, 3/V/1835). Con mayor o menor intensidad, este rasgo suele acompañar a los artículos de costumbres de este período inicial; no obstante, lejos de ser contemplado como uno más de los atributos esenciales de su poética, ha constituido para determinados críticos un aval para negarle un hueco entre las formas literarias y ficcionales.

---

<sup>47</sup> Sobre la poética pictórica que está en la base del artículo de costumbres puede verse Peñas Ruiz (2011a).

<sup>48</sup> Ha ofrecido una buen aproximación a esta poética de autor María de los Ángeles Ayala (2002).

## HISTORIA Y MICROHISTORIA

Dado que los costumbristas parten de una mimesis artística centrada en lo local y circunstancial, así como de un contexto enunciativo relacionado de forma muy estrecha con el contenido de los textos, la realidad que codifican está necesariamente anclada en el “aquí” y el “ahora”. La suya es una escritura “de lo que pasa entre nosotros”, según la expresión de José Clavijo y Fajardo tomada de *El Pensador* por José Escobar (1994) como símbolo de la literatura de costumbres; una forma de aproximarse a la literatura cuyos espacios y tiempo propios son los de lo contemporáneo. Este atributo responde a una voluntad muy precisa que anima a los escritores costumbristas: el deseo de instaurar un nuevo orden interpretativo, no limitado a la herencia recibida, a la Historia que transmite los grandes acontecimientos, sino circunscrito al presente y a los hechos cotidianos. En esta línea, el costumbrismo decimonónico estaba adelantándose en cierto modo a la moderna crítica historiográfica que se levantó desde mediados del siglo XX en contra de la anterior *histoire événementielle* o historia de los grandes acontecimientos políticos (cf. Braudel 2002).

Un redactor anónimo del *Correo Literario* resume bien este espíritu en un artículo programático donde desmenuza el programa que se propone llevar a cabo en la serie de artículos que titula “Costumbres de Madrid”. Este texto es, como desveló José Escobar, un plagio –la adaptación es mínima y las paráfrasis se suceden sin apenas aportes personales, salvo los imprescindibles cambios de referencias culturales francesas por las españolas– del prólogo que Mercier redacta para su *Tableau de Paris*, prólogo que, siguiendo al mencionado crítico, expone “la teoría de la literatura de costumbres desarrollada en Francia por multitud de continuadores que configuran ese ‘costumbrismo bourgeois’ de que habla Barbéris” (1988a: 263).

Nuestros escritos no han de hablar de la que fue corte de Felipe II, pero sí de lo que en ella pasa hoy, en el día en que escribimos, y de las personas que nos rodean. Harto se ha hablado de Adán y de Tubalcaín, del vellocino de oro y del arca de Noé: nosotros queremos decir lo que pasa en nuestra edad, cosa harto más importante para los vivos que lo que sucedió antes, y lo que ha de suceder después (*Correo Literario*, núm. 12, 8/VIII/1828, p. 3).

Coincidía de este modo Mercier y, con él, el anónimo costumbrista español que recupera sus ideas, en un planteamiento que ya habían mostrado durante la Ilustración algunos escritores de costumbres españoles, como el mencionado Clavijo, quien rechazaba la avalancha informativa acerca de “guerras ajenas, de las alianzas y demás en que se interesa la curiosidad” en tanto no “volvamos los ojos y nos informemos de lo que pasa entre nosotros y en nuestros mismos interiores” (en Escobar 1994: 198-199).

Es este un cambio fundamental según el cual la Historia en mayúsculas empieza a deslizarse hacia la historia en minúsculas, lo que se produce en el dominio literario antes que en el historiográfico. Numerosos testimonios de literatos abundan en reclamar una inquisición acerca de aspectos hasta entonces prácticamente desterrados de la consideración del observador –lo cotidiano, las costumbres, las modas–, considerándolos fundamentales no solo para un mejor conocimiento del pasado, sino para una comprensión holística y más profunda del propio presente. Étienne de Jouy, el costumbrista francés más influyente para las letras españolas, difundió el precepto estético heredado de la Ilustración tardía de retratar al natural –por usar una expresión actual y coloquial, “en vivo y en directo” las costumbres locales<sup>49</sup>. Este mismo precepto será asumido como propio por los posteriores representantes del costumbrismo y del realismo, con Balzac a la cabeza<sup>50</sup>. En el “Avant-propos” a sus *Études de mœurs, I. Scènes de la vie privée*, dentro de su vasta *Comédie humaine*, lo enarbola como programa literario –como es sabido, este antetexto es un manifiesto confeso de la poética balzaquiana–: “En lisant les sèches et rebutantes nomenclatures de faits appelées *histoires*, qui ne s’est aperçu que

---

<sup>49</sup> El imperativo “peintre d’après nature” al que recurre Jouy (1823: 24) siguiendo a Mercier ya había sido convocado por La Bruyère, si bien con otros fines estéticos: “J’emprunte au public la matière de mon ouvrage; c’est un portrait de lui, que j’ai fait d’après nature” es la cita que stampa Mesonero, traducida, al frente de su *Panorama matritense*, si bien su traducción escamotea la alusión a la fórmula “d’après nature”: “El público me ha servido de original; mi obra es su retrato” (s.p.).

<sup>50</sup> Paradigmático exponente del realismo francés, Larra le considera, sin embargo, dentro de lo que hoy llamamos “costumbrismo”, pues lo define como “escritor de costumbres” en su reseña del *Panorama matritense* –una prueba más de que, si partimos de las concepciones de época, costumbrismo y realismo no son dos orillas estéticas antagónicas–: “el genio infalible que como escritor de costumbres no dudaremos en poner a la cabeza de los demás es Balzac, después de admirado el cual, pues no puede ser leído sin ser admirado, puede decir el lector que conoce la Francia y su sociedad moderna, árida, desnuda de preocupaciones, pero también de ilusiones verdaderas, y por consiguiente desdichada, asquerosa a veces y despreciable, y por desgracia ¡cuán pocas veces ridícula!” (2000: 548).

les écrivains ont oublié, dans tous les temps, en Egypte, en Perse, en Grèce, à Rome, de nous donner l'histoire des mœurs” (1842: 12).

Los costumbristas españoles compartieron esa consciencia del imperativo de contemporaneidad que impregna la cultura del nuevo momento histórico, determinado en gran medida por la quiebra del Antiguo Régimen y los nuevos sistemas de pensamiento surgidos al abrigo de las revoluciones burguesas. Mesonero lo resume hacia enero de 1838 en “Costumbres literarias”: “el público no quiere más historias que la historia contemporánea” (1993: 238). Larra, por su parte, se atrevía a proponer poco antes que la historia se debía escribir no “como un índice de los crímenes de los reyes y una crónica de unas cuantas familias”, sino “como un cuadro de costumbres privadas”, concepción que constituye, a su juicio, una “especie de filosofía” (2000: 385), es decir, una forma distinta de ver y de entender la historia. Coincide de este modo con la consideración que el papel de los acontecimientos cotidianos merece al idealista alemán Fichte. En uno de sus célebres discursos había propuesto crear una historia de la Alemania de la Edad Media “que fuese libro nacional y popular como la Biblia o el misal” (1977: 176); sin embargo, para llevar a cabo este propósito era necesaria una nueva hermenéutica, una transformación radical de los modos de leer los hechos del pasado:

Solo que una historia así no tendría que narrar los acontecimientos y sucesos a modo de crónica, sino que tendría que meternos dentro de la vida de aquella época impresionándonos profundamente sin nosotros saberlo o sin tener conciencia clara de ello, de modo que pareciéramos ir, estar, decidir y obrar con ellos; y esto, no mediante invenciones infantiles o fútiles, como tantas novelas históricas han hecho, sino mediante la verdad; de su vida debieran dejarse entrever los hechos y acontecimientos como testimonios de la misma (1977: 176-77).

Tal idea está implícita en la poética de la novela histórica romántica, de la que la novela de costumbres se considera en esta primera mitad del siglo XIX, no por casualidad, una “rama” o subgénero<sup>51</sup>. No obstante, fueron los escritores de costumbres, antes que los cultivadores de novelas históricas “originales”, quienes propugnaron este cambio. El redactor anónimo del *Correo*

---

<sup>51</sup> “Los calaveras. Artículo primero”, *Revista Mensajero* núm. 94 (2/VI/1835); en Larra (2000: 385-390).

se expresa en este sentido, parafraseando, como se apuntó anteriormente, a Louis-Sébastien Mercier:

[En detrimento de las costumbres romanas y áticas] nuestro siglo, nuestra patria y nuestros conciudadanos merecen con preferencia nuestra atención, y más útil y fácil creemos que es hablar de nosotros mismos que de nuestros antepasados. Si desde el descubrimiento del arte de escribir hubiera habido quien se dedicase a esta clase de composiciones, tendríamos hoy más exacta idea de las costumbres pasadas, y en mejor estado las presentes; pero el hombre desprecia siempre lo que tiene a mano, y desea y se ocupa en lo difícil y apartado (*Ibíd.*)<sup>52</sup>.

La que los costumbristas ofrecen es, en definitiva, una “historia viva, la del progreso social en España” (Hartzenbusch 1845: iii), confeccionada de manera fragmentaria y pretendidamente objetiva, fruto de la nueva forma de aproximación a la realidad que propugnan: fragmentaria, porque surge de la selección espontánea de los materiales que el entorno ofrece –“no se hallará orden alguno en estos apuntes, porque los hemos hecho según se han ido presentando los originales” (*Correo Literario*, núm. 12, 8/VIII/1828, p. 3)–; objetiva, porque es una reclamación constante en estos autores la pretensión de veracidad, la observancia de una “verdad” tantas veces reclamada como violada en aras del componente ficcional y estético –“Las más veces presentaremos los objetos sin hermosearlos, y sin juzgarlos por nosotros mismos: harto de agradecer será el que podamos trasladarlos con propiedad y semejanza” (*Ibíd.*)–.

Aunque se pueden encontrar casos de lecturas antagónicas, ancladas aún en las clásicas concepciones de la Historia, estas son más propias del ámbito del moralista, del anticuario o del erudito y constituyen para el costumbrista “objeto de pura curiosidad”, como afirma el autor del artículo del *Correo* (*Íd.*: 3). El costumbrismo adelanta o anuncia un nuevo paradigma interpretativo de la historia: la inmediata, contemporánea, cercana al ciudadano y ocupada por completo en “enterarle de aquellos objetos que puedan tener relación con su *interés local*” (“*Panorama matritense*”, *Diario de Avisos de Madrid*, núm. 281, 7/II/1836, p. 3; la cursiva es mía), compromiso que Mesonero

---

<sup>52</sup> El pasaje original comprende las páginas 11 y 12 del “Préface” al primer volumen del *Tableau de Paris* (1782).

señala haber contraído con su público<sup>53</sup>. La limitación de este planteamiento residía, sin embargo, en que la imagen que devuelven la mayor parte de las páginas de los primeros costumbristas responde a la de la burguesía, el grupo social al que ellos mismos pertenecían y al que prestaron atención prioritaria, por más que declarasen con cierta condescendencia que todas las clases sociales entraban dentro de su jurisdicción en tanto observadores de costumbres<sup>54</sup>.

#### LA “INGENIOSA FÁBULA” VS. EL “ERIZADO DISCURSO”

En el prólogo al su primera colección de artículos de costumbres, *Panorama matritense*, Mesonero explica que “la descripción de las costumbres y usos populares” realizada a través de “cuadros animados” sirve tanto para destacar los “rasgos característicos de los vicios o ridiculeces humanas” – función costumbrista– como para “castigar venialmente los desórdenes morales por su oportuno contraste con la virtud y la filosofía” (1835 I: vii-viii) – función satírica–. En este sentido, estos textos tienen un triple propósito: ser “un cuadro histórico del progreso” del país descrito en cuestión, es decir, erigirse en pretendido documento histórico; servir al lector de “diversión o pasatiempo” y ofrecerle “una lección moral más o menos severa que lleva envuelto el noble objeto de mejorar la condición y las inclinaciones humanas” (*Íd.*: viii). Esa lección, que no es otra que la crítica o censura de costumbres, se puede llevar a cabo con múltiples mecanismos, y el que ofrecía el artículo de costumbres era muy adecuado para un público que comenzaba a acostumbrarse ya a los modos de lectura que el periódico imponía. Mesonero señala este aspecto en más de una ocasión; primero, hacia abril de 1832, en “Las costumbres de Madrid”, publicado en *Cartas Españolas*, donde señala que es más sencillo lograr el objetivo moral con una “narración sencilla” o “ingeniosa fábula” (1993: 130) que no con “un erizado discurso” (*Ibid.*). Poco

---

<sup>53</sup> Podría señalarse una excepción, la variante específica del costumbrismo arqueológico, que, en cualquier caso, no tiene tanto que ver con la literatura, cuanto con la historia o con una etnografía *avant la lettre*.

<sup>54</sup> Ya en “Costumbres de Madrid” escribe el redactor, copiando a Mercier: “Para nuestras investigaciones no hemos apreciado menos la boardilla del miserable que el artesón y la púrpura del poderoso, para que opuestos así los rasgos quede más señalada la fisonomía de la capital” (*Correo Literario*, núm. 12, 8/VIII/1828, p. 3).

después, al presentarse al público a finales de ese mismo año en *La Revista Española* (“*El Curioso Parlante*”, núm. 2, 2ª serie, 10/XI/1832, pp. 13-14), apunta: “hay una clase de lectores (no la menos racional, ni numerosa) que gusta más bien de la moral en acción que en discurso, y a quienes una narración sencilla, una pintura fiel o una crítica festiva, conmueve e interesa más que un sublime y metafísico discurso” (*Íd.*: 13), y volverá a repetir esta idea de la mayor ligereza del artículo de costumbres frente a otras formas de escritura de costumbres en el prólogo del *Panorama matritense* (1835: x).

También Bretón de los Herreros insiste, al reseñar esta primera colección de Mesonero, en la genealogía propia de la crítica de costumbres, indicando que el “ejercicio de la censura [...] ha producido con el transcurso de los siglos una gran variedad de composiciones, en prosa y verso” ([Bretón] 1835: 1), dado el carácter universal de la censura, en cualquiera de sus manifestaciones –toda “humana sociedad”, dice, tiene cosas censurables, motivo por el cual abundan en todos los tiempos los “escritores críticos”–. Sin embargo, es Larra quien apunta ya a la radical diferencia que el artículo de costumbres presenta frente a esos productos que le precedieron en la censura de costumbres, como el aforismo cultivado por La Rochefoucauld o Vauvernages, o “los caracteres ligeramente bosquejados, pero desembarazados de toda intriga que pudiese desleír en tintas degradadas y acumuladas su colorido principal”, propios de diversos autores, desde Teofrasto a La Bruyère. Ambas formas se asocian a la filosofía práctica, no a la literatura. El artículo de costumbres, en cambio, sí presenta una “intriga”, en palabras de Larra; una “ingeniosa fábula”, en las de Mesonero. En tal fábula se condensa el componente ficcional del artículo de costumbres, y el hecho de que sea mínima o accesoria no elimina tal componente, que acompaña a esta clase de textos en sus primeros pasos.

#### UTILITARISMO Y CONVENCIONES DE LA POÉTICA SATÍRICA

El artículo de costumbres se rige por una de las convenciones de la poética de la sátira: nunca debe censurar “personalidades”, esto es, nunca debe retratar a personas concretas, ni tampoco particularidades, es decir, no puede encarnar debilidades generales en individuos reconocibles por el

público. Los vicios físicos quedan igualmente fuera de su jurisdicción, a la que sí pertenece, en cambio, la censura de los vicios morales; tal es “el objeto, a veces no muy piadoso, de sacar a plaza las adversidades y flaquezas de nuestros prójimos” ([Bretón] 1835: 1).

Al articulista de costumbres no le es “lícito particularizar circunstancias”, porque esto “quita a sus cuadros las aplicaciones generales”, dice Mesonero al comienzo de “El amante corto de vista”, en septiembre de 1832 (1993: 178). De ahí que *El Curioso Parlante* esgrima precisamente ese argumento para justificar su nuevo artículo: se centra en el ridículo de la cortedad de vista para reflexionar sobre la ceguera amorosa extendida en la sociedad española y cuyo origen cifra en “la depravación de costumbres, de los vicios de la educación, o de los excesos de la juventud” (1993: 180). Para mostrar dicha tesis, elige uno de los “ejemplos” que le “salen al paso”, es decir, selecciona de la realidad, pero una vez traspasada la materia prima al papel, deja de ser “real” para convertirse en “ficción” –con toda la verosimilitud o verdad poética que se desee, pero ficción al fin y al cabo–. En esta regla básica de la sátira reside la explicación de uno de los tópicos utilizados por los costumbristas: la distinción entre “retrato” y “pintura”: “Nadie podrá quejarse de ser el objeto directo de mis discursos, pues deben tener entendido que cuando pinto, no retrato” (1993: 130). El retrato, en la teoría de la pintura –y, por analogía, también en su aplicación literaria– exige al pintor dos condiciones: el mayor parecido posible al original y la perfección de ejecución. El artículo de costumbres participa de la pretensión naturalista a la que es sometido el retrato, pero con matices; nunca asoman en sus páginas personas concretas, figuras históricas como las retratadas por los pintores de la época, sino tipos contemporáneos compuestos de elementos tomados de distintos ejemplares tal como aconsejaba operar la Poética clásica y la sátira, que proscribía el retrato personal –recoge el precepto en uno de sus epigramas el poeta Marcial: *parcere personis, dicere de vitiis*–. Esta norma de regulación interna de la sátira vertebró la poética costumbrista, que se sirve de una particular combinación de los dos modos miméticos fundamentales desde el Renacimiento, según ha hecho notar Romero Tobar (1994: 416): la imitación *icástica*, o imitación de lo particular, que tiene como objeto mostrar la verdad –siguiendo la formulación de Esteban de Arteaga, sería la “imitación servil”, o “representación exacta”

(1789: 165) tanto de las virtudes como de los defectos de la naturaleza, “conforme a lo natural” (*Íd.*: 167)– y la imitación *fantástica*, o de lo universal, que tiene como fin mostrar los objetos no tal cual son o existen, sino como podrían ser a partir de una selección ideal de modelos. Esta es, en suma, la dicotomía básica existente entre Historia y Poesía, resumida por Luzán mediante una anécdota que ya Plinio había recogido en su *Historia natural*:

Y como de la icástica es objeto la verdad, así de la fantástica lo es la ficción; al modo que la pintura, o representa algún hombre como es, lo que propriamente se llama retratar, o le forma de su idea y capricho, según lo verisímil, como hizo Zeuxis, que para pintar la famosa Helena, no se contentó con copiar la belleza particular de alguna mujer, sino que juntando todas las más hermosas de los crotoniates, tomó de cada una aquella parte que le pareció más perfecta, y así formó, más que el retrato de Helena, el dechado de la misma hermosura (Luzán 1977: 170).

Los costumbristas, por una parte, pretendían mostrar la realidad “como es”, observando la realidad circundante y ofreciendo su imagen, su verdad desnuda, del mismo modo que hacía la pintura en el género del retrato, al mismo tiempo que rechazaban llevar tal propósito a cabo mediante particularidades y retratos, llegando a desvelar en algunos textos, incluso, sus procesos selectivos e imaginativos, como hace Mesonero en “El día de toros”. Su estética fluctúa, así, entre la imitación icástica en lo que respecta a los temas a los que da cabida, y la fantástica en lo cuanto a las técnicas y procedimientos de que se sirve. En este sentido, el artículo de costumbres debe ser considerado a medio camino entre el idealismo y el naturalismo; heredero de la estética clasicista y precursor de las que aflorarían a mediados del XIX, declara insistentemente su vínculo con la realidad a la par que se desmarca de la imitación servil y que propugna, para combatirla, su utilidad e interés moral. Se comprende así bien por qué Pedro de Madrazo, cuando rechaza la “imitación servil de las formas”, de “la naturaleza exterior, material y tangible”, incluye como tal la pintura “de costumbres *que no se propone especie ninguna de enseñanza*, como escenas populares, de interior y bombachadas, la de naturaleza muerta, animales, flores, etc.” (1842: 402). El artista, pintor o escritor, podía –siempre que fuera en pro de un fin más elevado– permitirse ciertas licencias en la plasmación de objetos o costumbres

“vulgares”<sup>55</sup>, mediante la técnica del contraste de vicios y virtudes.

Esta cuestión se relaciona directamente con uno de los presupuestos básicos que animan la poética del artículo de costumbres: la supuesta “verdad de la pintura”. El objetivo del articulista de costumbres es siempre “alcanzar en su pintura todo el grado de verosimilitud posible”, como indica Mesonero (1993: 145) en un comentario realizado en 1851 a su artículo “El retrato” de 1832. Idéntico valor señalan todos aquellos críticos que acometieron por primera vez la interpretación de los artículos de costumbres: “la verdad de la pintura”, junto con “la combinación dramática de los incidentes”, es lo que el anónimo crítico del *Eco del Comercio* destaca del *Panorama matritense* (*Eco del Comercio*, núm. 532, 14/X/1835, p. 1); “la verdad del pincel”, pondera igualmente Larra (2000: 547).

Hay alguna excepción notable a esta regla. La poética personal de Estébanez Calderón, aun participando de las pretensiones de las de otros escritores costumbristas –sobre todo, de la verdad de las imágenes y del lenguaje puro y castizo– transcurre por sus propios derroteros. Como él mismo indica al comienzo de “La rifa andaluza”, no desea centrar su atención en lo común y trivial, pero tampoco en la fantasía, por lo que busca un “justo medio”: “Si lo imposible no me gusta, lo muy trivial me enfada en mucho más, y así por *la región* media emprende hoy su vuelo el razonamiento mío, para contaros sabrosamente los puntos y señales de una *Rifa andaluza*” (Estébanez Calderón 1985: 66; la cursiva es mía). Este estilo peculiar que aquí describe el propio autor para caracterizar su texto se puede hacer extensivo al resto de sus cuadros de costumbres. Indica erróneamente Pérez Bowie que este pasaje es “un esbozo de la poética de Estébanez y de su adecuación a las expectativas de los receptores, que puede ser, sin duda extensible a los otros componentes del grupo costumbrista” (1995: 10). Esta “región media”, a caballo entre la fantasía y lo real cotidiano, es peculiar del *Solitario* y no la encontramos en los textos de otros costumbristas del período, siendo este uno de los motivos por

---

<sup>55</sup> La preceptiva clásica concedía que las costumbres retratadas fueran “libres, jocosas y saladas”, siempre y cuando no rayaran en lo obsceno, como recuerda Santos Díez González en su examen de censura de *La criada más sagaz* (1787), en la que censura el hecho de que “no se hallan caracterizadas las costumbres de manera que se haga aborrecible el vicio y amable la virtud; pues no hay *contraste* de acciones honestas y malas, sino que todas ellas van por un mismo camino, y no se ve una persona que siga una virtud a lo menos común y vulgar” (en Calderone 1997: 143-144).

los cuales sus textos fueron mucho menos leídos y populares que los de Mesonero, aun siendo un dechado de corrección y casticismo, “mucho más artista que él del lenguaje y más clásico a la española”, como en su momento señaló Lomba y Pedraja (1932: 42).

En su pretensión por alcanzar la “*illusio* realista” (Scarano 2007: 36) y por lograr que se produzca la inmersión del lector dentro del texto, los costumbristas recurren a cualquier técnica susceptible de aportar ese halo de “realidad”, de verdad histórica, desde las burdas –pero usualmente efectivas– declaraciones de intenciones, hasta el detallismo descriptivo –“la credibilidad de la descripción contribuye a la eficacia de la crítica”, como indicó Guinard (1973: 456) a propósito de la nueva concepción de la imitación de la realidad que se produce entre los siglos XVIII y XIX<sup>56</sup>–, la atención a las circunstancias, la inserción de materiales extraídos directamente de una realidad cercana al lector, las alusiones a hechos recientes –muy frecuentes en los artículos de Larra–, etc. *El Curioso Parlante* declara en “El campo santo”: “El suceso a que se refiere este discurso es exacto; las personas y palabras también, según todo me lo reproduce mi memoria aun después de algunos años” (1993: 196).

No obstante, el mismo Mesonero explica al hilo de la reflexión sobre su propia praxis literaria que los ambientes y espacios que inserta en sus artículos, como las casas domingueras que aparecen en *El día de toros*, o aquella en la que se desarrolla la acción del sainete *La Petra y la Juana*, están creados a partir de la suma de diversas imágenes mentales; en ningún caso responden a un único y concreto lugar real. Es el imaginario popular y colectivo el que les confiere entidad, hasta el punto de que, ejemplifica, la casa de “Tócame Roque” que Ramón de la Cruz presentó en un sainete homónimo se situaba en el número 27 de la calle del Barquillo; sin embargo:

[...] a nuestro entender, el autor no pensó en ella [en la casa real situada en la calle del Barquillo] al trazar su escena, ni en ninguna otra determinada, sino que tomó de varias semejantes aquellas condiciones y detalles que necesitaba para sus cuadros. Esta misma idea ha dirigido al autor de las *Escenas Matritenses* al delinear la que sirve de teatro al artículo de *El Día de toros*. (Mesonero 1862, II: 22).

---

<sup>56</sup> “La ‘crédibilité’ de la description, elle contribue à l’efficacité de la critique”, es la cita original (Guinard 1973: 456).

Cita a continuación varias casas “domingueras” y explica su método de trabajo, basado en lo que podría denominarse “descripción selectiva”: “tomando de cada una lo que le pareció oportuno, construyó mentalmente la suya y la colocó en los barrios de San Lorenzo, para desorientar a los investigadores (si los hubiera) de esta parte topográfica de las *Escenas*” (*Ibíd.*); como también indica Larra en “El álbum”, el escritor de costumbres debe “ir a buscar en distintos puntos las tintas fuertes y las medias tintas, el claro y oscuro, sin los cuales no habría cuadro” (2000: 368), porque “la mezcla atinada de todas las gradaciones diversas es la que puede únicamente formar el todo” (*Ibíd.*).

En este sentido, los artículos de costumbres ofrecían al lector, como los romances de ciegos y los sainetes al público en la centuria anterior, “imágenes de realidad”, si bien imágenes pasadas por el filtro del autor, seleccionadas e idealizadas, hasta cierto punto. Por tanto, la idea de mimesis costumbrista que acuñó Escobar para la literatura costumbrista sigue teniendo plena validez, pero revisada a la luz de este filtro estético obvio: es una literatura de lo local y circunstancial, “de lo que pasa entre nosotros”, lo cual no anula el proceso selectivo que se esconde tras todo acto de escritura. El escritor elige lo que quiere contar y cómo lo quiere contar, una vez tamizado el tema en el “taller de trabajo” y sometido a las regulaciones internas, subjetivas, y externas, u objetivas, que lo determinan, desde la autocensura a la censura efectiva o los límites que impone la poética satírica en la censura de costumbres y de caracteres.

#### LOS CLAROSCUROS DE LA CENSURA

A las imposiciones de la poética tácita de la sátira clásica se sumó la censura oficial y efectiva, junto a la “autocensura” interna, es decir, aquella vinculada a los individuales resortes éticos de cada escritor y a la que Larra apunta cuando dice que el escritor debe poseer “suma delicadeza para no manchar sus cuadros con aquella parte de las escenas domésticas cuyo velo no debe descender jamás la mano indiscreta del moralista, para saber lo que ha de dejar en la parte oscura del lienzo” (2000: 550), o cuando señala, de forma más descarnada y criterio abiertamente neoclásico, que debe “formarse una

censura suya y secreta, que dé claro y oscuro a sus obras, y en el [sic] que el buen gusto proscriba lo que la ley permita” (2000: 551)<sup>57</sup>.

No se ha estudiado apenas el modo en que la censura externa pudo atenazar a unos costumbristas supuestamente atentos a la realidad circundante, prestos a dibujar todo lo actual y contemporáneo en sus textos, y que, sin embargo, nunca atendieron a cuestiones de tan candente actualidad como, por mencionar un ejemplo claro, la independencia de las colonias americanas. Estébanez Calderón, quien plasmó el tema en una oda, solo consiguió que fuera suprimido del conjunto de sus *Poesías*, publicadas por Eusebio Aguado en 1831<sup>58</sup>.

A pesar de que carecemos de datos suficientes para saber cómo actuó la censura gubernativa en el conjunto de la producción de artículos de costumbres, contamos con las alusiones, sumamente interesantes, de autores y críticos, dispersas en textos teóricos, en epistolarios y en otros documentos personales<sup>59</sup>; también, aunque menos frecuentemente –por razones obvias– en los propios artículos publicados.

Si hablamos de censura, forzosamente asoma, antes que cualquier otro, el nombre de *Fígaro*. Con razón uno de sus modernos editores ha dicho que “el principal tema político de los artículos de Larra, tema central de textos enteros y tratado marginalmente en muchos otros, es el de la censura” (Pérez Vidal 721). En efecto, Larra constituye una de las raras voces críticas, de entre quienes en estos años se dedicaron con mayor o menor afán a escribir artículos de costumbres, que tematizó las cuestiones relacionadas con la censura en sus propios textos y de manera insistente; en gran parte, gracias a

---

<sup>57</sup> Lo indica en la reseña del *Panorama matritense* a propósito de la evolución de la escritura de costumbres en paralelo a la libertad de expresión. La cita completa es la que sigue: “El escritor de costumbres necesita economizar mucho, por tanto, las verdades, y, como todo el que escribe en país libre de trabas para el pensamiento, formarse una censura suya y secreta, que dé claro y oscuro a sus obras, y en el [sic] que el buen gusto proscriba lo que la ley permita” (2000: 551).

<sup>58</sup> Nos recuerda la circunstancia Ángel González Palencia en su inestimable estudio sobre los efectos de la censura gubernativa en España entre 1800 y 1833: “De las *Poesías* de *Alderio Sefinaris el Solitario* (Estébanez Calderón), que se imprimieron en 1831, separó la censura una oda a América, por ser delicado asunto en aquellos días de emancipación de las colonias, oda que se ha reimpresso en 1927” (1935, I: cxxxiv).

<sup>59</sup> No tenemos datos suficientes para saber cómo actuó la censura en el caso del artículo de costumbres. Se ha investigado más en los dominios del teatro o de la novela. Una excepción, aunque insuficiente para arrojar luz sobre este punto oscuro, es el trabajo de Amparo Medina-Bocos, centrado en las figuras de Larra y Mesonero y más en el terreno de las actitudes éticas que en de los hechos históricos concretos (1989).

su magistral uso de la sátira, que salvó de la tijera censorina artículos tan duros como “*El Siglo en blanco*” o “Lo que no se puede decir no se debe decir”, e incluso periódicos completos, como *El Pobrecito*. Una de las primeras referencias se encuentra en la introducción que Mesonero compone para la primera edición de sus *Escenas matritenses*, donde indica como una de las principales ventajas que presentaba la escritura de artículos de costumbres el hecho de que “su aparición fuese tan rápida que no diese lugar a una gran atención ni a una despiadada censura” (1842: vii). En efecto, esta era una ventaja para burlar la censura con respecto a otras formas literarias, como el teatro o la novela, gracias a su brevedad y a la rapidez de publicación que le imponía el periódico. De hecho, el mismo Mesonero nos ofrece un buen ejemplo de cómo un asunto que no había logrado pasar el filtro censorino en otro cauce de representación se consigue “colar” en virtud del artículo periodístico: su obra de teatro *La señora de protección y escuela de pretendientes*, escrita en 1827, nunca salió a escena debido a un informe negativo de José Caballer Muñoz, pero su argumento sí pudo ver la luz unos años más tarde en el artículo de costumbres de 1832 “Pretender por alto” (Mesonero 1851: 234). También se refiere a la “tiranía de la censura” (1993: 249) que hubo de sufrir a propósito de la publicación de su *Manual de Madrid* (1831).

Pocos años más tarde, en el prólogo escrito para la cuarta edición de las *Escenas matritenses*, Juan Eugenio Hartzenbusch vuelve a mencionar la censura y explica por qué Mesonero hubo de sortearla:

Quien examine los artículos del primer año o primera serie, publicados con el título de *Panorama matritense* desde enero de 1832 hasta abril del año siguiente, verá con qué reserva se presentaba el autor delante de la censura para no excitar su suspicacia, para no incurrir en su tremenda ojeriza. [...] sus reticencias prudentes hacen al lector comprender cuánto más diría si el poder no le tuviera sujetos los labios. En los dos artículos titulados *La empleo-manía* y *La político-manía*, en que se echa de menos la viveza y chiste de los que le preceden y siguen, el lector al momento conoce por qué el *Parlante* habla tan solo de los que pretenden y no de los que dan empleos; de los que deliran tratando de política, y no de los políticos delirantes: aquella era la fruta vedada; tocar a ella era perder la gracia y exponerse a la muerte (Hartzenbusch 1845: iii).

No estaba Hartzenbusch exento de razón, si bien se advierte claramente hipérbole de crítico entusiasta, probablemente motivada por el intento de

establecer una imagen de Mesonero no limitada a la amable y festiva que él mismo se había encargado de trazar y que, en calidad de representante destacado –una vez muerto Larra y enfrascado Estábanez en otros ámbitos de la palestra pública–, había impuesto al costumbrismo, convertido así en “género periodístico que se refugia en el espacio que le deja libre la política” (Escobar 1998b: 61). En realidad, el artículo de costumbres sí había adoptado sesgos políticos de la mano de algunos escritores, incluso en momentos en que las circunstancias históricas eran desfavorables y peligrosas, pues asoma en un panorama cultural constreñido por el control fernandino –el rey no muere hasta 1833– y se desarrolla en los años posteriores bajo una cierta continuidad, la del mandato cristino. Basta pensar en el *Duende satírico del día*, publicado en plena Década Ominosa gracias al ingenio y la magistral oblicuidad que desplegó en su sátira Larra<sup>60</sup>. Tanto este como el menos conocido Iznardi son dos buenas excepciones de esta práctica intermitente de un costumbrismo más combativo que convivía con el festivo representado por Mesonero –incluso en la obra de un mismo escritor, como reconoce Iznardi a propósito de la suya en una carta de agosto de 1833, refiriéndose a sus colaboraciones en el *Correo Literario*: “hay algunos artículos de costumbres ajenos de crítica, otros la tienen o han querido tenerla, como el de los *Azares de un viaje* y el de los *Tontos*” (en Escobar 1998b: 59)–.

En todo caso, hay que pensar que en los años en que los primeros artículos de costumbres hicieron acto de aparición la presión que ejercía Francisco Tadeo Calomarde sobre toda manifestación ideológica y cultural dejaba poco margen de libertad al escritor, fuese del tipo que fuese. Lo recuerda bien Bretón de los Herreros en 1835, muy poco después del fin de su ministerio a propósito de la vil censura ejercida sobre los teatros de Madrid entre los años 1823 y 1833<sup>61</sup>. En lo que al artículo de costumbres se refiere José María de Carnerero hubo de ejercer, en tanto director primero del *Correo Literario* (1828) y editor después de las *Cartas* (1831) y la *Revista Española*

---

<sup>60</sup> Menos suerte tuvo con su segundo proyecto periodístico, *El Pobrecito Hablador*, donde sí sufrió sus embates. Según indica Iglesias Feijoo (1996: xxviii), la entrega número doce, que debía haber aparecido en febrero de 1833, fue censurada completa, por lo que ese mes no apareció ningún número; los tres últimos aparecieron en marzo, el doce y el trece con muchos cortes de la censura.

<sup>61</sup> En “Apuntes curiosos para la historia de la censura de obras dramáticas en época calomardina”, *La Abeja*, 2/XI/1835 (Bretón 2000: 183-187).

(1832), un control absoluto sobre los escritos que en sus periódicos se publicaban; de hecho, fue acusado por Manuel Rodrigo desde la tribuna de los progresistas, *El Eco del Comercio* (10/VI/1834), de monopolizar el negocio periodístico y de censurar a sus redactores<sup>62</sup>. Sin duda, la práctica de una censura superpuesta a la civil y a la eclesiástica, ejercida desde dentro de las redacciones por los impresores, directores o editores, pudo influir a la publicación de artículos de costumbres. Fuera cual fuese su procedencia, ajena o no al propio medio, lo cierto es que, en palabras de Roca de Togores, “la previa censura sujetaba en el periódico más si cabe que en el teatro a los escritores: bien que en cambio daba más valor a sus chistes, y hacía, por decirlo así, más sabrosos los pocos granos de sal que pasaban por el arnero censorio” (1883: 164)<sup>63</sup>.

#### EL ESCRITOR DE COSTUMBRES: RETRATO DE AUTOR

“Confesemos de todos modos que es pícaro oficio el de escritor de costumbres”, se lamenta Mariano José de Larra (2000: 100) al comienzo su artículo “La polémica literaria” (*La Revista Española*, núm. 84, 9/VIII/1833). Como Larra, muchos otros autores plasmaron en sus artículos de costumbres comentarios autorreferenciales con los que pretendían explicar o justificar, según los casos, su labor ante el público, ofreciendo así itinerarios de sentido por los que este pudiera transitar en su camino de exploración de esta nueva forma periodístico-literaria. De hecho, dos son los principales problemas con los que tropieza el escritor de costumbres, entendiéndolo ahora por tal al articulista –aquel “que funda sus artículos en la observación de los diversos caracteres que andan por la sociedad revueltos y desparramados” (Larra 2000: 100)–: la dificultad de la materia en sí, por un lado; por otro, las distorsiones “interpretativas”, es decir, las lecturas sesgadas que buscan en la crítica desplegada por el articulista aplicaciones que remiten a individuos particulares,

---

<sup>62</sup> Carnerero se defendió solo un día más tarde (J. M. de Carnerero, “El Editor de la *Revista Española* a don Manuel Rodrigo”, *La Revista Española*, 11/VI/1834, núm. 238, p. 1)–.

<sup>63</sup> Significativamente, desliza este comentario a propósito de un dato curioso: a Bretón no le contentaban sus propios artículos de costumbres tanto por este motivo de la censura previa como porque carecían de la versificación en la que tan bien se manejaba.

en lugar de la censura de alcance universal que en verdad buscan desplegar, como denuncia Larra irónicamente, pensando sin duda en sí mismo:

¿Dibujó un carácter, y tomó para ello toques de éste y de aquel, formando su bello ideal de las calidades de todos? ‘¡Qué picarillo!’ –gritan, ¡cómo ha puesto a Don Fulano!’ ¿Pintó un avaro como hay ciento? ‘¡Pues ese es don Cosme!’; gritan todos, ‘el que vive aquí a la vuelta’. Y no se desgañite para decirle al público: ‘Señores, que no hago retratos personales, que no critico a uno, que critico a todos; que no conozco siquiera a ese don Cosme’ (Larra 2000: 100).

De entre las alusiones y consideraciones que pueden extraerse del conjunto de artículos de costumbres, abundan sobre todo aquellas en las que el escritor reflexiona sobre su propia práctica de escritura, el objetivo de sus escritos, su naturaleza, el público al que se dirigen o los obstáculos con los que tropiezan hasta, en un plano más trascendente, la función social que cumple. Tales anotaciones, que se pueden rastrear ya en los textos más tempranos de esta clase publicados en España, suponen también una especie de guía de lectura de la nueva clase de escritura que representan en el contexto periodístico y a la que el público solo estaba parcialmente habituado, gracias a la tradición ensayística y de crítica satírica y de costumbres que habían desarrollado desde la segunda mitad del siglo XVIII *espectadores* como *El Pensador* o *El Censor*. Sobre la escritura de costumbres en sí, se pondera a menudo, como se ha señalado, su dificultad de ejecución y las dotes que exige al escritor –genio observador, imaginación viva, sutil penetración, gracejo natural, estilo fácil, erudición amena y conocimiento del mundo y de su país, resumiendo las señaladas por Mesonero en “Las costumbres de Madrid”<sup>64</sup>–. Larra, por su parte, puntualiza un tanto más en su reseña del *Panorama* y reclama al escritor de costumbres que “no sólo tenga vista perspicaz y grande uso del mundo, sino que sepa distinguir además cuáles son los verdaderos trazos que bastan a dar la fisonomía”, porque, recurriendo a un símil pictórico-científico, “descender a los demás no es retratar una cara, sino asir de un microscopio y querer pintar los poros” (2000: 547-548). Con ello quería dejar

---

<sup>64</sup> “Grave y delicada carga es la de un escritor que se propone atacar en sus discursos los ridículos de la sociedad en que vive. Si no está dotado de un genio observador, de una imaginación viva, de una sutil penetración; si no reúne a estas dotes un gracejo natural, estilo fácil, erudición amena, y sobre todo un estudio continuo del mundo y del país en que vive, en vano se esforzará a interesar a sus lectores” (Mesonero 1993: 121-122).

claro que la escritura de costumbres requería una cierta especialización, un trabajo analítico y selectivo análogo en literatura al *modus operandi* del hombre de ciencia. Al aludir a esos “verdaderos trazos” que el autor debía saber captar, estaba anotando ya un requisito imprescindible, “la verdad del pincel”; ya en 1836, el momento en que Fíguro redacta esta reseña, la moda de este género había hecho que una eclosión de artículos invadieran el panorama editorial, libros que morían con la costumbre que habían pintado, por no “ser verdad más que el día que ve la luz” (Larra 2000: 547). El escritor de costumbres, por ello, no debe ser pintor de la circunstancia en su fugacidad y transitoriedad, sino en lo que esta tiene de universal y de eterno. Pocos años más tarde, Baudelaire iba a codificar los atributos propios del pintor de costumbres con pinceladas muy similares a las que habían servido para trazar su autorretrato a los costumbristas en el campo literario:

[...] el genio del artista pintor de costumbres es un genio de naturaleza mixta, es decir, en la que entra una buena parte de espíritu literario. [...] A veces es poeta, con mayor frecuencia se asemeja al novelista o al moralista, es el pintor de la circunstancia y de todo lo que ella sugiere de eterno. Cada país, para su placer y para su gloria, ha poseído alguno de estos nombres (Baudelaire 1995: 80).

Al tiempo que el género se ve dibujado por la mano del autor en el propio texto, el público al que va destinado también queda en él reflejado. “El escritor de costumbres no escribe exclusivamente para esta o aquella clase de la sociedad, y si le puede suceder el trabajo de no ser de ninguna de ellas leído, debe de figurarse al menos, mientras que su modestia o su desgracia no sean suficientes a hacerle dejar la pluma, que escribe imparcialmente para todos” (2000: 368). En esta idea Larra resume bien el espíritu del grueso de los costumbristas españoles. Aunque pretenden escribir “para todas las clases”, supuestamente retratadas por igual, en realidad escriben para una concreta, la emergente clase media, aquella a la que ellos mismos pertenecen y a la que contribuyen a consolidar mediante un discurso de legitimación del que el artículo de costumbres no escapa. Si Mesonero, inicialmente –hacia abril de 1832 en “Las costumbres de Madrid”, de *Cartas Españolas*–, declaraba que “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” (1993: 130), pocos meses más tarde, al pasar a trabajar como redactor de *La Revista Española*, reconocía dirigirse especialmente a la clase media, aquella que “imprime a los pueblos su fisonomía particular, causando las diferencias que se observan en ellos”, dada “su extensión, variedad y distintas aplicaciones” (“*El Curioso Parlante*”, núm. 2, 10/XI/1832, p. 14)<sup>65</sup>:

[...] en mis discursos, si bien no dejan de ocupar su debido lugar las costumbres de las clases elevada y humilde, obtienen naturalmente mayor preferencia las de los propietarios, empleados, comerciantes, artistas, literatos y tantas otras clases como forman la medianía de la sociedad (*Ibíd.*).

Bretón, por su parte, describía su obra como una “pintura fiel, ingeniosa y casi completa de las actuales costumbres de España, especialmente en la clase media” (Bretón 1853, II: xxiii).

Coherentes con su ideología burguesa, los costumbristas veían a las clases bajas con ojos críticos, con condescendencia y hasta con cierto desprecio: “el pueblo bajo también es semejante en todas partes por la falta de luces y de facultades”, indica Mesonero (“*El Curioso Parlante*”, núm. 2, 10/XI/1832, p. 14); “una multitud indiferente a todo, embrutecida y muerta por mucho tiempo para la patria [...]. Ésta es cero, cuando no es perjudicial, porque las únicas influencias capaces de animarla no están siempre en nuestro sentido”, considera Larra (2000: 556). Bretón en “Los años” (*La Abeja*, 1/I/1835) se refiere a las manolas, las fruteras, los chisperos de las Maravillas como “nuestro pueblo bajo” (2000: 89), la “gentuza de la pradera de San Isidro” (*Íd.*: 90), “nuestra plebe” o “la chusma” (*Ibíd.*), y considera, al igual que Larra y que Mesonero, que no este grupo social el depositario de los antiguos valores y costumbres españolas: “no es en los palacios de los próceres, ni en los caramachones de la chusma donde han de estudiarse la índole y las costumbres de un pueblo, sino en la clase media, y más cuando ésta ha ganado en número y en influencia lo que aquéllas han perdido, tal vez para bien de todas” (Bretón 2000: 90). Por contraposición, la clase media, “compuesta de empleados o ‘proletarios decentes’” (Larra 2000: 216), era vista como “la más fiel depositaria de los usos que ha encontrado establecidos por

---

<sup>65</sup> La clase alta es considerada como homogénea, idéntica en cualquier país del mundo “por la frecuencia de los viajes, el esmero de la educación y el imperio de la moda” (Mesonero *Íd.*).

otras generaciones” (Bretón 2000: 91), aquella “que se ilustra lentamente, que empieza a tener necesidades, que desde este momento comienza a conocer que ha estado y que está mal, y que quiere reformas” (Larra 2000: 556).

Los artículos de costumbres vienen a colaborar en parte en la conquista de ese espacio que en la sociedad española buscaba la clase media. Ella es la protagonista indiscutible de los cuadros de los escritores costumbristas y la principal receptora, declarada o subyacente, de los mismos; a ella pertenecen el común de sus lectores y en ella se busca el carácter y costumbres que hacían distintiva a la nación española. Aquí radica un rasgo distintivo del artículo de costumbres frente a la literatura de costumbres de los siglos XVII y del XVIII, “totalmente ajenos a esta red de ideas sobre la vida colectiva”, como ha señalado Romero Tobar (1994: 399). Respondían los textos costumbristas del XIX, de este modo, a la “lógica de la clase media” a la que había aludido Mercier a fines de la anterior centuria en referencia a la verosimilitud a la que debía aspirar la obra literaria (en Escobar 1988a: 265). De dicha lógica, que también lo es cultural, del marco político y del medio en que surge, se deriva el hecho de que la mimesis costumbrista sea, forzosamente, “representación ideológica de la realidad”, como ha sabido ver Escobar (1988b: 58), puesto que en ella no tenía cabida esa escritura democrática “de” y “para” todos, que era más un desiderátum que un hecho efectivo<sup>66</sup>. Aquí radica el “aspecto instrumental” (Kirkpatrick 1978: 31) del costumbrismo que transmitía a la página literaria la perspectiva de una clase en pleno proceso de consolidación de sí misma<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> Esta aspiración excede los marcos del artículo de costumbres a todo producto cultural. En la presentación al público del *Semanario Pintoresco Español*, Mesonero proclama: “Escribimos, pues, para toda clase de lectores y para toda clase de fortunas; pretendemos instruir a los unos, recrear a los otros, y ser accesibles a todos” (*SPE*, I, núm. 1, 3/IV/1836, p. 5); antes, el *Correo Literario* se había expresado en los mismos términos, diciendo de sí mismo que “escribe para todos” (núm. 314, 14/VII/1830, p. 2).

<sup>67</sup> Kirkpatrick apunta este “instrumental aspect of costumbrismo” en referencia a su carácter marcadamente ideológico: “the costumbrismo was necessarily an ideological manifestation of the transition to modern, bourgeois society, expressing, among other things, the perspective and will of the class whose interest is served” (1978: 31).

# 1. CRÍTICA DEL COSTUMBRISMO

Nuestra literatura es todo problemas.

Serafín Estébanez Calderón, en carta a Pascual de Gayangos (12 de octubre de 1839).

Aún en los críticos reina extraña confusión sobre la índole y límites de este modo de escribir relativamente moderno.

Menéndez Pelayo, "Noticias literarias. *Don Gonzalo González de la Gonzalera*"(1879).

## 1.1 COSTUMBRISMO: GÉNESIS DEL CONCEPTO CRÍTICO

### 1.1.1 Un nuevo *ismo*

Si hoy pudiésemos sorprender a Larra, Mesonero o Estébanez Calderón en medio de una animada tertulia en casa de José Gómez de la Cortina, durante alguna reunión en el Ateneo Científico y Literario o mientras paseaban una soleada tarde de septiembre por el Prado, nos mirarían de hito en hito al explicarles que un siglo más tarde los historiadores de la literatura les habían etiquetado como *costumbristas*, y a sus textos, como manifestaciones del *costumbrismo*. Ambas palabras les eran absolutamente desconocidas; son ajenas a, prácticamente, todo el siglo XIX. Ellos se habrían definido como "escritores de costumbres" y cultivadores del "género de costumbres", de la "literatura de costumbres" o "crítica de costumbres". Lo que no ha variado con el paso del tiempo es el modo de denominar sus textos: con vacilaciones, debido a la indefinición terminológica propia de la época –y que afectó igualmente a otras formas narrativas–, habrían asegurado escribir *cuadros* o *artículos de costumbres*.

"Costumbrismo" es un constructo teórico que nació muy a finales del siglo XIX y que forma parte de lo que Ángel González García denomina *ismología*, es decir, la moda que durante los siglos XIX y XX impulsó la

creación e irradiación de múltiples *ismos* o movimientos artísticos. Esta moda vendría a coincidir, no por casualidad, “con la pérdida de consistencia y uniformidad que a finales del siglo XVIII sufrieron, no solo las ideas y creencias, sino también las formas estéticas, volviéndose todas ellas heterogéneas y volátiles” (2006: 11). Sin embargo, el costumbrismo, entendido en un sentido amplio, no es una moda pasajera ni se circunscribe a un período concreto. Ha sido considerado por la crítica como “una provincia del gran territorio que forma el realismo [...] acotada por el detallismo superficial” (Romero Tobar 1994: 398), una suerte de *eón* orsiano o categoría del espíritu, es decir, una constante histórica cuyas vicisitudes en el tiempo pueden ser claramente rastreadas y que cristaliza en un determinado momento. En este segundo sentido, más restringido y específico, el costumbrismo es considerado por la crítica como un fenómeno literario y artístico propio del siglo XIX que se manifiesta de forma prominente en el artículo de costumbres y que comenzó a asomar en el lenguaje de la crítica ya pasada la frontera del XX.

¿Cuándo se introdujo el concepto de “costumbrismo” como categoría crítica, de dónde procedía y cuál fue su frecuencia de uso y su productividad, una vez introducido? Veamos la historia de la palabra de la mano del uso y de la norma, esto es, en los textos de entresiglos y en los diccionarios<sup>68</sup>.

### 1.1.2 *Costumbres, costumbrismo, costumbrista*

*Costumbrismo* entró por primera vez en el diccionario de la Real Academia Española a mediados de la década de los cincuenta con una definición no muy precisa: “En las obras literarias, atención especial que se presta a la pintura de las costumbres típicas de un país o región” (RAE 1956: 379). La palabra, no obstante, ya se había generalizado tiempo atrás; circulaba en boca de la crítica desde principios de siglo y no se limitaba al ámbito específico de la literatura, como se infiere de la definición académica; se aplicaba también en la crítica pictórica e, incluso, en otro tipo de contextos,

---

<sup>68</sup> El rastreo lexicográfico se ha efectuado a través de los datos de frecuencia y co-ocurrencia que ofrecen el CORDE, Corpus Diacrónico del Español, y el CREA, Corpus de Referencia del Español Actual. Los límites cronológicos del CORDE comprenden palabras desde los orígenes del español hasta el umbral en que se solapa con el CREA, que abarca los últimos veinticinco años.

como la religión o el sexo –con el significado lato de “el conjunto de costumbres relativas a”–.

Antes de que lo hiciera el diccionario normativo por excelencia, Juan Eduardo Cirlot había consignado el costumbrismo de forma sintética en su *Diccionario de ismos*, cuya primera edición es de 1949<sup>69</sup>: “Género literario que, entre lo descriptivo, se dedica especialmente a la narración de las costumbres; esto es, a los estilos de vida en lo que éstos tienen de gregario, de persistente y de local” (2006: 145). Cirlot se hacía eco de que este *ismo* literario era una etiqueta artística polivalente: “En pintura, como en otras artes, existe también el costumbrismo” (*Ibid.*). Por tanto, casi una década antes ofrecía el crítico de arte una definición mucho más amplia, acertada y precisa que la aportada por los académicos de la lengua.

“Costumbrista” y “costumbrismo” proceden del sustantivo “costumbre” por derivación compositiva, mediante los sufijos cultos *-ismo*, *-ista*, que se encuentran entre los más productivos de las lenguas de origen indoeuropeo, donde podemos encontrarlos sin variantes fonéticas importantes: español, *-ismo/-ista*; francés, *-isme/-iste*; italiano, *-ismo/-ista*; portugués *-ismo/-ista*; alemán *-ismus/-ist*; inglés *-ism/-ist*. Su productividad estriba en su capacidad creadora de neologismos y en su aplicabilidad a campos de conocimiento muy variados, desde la filosofía a la literatura, la economía o la política.

Aunque en español se pueden documentar términos en *-ismo* e *-ista* anteriormente, la generalización de estos sufijos se produjo a finales del XVIII y a lo largo del siglo XIX, por influencia del francés, lengua que cuenta con más de siete mil palabras compuestas a partir de estas terminaciones<sup>70</sup>. La gramática histórica ha mostrado que este período fue muy intenso en lo que se refiere a préstamos de esta lengua, aunque muchos, por el rechazo purista de

---

<sup>69</sup> La primera edición del *Diccionario de ismos* es la publicada en Barcelona por Argos en 1949, revisada y corregida por el autor en la segunda edición de 1956, el mismo año en que el DRAE acoge el lema por primera vez. El término “costumbrismo” ya aparece en la primera edición del *Diccionario* de Cirlot.

<sup>70</sup> El *Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFI)* puntualiza que la productividad de este sufijo fue especialmente intensa a comienzos del siglo XIX: “Extrêmement productif au cours de la 1<sup>re</sup> moitié du XIX<sup>e</sup> s., il a servi à former des termes philos., pol. et écon., avant d'intéresser peu à peu l'ensemble du lexique, la formation et le développement des couples signalés *supra* partic. *-isme/-iste* (*supra* rem. gén.) augmentant encore l'extension du suffixe” (CNRS, en línea). El *TLFI* registra en la lengua francesa más de cuatro mil términos en *-isme* y más de tres mil en *-iste*, cifras que, confrontadas con los datos que aporta Rainer (1993) para el español, hacen pensar que la aportada por Pharies –unos setecientos términos en *-ismo* para nuestra lengua– es demasiado reducida.

principios del XIX, no han llegado hasta nosotros. Sin embargo, “durante los siglos XIX y XX, la aportación francesa prosigue con intensidad” (Penny 1998: 248), tanto en la exportación de acervo léxico, como en la difusión de latinismos y otras voces ajenas.

El sufijo *-ismo* se utiliza para formar sustantivos que designan movimientos, escuelas, sistemas, doctrinas, etc., así como términos científicos, actividades deportivas y actitudes humanas en general. En su *Diccionario etimológico de sufijos*, David Pharies lleva a cabo una clasificación de las palabras españolas en *-ismo*, señalando dos grandes grupos: los helenismos, “que suelen representar los ejemplos más antiguos del sufijo, transmitidos en la mayoría de los casos a través del latín” (2002: 356), por un lado; por otro, los derivados internos, unos setecientos en total, siendo el más antiguo “catolicismo”, que se introdujo casi al mismo tiempo en español, francés y latín eclesiástico durante los siglos XVI y XVII. “Costumbrismo” derivado del sustantivo “costumbre”, se encontraría dentro de esta última categoría, funcionando aquí el sufijo semánticamente con el sentido de “movimiento”<sup>71</sup>. Por su parte, *-ista* forma sustantivos que designan a personas que ejercen una profesión, oficio o cargo, así como adjetivos –que pueden funcionar también como sustantivos– que designan a partidarios de doctrinas de cualquier tipo. Así, “costumbrista” sería aquella persona que sigue o que se adscribe al costumbrismo como movimiento o doctrina.

En qué momento se incorporaron estas palabras al caudal léxico de la lengua española –en uso, se sobreentiende– es una cuestión difícil de dirimir. El rastreo de ambas en distintas fuentes escritas de la segunda mitad del siglo XIX demuestra que el adjetivo entró antes al vocabulario de la crítica que el sustantivo definidor del *ismo*; como han señalado Juan Francisco Fuentes y María Antonia Fernández a propósito de otros neologismos del lenguaje

---

<sup>71</sup> En el ámbito de la lingüística descriptiva, Franz Rainer ha descrito semánticamente los derivados del sufijo *-ismo*, diferenciando en el corpus léxico entre tipos de formación de palabras y grupos de significado. Dentro de éstos últimos, Rainer destaca la especial relevancia de los derivados que hacen referencia a los movimientos artísticos, ejemplificando, entre otros, con el término “costumbrismo”: “El grupo de significados de las tendencias artísticas aparece intensamente representado: *clasicismo, costumbrismo, cubismo, dadaísmo, impresionismo, puntillismo, romanticismo, simbolismo, tremendismo, vanguardismo, etc.*” (1993: 560) [“Stark in hingegen die Bedeutungsgruppe der Kunstrichtungen vertreten: *clasicismo, costumbrismo, cubismo, dadaísmo, impresionismo, puntillismo, romanticismo, simbolismo, tremendismo, vanguardismo, usw*”, en el original].

político, esta es una ley lexicográfica básica, pues “la actitud individual suele preceder a la doctrina” (1998: 488)<sup>72</sup>. En la crítica literaria publicada en la prensa comienza a abrirse hueco durante la década de 1880, cuando Mesonero, Estébanez, Trueba, Larra, Fernán Caballero, Bretón, etc., comienzan a ser nombrados y estudiados como “costumbristas”, junto a las denominaciones ya comunes de “articulistas” o de “escritores de costumbres”.

Por otra parte, un sondeo del término “costumbrismo” en el CORDE permite ver sus usos en libros y prensa de España e Hispanoamérica de la primera mitad del siglo XX, y, en consecuencia, lanzar una hipótesis sobre la conceptualización de la palabra en contornos escritos antes de que la Academia fijara su significado. La consulta arroja en ambos tipos de medios un total de sesenta y ocho casos repartidos en diecinueve documentos. No es, desde un punto de vista cuantitativo, un resultado significativo, pero resulta esclarecedor comprobar cómo este concepto ya circulaba y se aplicaba desde muy temprana fecha (1895) en la prosa ensayística de escritores como Unamuno, Baroja, Alberti o Bergamín, antes de que la palabra quedara registrada en el diccionario académico (1956)<sup>73</sup>.

## 1.2 BREVE HISTORIA DE LA CRÍTICA DEL COSTUMBRISMO EN LOS SIGLOS XIX Y XX

La temática de las costumbres gozó durante la primera mitad del siglo XIX de una inmensa popularidad en sus diversas modalidades, como atestiguan los innumerables artículos de costumbres aparecidos en periódicos y revistas entre 1830 y 1850, así como la eclosión de novelas de costumbres contemporáneas o de comedias en las que se representaban los usos y costumbres de la sociedad civil. El artículo de costumbres en particular, en

---

<sup>72</sup> La cita completa es: “los *ismos* políticos e ideológicos suceden a los *istas*, o dicho de otra forma, que los adjetivos que califican las opiniones, las actitudes o los partidos y los sustantivos que sirven para reconocer a los portadores de tales opiniones acaban derivando en un cuerpo doctrinal definido que se representa mediante la incorporación a la raíz *-liberal, carlista, socialista*, etc.– del sufijo *ismo*, porque, como dice Dubois, la actitud individual suele preceder a la doctrina” (1998: 488).

<sup>73</sup> Se comentan aquí los más representativos, remitiendo a la obra original; en los casos en que no sea posible, se remite directamente a la fuente, el CORDE.

cambio, no tuvo el mismo éxito en otro foro, el del canon literario. Fue soslayado por los preceptistas hasta casi principios del siglo XX, a pesar de su enorme éxito en el marco de las formas prosísticas decimonónicas y de su presencia, tan extendida tanto a lo largo de la primera mitad de siglo como, posteriormente, en la segunda. Hay que pensar que en la fijación y transformación del canon participan las instituciones académicas establecidas a través de, entre otros medios, sus cauces escritos –que, en el siglo XIX, se traducen en manuales de retórica y poética, tratados normativos en los que se consagraban las reglas clásicas del arte literario, sus tópicos y géneros–. En este ámbito, el artículo de costumbres no se consideraba en absoluto. También contribuye a determinar el canon la propia industria editorial (*cf.* Romero Tobar 2006), que estaba acogiendo todavía entre 1860 y 1880 un buen número de colecciones panorámicas y de artículos de costumbres en prensa o libro y, sin embargo, el corpus de estos textos costumbristas quedó fuera de dicho canon literario.

Los manuales de preceptiva solían presentar muy pocas variaciones entre sí, dado que repetían fórmulas y esquemas de la poética normativa, ajena a esta moderna forma periodístico-literaria del artículo de costumbres. Por otra parte, las escasas menciones que podemos localizar en las páginas de manuales de la segunda mitad del siglo XIX nunca se refieren a lo que hoy llamamos “costumbrismo” en tanto categoría crítica, sino al término general de “costumbres”, considerado como una tipología temática de la novela, o como una variante descriptiva, incluso implícito en el apartado dedicado a ciertas composiciones históricas o didácticas, quedando así el concepto difuminado o prácticamente encubierto por el soporte narrativo o por la técnica literaria. En este sentido, es interesante contrastar lo que recogen –y omiten– las preceptivas literarias, así como el modo en que abordan –o silencian– el problema de esta nueva forma de escritura algunos de sus cultivadores y primeros críticos. Para ello, es preciso fijar la vista, en primer lugar, en los años que van de 1830 a 1850, momento de máxima eclosión de los artículos de costumbres en la prensa periódica española. Dado que en las “Cuestiones teóricas previas” ya se han tenido en cuenta las consideraciones de los propios autores, solo se agregan ahora algunas otras y se repiten brevemente, en caso necesario, las de mayor significación testimonial.

### 1.2.1 Primeras interpretaciones del artículo de costumbres

Entre abril y junio de 1834 aparecieron en el periódico londinense *The Athenaeum* una serie de artículos del escritor y profesor exiliado Antonio Alcalá Galiano. Los textos, que habían sido compuestos entre el verano y el otoño del año anterior, fueron escritos para su inclusión en una serie sobre literatura extranjera –francesa, polaca, norteamericana, etc.– dentro de un proyecto impulsado por el director de la revista, Charles W. Dilke. Alcalá Galiano ofrece en ellos una síntesis del estado de la literatura española del primer tercio del siglo XIX, desde 1800 a 1833. Sin embargo, su visión es parcial, como evidencian ciertas omisiones, voluntarias o no, que Vicente Llorens hizo notar en su edición de los artículos del año 1969. Por una parte, no aparecen en ellos las obras de los emigrados españoles en Francia, ni las de Blanco o Flórez Estrada escritas también durante su estancia forzada en Inglaterra; además, Alcalá Galiano menciona como principales prosistas del momento a Mora, Sempere, Clemencín, Quintana o Jovellanos, pero no dedica una sola palabra a Larra, Mesonero o Estébanez Calderón. Aun suponiendo que Alcalá Galiano no conociera la polémica entrada de Larra en el mundillo literario madrileño en 1828, enzarzado en agrias disputas con el *Correo Literario* –el único periódico de este carácter publicado durante la Década Ominosa–, dando por hecho que tampoco conocía el ya aclamado segundo proyecto periodístico del joven (*El Pobrecito Hablador*, 1832), e, incluso, aceptando que sí los conocía, pero no quería incluirlos por su juventud y valía literaria aún no probada, hay que reparar en que también pasa por alto a autores en la órbita de los posteriores costumbristas, como Clavijo o Miñano.

Tan solo dos años después de que Alcalá Galiano dejara fuera de su consideración esta parte destacada, aunque reciente, de la prosa española del primer tercio del XIX, el propio Mariano José de Larra se encargaría de dar cumplida cuenta crítica de ella. Corría el mes de junio de 1836 y hacía un año que había aparecido en prensa el primer volumen del *Panorama matritense* de Mesonero Romanos. La obra había merecido el éxito del público y la crítica, como muestran las múltiples reseñas de que fue objeto, y el joven *Fíguro* decide cortar su pluma y aportar su propio juicio sobre la obra en particular y sobre la escritura de artículos de costumbres, en general. Lo hace en una

reseña, publicada en dos partes en *El Español* –núms. 232, de 19/VI/1836, y 233, de 20/VI/1836–, que constituye el primer análisis sistemático del “género de costumbres”, el primer esbozo más o menos extenso –para los límites de un texto periodístico, se entiende– de una poética del artículo de costumbres escrito en nuestro país.

El primer artículo se subtitula “Consideraciones generales acerca del origen y condiciones de los artículos de costumbres. Escritores franceses modernos que más se distinguen en este ramo de literatura” y supone un marco teórico previo al juicio de la obra de Mesonero, una breve antesala en la que ofrece un panorama general del artículo de costumbres, analizando su génesis, su evolución y los procesos sociales que condicionan esta forma. En el “Artículo segundo y último”, desciende a un análisis literario más detenido.

Larra se refiere a los escritos de Mesonero como ejemplos de un nuevo género literario: “Este género, tal cual le cultiva tan felizmente entre nosotros el *Curioso Parlante*, es enteramente moderno, y fue desconocido a la antigüedad” (2000: 544). Por “género” se entendía entonces “cualquiera de las clases en que se ejercita la retórica, poética, historia, etc.” (RAE 1832: 371). Interesa sobre todo destacar los términos que Larra utiliza para referirse a la colección de artículos de costumbres de Mesonero con el fin de dilucidar si está concediéndoles o no autonomía o especificidad frente al resto de manifestaciones literarias de su época. Reconoce que se trata de un “nuevo género”, pues hasta el momento algunos escritores habían tratado, de una forma general, sobre las costumbres, en obras filosóficas, morales, dramáticas..., pero no habían existido escritores propiamente “de costumbres” en el sentido que hoy damos a dicho calificativo. Alude, por ello, a “la diversidad de formas que adoptó” (*Ibid.*) el género, aportando una nómina de escritores de costumbres muy heterogénea.

Las costumbres son un tema universal. El teatro, ya desde Aristófanes, las había retratado; los moralistas recurren a ellas para ilustrar sus sentencias. Unos las encubren bajo la forma de aforismos; otros se valen de la sátira, que Larra considera “verdadera composición poética de costumbres” (*Ibid.*). Esta conexión aparece ya en la *Philosophía Antigua Poética* (1596) de López Pinciano, donde este considera la sátira como un género especial estrechamente relacionado con la ética, pues “pide entereza de costumbres en

el poeta” (López Pinciano 1998: 502) reprensor de vicios ajenos. A pesar de estos antecedentes, Larra percibe un cambio de rumbo en el modo de reflejar los escritores las costumbres y vicios de la sociedad, pues lo que verdaderamente retrataban estos escritores desde la Antigüedad eran *especies* y no *caras*. Esta es la diferencia esencial entre el modo de representación literaria de las costumbres de antiguos y modernos escritores de costumbres, una transformación que fue posible gracias al cambio de imitación artística (Escobar 1988a) que se verifica entre los siglos XVIII y XIX, y que poco después se veía beneficiada por influencia de las ideas de progreso, de individualidad romántica y de *Volkgeist*, o “espíritu de los pueblos”. Escribe Larra:

[...] entonces empezó a ser sociedad lo que hasta entonces no había sido sino reunión, y cada sociedad entonces tomó caracteres diferentes, según la altura a que se encontró en la escala de la gran reforma; cesó la uniformidad, que solo podía hallarse en el principio, y que solo la llegada al mismo punto puede volver a traer (2000: 546).

De la consideración del hombre en tanto individuo, y no ya del hombre ahogado en una masa colectiva y homogénea, nace el deseo de analizar y describir las peculiaridades y rasgos distintivos de su aspecto, carácter, costumbres y pensamiento, surgiendo “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 le observaban” (*Ibíd.*). En el ámbito de la literatura moral el autor que inició este proceso fue Addison, seguido por los escritores franceses, Mercier, Jouy y Balzac. En este contexto, la prensa fue fundamental en tanto vehículo y soporte difusor de los artículos de costumbres y contribuyó al proceso de estabilización del género: “Los periódicos fueron, pues, los que dieron la mano a los escritores de estos ligeros cuadros de costumbres, cuyo mérito principal debía de consistir en la gracia del estilo” (Larra 2000: 547).

Junto a esta valoración de la prensa como el elemento esencial que dota de especificidad al artículo de costumbres, Larra apunta otra cuestión fundamental, el perspectivismo, pues este tipo de artículos no son sino “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 presta, que son

por tanto variables, pasajeros, y no de una verdad absoluta” (*Íd.*: 546). Así pues, la subjetividad es un componente dominante en la postura del escritor que se propone enjuiciar al hombre a través del examen de sus usos y costumbres, y esta misma subjetividad puede convertirse en un inconveniente ya que, frente a la universalidad de las costumbres, se encuentra la particularidad de temas que no trascienden porque se quedan, precisamente, en la pura anécdota. Este problema también fue señalado por Larra:

Hay libro en este género que, pecando por esto, no es verdad más que el día que ve la luz; fundado sobre esa parte de los usos y costumbres condenada como el mar a un continuo flujo y reflujo, muere la obra con la costumbre que ha pintado, y la reputación con ella del autor. De aquí tanta reputación pasajera que, no teniendo existencia propia, vive como la oruga, lo que dura la hoja de que se mantiene (2000: 547).

Larra estaba planteando aquí el mayor problema que ha acosado al género desde mitad de siglo y lo ha condenado al mero pintoresquismo, como lectura para curiosos y amantes de la etnografía, la cultura popular y los valores tradicionales: el hecho de que “solo puede existir en el país para el cual sus artículos de costumbres se escriben, circunstancia que hace casi siempre estéril, y aun a veces imposible, su versión a otras lenguas” (*Íd.*: 549).

La postura de *Figaro* al tratar la literatura de costumbres es muy moderna. Todos los rasgos que él destaca y que aquí se han resumido coinciden con aquellos que la crítica ha ido desgranando en el siglo XX como determinantes de la poética del artículo de costumbres, y del costumbrismo en general: la importancia de la prensa como factor dinamizador de los textos, vinculando su éxito y desarrollo con la rapidez de publicación que el medio permite; los condicionamientos que el soporte difusor impone; los modelos literarios principales extranjeros y los escritores españoles que precedieron a los articulistas en otros géneros de costumbres; sus rasgos inherentes – perspectivismo, mimesis particular– o algunos problemas acuciantes – caducidad, carácter local, etc.–. En definitiva, Larra marca ya en 1836 los principales temas de trabajo en torno al artículo de costumbres<sup>74</sup>. Sin embargo,

---

<sup>74</sup> Junto a la crítica de *Figaro*, deben tenerse en cuenta otras reseñas del *Panorama* que, anónimas o no, aparecieron en la prensa periódica desde que Mesonero publicó el primer volumen ([Manuel Bretón de los Herreros], “Literatura. *Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital*” *La Abeja*, núm. 533, 14/X/1835, p. 1; Anónimo, “*Panorama*

no aborda el fenómeno de las costumbres en términos de categoría crítica o de marbete caracterizador de un género autónomo. Emplea hasta siete veces en la reseña el término género –“de literatura”– y tres veces el sintagma “ramo de [la] literatura” para referirse a las costumbres, ámbito en el que él mismo se incluye: “*Escritores nosotros también de costumbres*, ramo de literatura” etc. (2000: 554). Para referirse las a formas narrativas, largas o breves, como el apólogo, el cuento moral y la novela de costumbres, también habla de “géneros”. De un modo u otro, Larra intenta dotar de especificidad a un fenómeno literario que considera propio de su época, indisolublemente unido a la prensa como soporte difusor, y al que dignifica colocándolo al mismo nivel que otras formas consagradas como el apólogo o el cuento moral. Además, se autodenomina “escritor de costumbres”, por lo que no solo demuestra tener conciencia de este nuevo género literario, sino que declara partícipe del mismo. Frente a Alcalá Galiano, quien no mencionó a un solo escritor de costumbres, ofrece un pequeño y valioso fragmento de la poética del género. Como se ha demostrado en el apartado de “Cuestiones teóricas previas”, las reflexiones volcadas por autores como Bretón de los Herreros, Juan Eugenio Hartzenbusch o el autor del *Macías* mismo, entre otros, tanto en los paratextos de ediciones costumbristas como en artículos periodísticos varios, evidencian todo un pensamiento crítico germinal en torno al concepto de artículo de costumbres que, no obstante, quedaría relegado a estos cauces de difusión no normativos. En las preceptivas literarias escritas y publicadas durante todo el siglo XIX no hay hueco para el artículo de costumbres.

El rígido sistema clásico de los géneros que imperaba en las poéticas decimonónicas no facilitaba la reflexión sobre esta nueva forma de escribir y representar artísticamente la realidad. El artículo de costumbres, generalmente en prosa y, menos frecuentemente, en verso, era un producto moderno del periodismo, lo cual impedía que fuera tenido en cuenta dentro de los tratados de “Literatura preceptiva”. Desde principios de siglo, la prensa solamente aparecía en estos manuales dentro de lo que se denominaba “Literatura

---

*matritense*”, *Eco del Comercio*, 14/X/1835, núm. 532, p. 1; E[ugenio] de O[choa], “*Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la Capital*”, *El Artista*, II, núm. 17, 25/X/1835, pp. 196-198), además de la que publicó el propio Mesonero, desconocida hasta la fecha ([Ramón Mesonero Romanos], “*Panorama matritense*”, *Diario de Avisos de Madrid*, núm. 281, 7/II/1836, pp. 3-4).

miscelánea” –García de Arrieta, en su traducción con añadidos personales de los *Principios filosóficos de literatura* de Batteux, comprende bajo tal denominación, junto a la prensa, la narrativa de ficción larga y breve, la crítica, la erudición y las composiciones filosóficas– o bien, como ha demostrado Marta Palenque (1998), se abordaba dentro de la Oratoria o la Didáctica. Hasta el último tercio del siglo XIX (1870-1890) la autonomía de la prensa con respecto a la literatura no comenzó a ser debatida. En 1893, el manual de Francisco Jarrín es el primero en desvincular el fenómeno periodístico del discurso retórico-parlamentario al que estaba tradicionalmente ligado.

Jarrín trata, junto al folletín, el artículo de costumbres, que a partir de ahora empezará a asomar tímidamente en los manuales, si bien nunca en la sección dedicada a la Poética –donde se consideraban los géneros literarios clásicos: épica, lírica, drama y, en ocasiones, la didáctica–, sino siempre en referencia a su soporte de publicación, la prensa. Pedro Muñoz y Peña (1881) ya antes lo incluía dentro de las *Obras periodísticas*, junto con el artículo literario, erudito, crítico o de fondo. Rubio Cardona, por su parte, engloba los textos periodísticos, el de costumbres incluido, con la literatura epistolográfica y el diálogo, en el apartado “Obras complejas (diálogos, cartas y artículos periodísticos)” (1891: 213)<sup>75</sup>. Y unos años después, en 1906, Rafael Mainar incluiría bajo el epígrafe “Hors d’œuvre” los artículos de costumbres, el cuento y el folletín, secciones fijas del periódico pero que, como indica metafóricamente la expresión francesa, quedan fuera del cuerpo principal del periódico por entenderse que, “sin ser puramente periodísticas, son periodísticamente, indispensables, y por eso hay que hablar de ellos, aun cuando sean ‘fuera de la obra’” (2005 [1906]: 146).

Al margen de estos testimonios finiseculares, el artículo de costumbres como tal no es contemplado en las preceptivas decimonónicas españolas. Los únicos que lo hacen mención son quienes, obviamente, tienen conciencia de esta nueva forma literaria, los propios costumbristas<sup>76</sup>, así como sus exégetas

---

<sup>75</sup> Indica Rubio Cardona: “Las manifestaciones periodísticas, denominadas comúnmente “artículos”, son de varia índole, a saber: *de fondo, críticos, de polémica, literarios, de costumbres, revistas, comunicados, gacetillas y folletines*” (1891: 213).

<sup>76</sup> Aún así, no todos. Antonio Gil de Zárate no hace mención alguna en su *Manual de literatura*, a pesar de que él mismo escribiera artículos de costumbres y de que, por tanto, fuera plenamente consciente de su existencia. Dentro del capítulo destinado a las composiciones didácticas menciona los “artículos de periódicos sobre ciencias, artes y literatura” (Gil de Zárate

–en textos teórico-críticos no normativos, como ensayos, reseñas, prólogos, etc.–. En este sentido, el canon literario no se adapta a la realidad de la práctica literaria en lo que concierne al artículo de costumbres, que queda fuera del foco de interés de los preceptistas hasta finales del siglo. Esta exclusión puede ser entendida como resultado de la presión que la teoría de los géneros aún ejercía en el siglo XIX y que impide la valoración de un fenómeno fundamental como es el de los géneros en prosa surgidos al abrigo de la prensa, como el cuento, el folletín y el artículo de costumbres. Por otra parte, los tratados normativos no suelen tener en cuenta las transformaciones que va sufriendo el panorama literario español a lo largo del siglo XIX<sup>77</sup>. Además, dicha exclusión se vincula con la inserción del artículo de costumbres dentro del periodismo, lo cual le negaba a ojos de los teóricos el carácter literario que en verdad poseía y lo dejaba fuera de los géneros poéticos, como después volverían a hacer críticos como Ortega y Salinas. El hibridismo propio de esta forma era un impedimento añadido para su consideración autónoma, ya que no se prestaba a ser incluido en un solo compartimento: presentaba conexiones evidentes con la prosa didáctica, con la satírica y con la novela histórica y de costumbres. Era, sin duda, un objeto incómodo y escurridizo en manos de los preceptistas. Dado este contexto, el artículo de costumbres no asomaría durante la segunda mitad del XIX en las páginas de las poéticas que dictaban y regulaban los principios generales de la literatura, pero sí en las páginas periodísticas; al igual que había sucedido a principios de siglo, la prensa recogía los usos literarios con mayor fidelidad a la práctica real y efectiva.

---

1848: 206), pero con ellos se refiere a la práctica de la crítica literaria desde la tribuna periodística. Pudiera ser que no lo considerara como fenómeno literario propiamente dicho, distinguiéndolo precisamente de la literatura por su inclusión en la prensa periódica; sea como sea, el rígido planteamiento de los géneros literarios, que aún no ha comenzado a resquebrajarse, impide que los teóricos lo tengan en cuenta como tal.

<sup>77</sup> Baquero Almansa se hace eco en 1897 del debate interno que se estaba produciendo en torno a la modificación de los estudios de Retórica y Poética y, a propósito de este, recuerda una reflexión de Quintana acerca del objetivo que debían perseguir estos manuales: “No es precisamente la formación de poetas u oradores lo que ha de buscarse en el estudio de la *Literatura* (preceptiva); es la adquisición del buen gusto en todos los géneros de escribir; es el tacto fino y delicado, que hace sentir y disfrutar las bellezas de la composición y de estilo que hay en las obras del ingenio y del talento” (en Baquero Almansa 1897: V-VI). Llama la atención aún más que, ante este objetivo, quedaran fuera de dichos manuales los modelos de lenguaje castizo que legaron, a pequeñas dosis en forma de artículos, los costumbristas.

### 1.2.2 La crítica posromántica: la nacionalización del costumbrismo

José Escobar (2000a) fue el primero en advertir el movimiento pendular que se produce en la crítica del costumbrismo durante el siglo XIX y que oscila desde una inicial interpretación centrífuga del fenómeno –los propios costumbristas españoles reconocían su origen extranjero–, a una interpretación centrípeta en la segunda mitad de la centuria, cuando se inserta en un proceso interpretativo de nacionalización que lo ancla en la tradición del realismo hispánico, desde la novela cervantina a la picaresca y satírica. Escobar aducía los testimonios de Cánovas del Castillo y Menéndez Pelayo, si bien no fueron ni únicos ni los primeros que iniciaron esta lectura nacionalista del costumbrismo. La “nacionalización” del género se había comenzado a producir tímidamente hacia mediados de la centuria, tanto por parte de los autores como por la de sus críticos. Mesonero Romanos reconocía en 1851 que Cervantes, Quevedo, Fernando de Rojas y Vélez de Guevara solo podían ser para él “modelos de estilo, pero no de forma”, dado que escribieron sobre costumbres de forma castiza –estilo–, pero no cultivaron el artículo de costumbres, es decir, el cuadro de costumbres en prensa –forma–. Sin embargo, agregaba una puntualización ausente en sus comentarios críticos previos: el éxito de sus “festivos escritos” se debía sin duda al estudio de los “grandes modelos [españoles]”. Dice Mesonero, refiriéndose a sí mismo en tercera persona:

[*El Curioso Parlante*] se olvidó muy pronto de Addison, Jouy y demás extranjeros, y procuró buscar en los propios algunos de los ricos matices de su admirable paleta, prefiriendo ser mal imitador de Cervantes y Quevedo a triunfar sobre Jouy, Etienne y Balzac (1993: 135).

Estas reflexiones pertenecen a una nota que agregó en su edición revisada de las *Escenas matritenses* de 1851 al artículo “Las costumbres de Madrid”, de abril de 1832, cuando había mostrado un planteamiento radicalmente diferente:

[...] deseando ensayar un género que han ennoblecido las elegantes plumas de Addison, Jouy, y otros, me propuse, aunque *siguiendo de lejos* aquellos modelos y *adorando sus huellas*, presentar al público español cuadros

que ofrezcan escenas de costumbres propias de nuestra nación [...] (Mesonero 1993: 129).

Conforme iba aclimatándose el artículo de costumbres en las letras españolas, el género se inserta en un proceso de apropiación cultural del que algunos autores no pudieron sustraerse. Larra fue una excepción, pues, aunque recomendaba la adquisición del *Panorama matritense* en su reseña de 1836 por su valor como monumento de la literatura nacional y moderna<sup>78</sup>, valoró las raíces estéticas francesas e inglesas del fenómeno, sin intentar maquillarlas. El hecho de que calificara a Mesonero de “imitador felicísimo de Jouy” en esa misma reseña no debió sentar muy bien al orgullo del *Curioso Parlante*, quien no estaba dispuesto a perder su papel como primer cultivador del artículo de costumbres en España, ni a verse reducido a un simple imitador. En cierta medida, el origen del cambio de discurso de Mesonero se inserta también en esta pequeña microhistoria de heridas susceptibilidades literarias. Años después de la reseña de Larra del *Panorama*, otro crítico, Juan Eugenio Hartzenbusch, se iba a encargar de prologar la cuarta edición de las *Escenas matritenses* (1845). En su texto, la voluntad de entroncar la obra de Mesonero en la tradición literaria autóctona es evidente. Hartzenbusch fue el primero en indicar como precedente lejano del estilo de Mesonero al prosista barroco Juan de Zabaleta: “Don Juan de Zabaleta en el siglo XVII, Addison en el pasado, Jouy, Paul de Kock y otros en el presente, *escribieron en este género bien*; pero escribieron otras cosas, o cosas parecidas, presentadas de otra manera” (1845: v; la cursiva es mía). En efecto, los artículos de costumbres de Mesonero nada tienen que ver con los cuadros morales de Zabaleta; son formas narrativas diferentes, “presentadas de otra manera”, por más que en lo sucesivo este fuera el juicio crítico generalizado. Sin embargo, en este mismo año de 1845 Hartzenbusch comienza a publicar en *El Siglo Pintoresco* una serie de fragmentos de *El día de fiesta por la mañana* (1654) y *El día de fiesta por la tarde* (1660) del autor barroco. Como ha indicado Escobar, en la introducción a la serie presenta a Zabaleta como una especie de Teofrasto

---

<sup>78</sup> En un pasaje que el propio Larra suprimió en su edición de Fígaro: “sinceramente creemos que es difícil estar animados de sentimientos de nacionalismo y no hallar un placer indefinible en poseer una de las pocas producciones nacionales que hacen justicia a las dotes ventajosas que distinguen nuestro país y que más honran nuestra literatura moderna” (*El Español*, 20/VI/1836 p. 4).

español, antes de que llegara a ser conocida por los españoles la literatura de caracteres de Jean de La Bruyère, y “convierte su escritura de moral religiosa contrarreformista en literatura laica de costumbres” (2000: 6) al identificar sus obras con el *Panorama matritense* o con *Los españoles pintados por sí mismos*.

De este modo, Hartzzenbusch contribuye a la construcción de eso que se ha llamado “costumbrismo barroco”. Cánovas del Castillo (1883), en su estudio biográfico de Serafín Estébanez Calderón, vuelve a esta consideración de Zabaleta y otros autores barrocos como precedentes del costumbrismo decimonónico. Menéndez Pelayo también abordó la cuestión de los antecedentes nacionales en 1884, en el prólogo a las *Obras completas* de Pereda; prólogo que, parcialmente, era una refundición y ampliación de un texto anterior, la reseña que publicó de *Don Gonzalo González de la Gonzalera* en *La Ilustración Española y Americana* el 28 de febrero de 1879<sup>79</sup>. Unos meses antes, el 30 de octubre de 1878, Manuel de la Revilla había dedicado un boceto a Mesonero Romanos en *Revista Contemporánea* donde ya aportaba algunas de las ideas que después vierte Menéndez Pelayo en su propio texto. El punto principal de coincidencia entre ambos críticos de la Restauración es la valoración del costumbrismo no considerado en sí mismo, sino en términos de sus orígenes, que para ambos era netamente hispánicos. Revilla considera a Larra y Mesonero continuadores de una línea que había iniciado en España no ya Zabaleta –como indicaron Hartzzenbusch y Cánovas–, sino Cervantes. Señalando algunos hitos en el cuadro histórico-evolutivo del género que ya habían sido convocados por Larra y Mesonero en sus primeros textos, si bien como ejemplos de escritores de costumbres, en un sentido amplio, no de artículos de costumbres, para lo que no podían ser modelos:

El cuadro de costumbres de que dejaron tan notables muestras Cervantes en su *Rinconete y Cortadillo* y su *Coloquio de los perros*, Vélez de Guevara en su *Diablo cojuelo*, Francisco Santos en su *Día y noche de Madrid* y tantos otros en obras no menos insignes, no tiene hoy entre nosotros más cultivadores que D. José María Pereda (1878: 500-501).

---

<sup>79</sup> Un cotejo entre la reseña inicial de la novela perediana y el definitivo prólogo posterior demuestra que en el proceso de refundición intermedio se han suprimido determinados pasajes, como los referidos a Larra y Antonio Flores, y añadido otros, como el análisis más detallado de la obra de Trueba. Sobre el origen periodístico de este texto prologal de Menéndez Pelayo y las concomitancias de sus juicios críticos con los de Revilla ha escrito Ana Peñas (2010).

Menéndez Pelayo coincide con Revilla en señalar a Cervantes como el primer cultivador del cuadro de costumbres, seguido por Vélez de Guevara, Francisco Santos, Quevedo, Zabaleta, Gracián y Salas Barbadillo –la nómina de autores convocados como modelos iba creciendo–.

La crítica posromántica dejó a un lado lo que para Larra y demás costumbristas era un elemento esencial: la prensa. Ellos escribían sobre el cuadro de costumbres y sus orígenes, no sobre el artículo de costumbres. Solo Menéndez Pelayo menciona un referente periodístico de Mesonero, Jouy, junto a un lacónico “en España, digo, la pintura de costumbres [...] ha renovado en el siglo que corremos, con brillo no escaso, aunándose a las veces el influjo de extranjeros modelos con la tradición castiza” (1879: 147). Es la única referencia, casi aforística, que el crítico santanderino hace al papel de la literatura extranjera en la formación del artículo de costumbres en España. Cánovas del Castillo, por su parte, sí indica al hablar de Estébanez Calderón como “articulista de costumbres” el origen real de esta forma: “[Jouy] puso a la moda en Europa los pequeños cuadros literarios de que Mesonero hizo profesión” (Cánovas 1883: 141). No obstante, convoca también a los autores castellanos que sirvieron de modelo al costumbrista andaluz “en aquellos cuadros de costumbres picarescas que nombran ellos novelas” (*Íd.*: 147): Zabaleta, Cervantes, Hurtado de Mendoza, Alemán, Vélez de Guevara, Espinel y Quevedo. Este era, una vez más, el origen de la confusión de los críticos del período: dado que Larra, Mesonero y los demás autores de artículos de costumbres también denominaban a sus textos, indistintamente y de forma genérica, “cuadros de costumbres”, concibieron todos los que la tradición literaria se habían considerado como tales como sus fuentes y precedentes directos.

La actitud esencialista-evolucionista que muestra Menéndez Pelayo ante el “género de costumbres” es la que marca y domina el modelo interpretativo del costumbrismo y del artículo de costumbres durante gran parte del siglo XX. Así, este fenómeno quedó prácticamente desvinculado de modelos extranjeros mediante el anclaje exclusivo de sus referentes dentro de los límites de la tradición literaria patria, lo que condujo, necesariamente, a su desvirtuación y descontextualización. Los artículos de costumbres dejaron de contemplarse como lo que eran, una nueva y moderna manifestación textual llegada a

España de la mano de la literatura francesa, y pasaron a convertirse en ejemplos de una literatura nacional cuyos primeros exponentes se sitúan en el Siglo de Oro.

### 1.2.3 Del 98 a la generación de 1914

La crítica de la Restauración había ofrecido un modelo interpretativo del costumbrismo basado en una visión esencialista y tradicionalista que pervive en las sucesivas generaciones de escritores, aunque enmarcada en otro contexto ideológico<sup>80</sup>. Especialmente desde Ortega y Gasset en adelante, el costumbrismo no se examina ya bajo el prisma de sus orígenes, nacionales o foráneos, sino en lo que atañe a sus presupuestos estéticos.

El primer texto documentado en el que aparece la palabra “costumbrismo” es “La tradición eterna”, un artículo de Miguel de Unamuno que se publicó en febrero de 1895 en la revista de Lázaro Galdiano *La España Moderna* y que su autor recogería años más tarde (1902), junto a otros de tema análogo, en *En torno al casticismo*. La idea principal que vertebra este ensayo es, sobre el fondo de la polémica acerca de la ciencia española que había azotado a la España de la Restauración, la ineficacia o improductividad de vincular la idea de “lo nacional” a la ciencia y al arte en cualquiera de sus manifestaciones. Para Unamuno, frente al arte nacional limitado e inoperante, se alzaría la idea del arte eterno, dentro del cual ancla la verdadera tradición española que subyace en la intrahistoria de la colectividad o el pueblo. En este contexto, el filósofo bilbaíno promete: “Volveremos a mirar el *costumbrismo*, el *localismo* y *temporalismo*, la invasión de las minucias fotográficas y nuestra salvación en el arte eterno” (Unamuno 1996: 61). Evidentemente, aquí no estaba utilizando la palabra ligada a género literario alguno, sino en un significado general de amor o apego a las costumbres –al igual que *localismo* es el amor a la tierra natal<sup>81</sup>–. Un párrafo antes había aludido a los

---

<sup>80</sup> Entendiendo aquí por “generación” un concepto amplio y permeable, siguiendo a Mainer (1971).

<sup>81</sup> “Excesivo amor al lugar o pueblo en que uno ha nacido” (RAE 1927: 1195). Unamuno se sirve también de la palabra *temporalismo* no en referencia a la tendencia filosófico-artística basada en la percepción dinámica del tiempo, que entronca con las teorías de Bergson y Husserl, sino, en un sentido amplio, a toda concepción histórica de la temporalidad –en oposición a los conceptos de trahistoria e intrahistoria–.

“costumbristas” en tanto “pintores de costumbres”, en un sentido general: “hay un arte eterno y universal, un arte *clásico*, un arte sobrio en color local y temporal, un arte que sobrevivirá al olvido de los costumbristas todos” (*Íd.*: 60). A continuación, delimita los rasgos de ese arte, anclado en el aquí y el ahora, centrado en “la vida de lo individual” (*Íd.*: 60), lo cual vendría a corresponderse con algunas de las características de la poética de lo particular, de lo local y de la circunstancia inherente al costumbrismo. La concepción unamuniana de este “arte clásico”<sup>82</sup> en “color local y temporal” es, claramente, idealista.

Como bien hizo notar Escobar (1998a), la mimesis costumbrista practicada por Larra, Mesonero y demás escritores entra en confrontación con los presupuestos estéticos que animan a los modernistas. Uno de los testimonios críticos más significativos y fulminantes en este sentido se encuentra en un ya célebre ensayo de Ortega y Gasset sobre *Azorín*:

Hubo un tiempo en que irrumpieron [*sic*] 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. Aquellos hombres 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 (1966: 180).

En la concepción orteguiana, el realismo artístico está vacío de “poder estético” (*Ibid.*); las costumbres son un mero instrumento para sugerir una concepción del tiempo de eterno retorno, “la fuerza negativa de la repetición” (*Íd.*: 181) y, por tanto, son antipoéticas en sí mismas<sup>83</sup>. Similar planteamiento lanzaba Mijail Bajtin en su estudio “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, escrito hacia 1937-1938: “La palabra poética, como tal, es imposible e inconcebible en las circunstancias de la vida, y en los géneros costumbristas” (Bajtin 1989: 199)<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> Se sirve para la delimitación de “arte clásico”, curiosamente, de un símil que condensa, modernizada, la peripecia de “El retrato”, de enero de 1832, de Mesonero: “Cuando se haga polvo el museo de retratos que acumulan nuestros *fotógrafos*, retratos que sólo a los parientes interesan, que en cuanto muere el padre arranca de la pared el hijo el del abuelo para echarlo al Rastro, cuando se hagan polvo, vivirán los tipos eternos” (Unamuno 1996: 60-61).

<sup>83</sup> “Es, pues, contradictorio, querer hacer de las costumbres por sí mismas sujeto de poesía. Son, fatalmente, antipoéticas” (Ortega 1966: 180).

<sup>84</sup> Pozuelo Yvancos (2004) hizo notar los paralelismos entre estos dos autores contemporáneos, pero muy alejados en el espacio e ignorantes de sus respectivas obras, a propósito de sus ideas en torno a la novela.

Siguiendo esta línea orteguiana, críticos como Pedro Salinas se posicionaron dentro de esta concepción de la costumbrista como una literatura de poco valor estético y supeditada al realismo, del que sería caldo de cultivo<sup>85</sup>:

Ya en el mismo seno del período romántico ciertos escritores de estatura estética no muy crecida, los llamados costumbristas<sup>86</sup>, Mesonero Romanos, Estébanez Calderón son los más salientes, sembraron en sus artículos de observación y pinturas parciales de la sociedad de su tiempo, las semillas del arte realista (Salinas 2007: 1.231).

Esta cita de Salinas pertenece a sus *Ensayos de literatura hispánica moderna*; concretamente, en un artículo que escribió en 1941 para el *Dictionary of Modern European Literature* (New York, Columbia, U.P., 1947). Igualmente se alineaba en esta concepción Rafael Alberti, quien en *Prosas encontradas* definía sus primeros versos distanciándose del costumbrismo popular –en sentido peyorativo– y antipoético: “Nada, o muy poco, tiene que ver mi poesía primera con el pueblo. Y menos con el costumbrismo o pintoresquismo andaluz de última hora. Más con la tradición erudita” (cf. CORDE). Se desprende de aquí un sentido más cercano a la categoría estética que al marbete caracterizador de un género, vinculado despectivamente a lo pintoresco. Idéntica visión sostenía José Bergamín en un artículo de 1929<sup>87</sup> en el que, escribiendo precisamente acerca de la poesía de Alberti, exclamaba: “¡a qué distancia de todo lo judío o lo morisco, y de todo lo gitano andaluz, que es, naturalmente, lo anti-andaluz! Y, en consecuencia, ¡a qué distancia de todo romanticismo o costumbrismo, sucio, populachero, pintoresco!” (Bergamín 1984: 81).

La interpretación que, al menos desde Menéndez Pelayo, venía dando la crítica española en torno al costumbrismo estuvo mediatizada inicialmente por lecturas ideológicas en clave regeneracionista; después, por las críticas

---

<sup>85</sup> La metáfora seminal es un *leitmotiv* de la crítica: Correa hablaba de “germen” (1950 XXXVI); Salinas, de “semillas” (2007 1.231). Montesinos (1965) defendió la postura contraria: el costumbrismo como lastre para el surgimiento de la novela realista española. Frente a esta tesis, que tanto daño ha hecho al estudio del costumbrismo español, se han alzado numerosos críticos, desde Escobar (1996) a Sebold (2004).

<sup>86</sup> Hay que notar que en ensayos y estudios literarios anteriores, incluso publicados en España –como el estudio de Montgomery, del año 1831– ya se utilizaba también “costumbrista”; no hay que obviar la influencia que Salinas y otros intelectuales españoles pudieron ejercer en lo que respecta a la extensión de lenguaje e ideas literarias durante sus estancias como profesores invitados en universidades de Norteamérica e Hispanoamérica.

<sup>87</sup> “El canto y la cal en la poesía de Rafael Alberti”; el original apareció en *La Gaceta Literaria*, núm. 54, 15/III/1929, pág. 2 (cf. Bergamín 1984: 80-87).

modernistas. Larra y Mesonero eran las figuras que ocupaban eminentemente la atención de los hispanistas, con un claro predominio del primero sobre el segundo. El resto de costumbristas de la primera mitad del XIX apenas motivaban algún que otro trabajo, perdido a menudo en las páginas de publicaciones especializadas. Mesonero había muerto en 1882 y solo un año antes había publicado la colección de sus *Obras Completas* en las Oficinas de la Ilustración Española e Hispanoamericana, pero llevaba mucho tiempo desaparecido de las letras como *El Curioso Parlante*, el festivo escritor de artículos de costumbres, como recordaba en su boceto biográfico Manuel de la Revilla ya en 1878. Unos años más tarde, hacia 1889, un nutrido grupo de escritores, entre quienes se encontraban Carlos Frontaura, Pérez Escrich, Salvador Rueda y Leopoldo Alas, entre otros, le dedican un álbum en su memoria que fue editado por Sebastián López Arrojo, hijo político del autor; también estuvo a cargo de los hijos de Mesonero la edición de los *Trabajos no coleccionados* (Mesonero 1903-1905), con motivo del primer centenario de su nacimiento; Cotarelo le dedicó un “Elogio biográfico” en 1925, el mismo año en que Berkowitz defendía su tesis doctoral sobre el Curioso parlante y sus “costumbrista essays” en la universidad de Cornell...

Por su parte, de *Fígaro* se habían ocupado desde mediados de siglo críticos y escritores de signos muy variados: Clarín, Nombela y Campos, Pérez Galdós, Cotarelo, Manuel Chaves, J. Yxart, Carmen de Burgos, Ramiro de Maetzu, Ortega Munilla o *Azorín*. Larra era considerado como una figura clave del ensayismo político centrado en el llamado “problema de España”<sup>88</sup>. El contexto histórico-político de final de siglo propició el retorno a los valores liberales que el escritor encarnaba. Se entremezclaban entonces los estudios que le abordaban como ensayista con aquellos –los menos– centrados estrictamente en su obra periodística y en su faceta de escritor costumbrista. 1909 fue el año del primer centenario del nacimiento de Larra, lo que motivó diversos escritos y festejos<sup>89</sup>, pero, en realidad, su obra seguía siendo

---

<sup>88</sup> En sus *Lecturas españolas* de 1912, *Azorín* conectaba Larra con Cadalso y Costa en la línea de continuidad espiritual centrada en la “preocupación por un porvenir de bienestar y de justicia para España” (Martínez Ruiz 1998: 696), Significativamente, *Azorín* dedica el libro “A la memoria de Larra”. De él volvería a ocuparse en varias ocasiones más; su ensayo más conocido es *Rivas y Larra* (Renacimiento, 1916).

<sup>89</sup> Vicente Almela, “Centenario de Fígaro. Recuerdos de Larra”, *Heraldo de Madrid*, 24 de marzo de 1909, p. 1; la revista *Prometeo*, II (1909) organizó un ágape en su honor.

parcialmente desconocida; todavía en 1937, en el primer centenario de su muerte, Ángel Batistessa reclamaría una “nueva visión de Larra” (1943: 61), tanto en lo biográfico como en lo literario:

Corridos cien años, y ello a pesar de la imagen cómodamente estereotipada que de él y de su obra dan los manuales de enseñanza, la verdad es perentoria: a vuelta de una centuria, aún carecemos de un texto del todo completo y ajustado de la producción de este ingenio (1943: 53-54).

Para Batistessa, hacían falta estudios de conjunto sobre el autor –y sobre el resto de costumbristas, en verdad, habría que añadir–, a pesar de que en estas primeras décadas del siglo XX estaban viendo la luz nuevos textos y materiales. Mitjana (1910) imprimió el epistolario de Mérimée y Estébanez Calderón; Edmundo González Blanco compiló “las obras no coleccionadas aún de aquel español representativo [Larra]” (González Blanco 1919: 185, n. 1) en *Postfigaro* (1918), un proyecto del diario madrileño *El Sol* para su colección “Biblioteca”<sup>90</sup>; Carmen de Burgos editaba un año más tarde un estudio biográfico acompañado de un epistolario inédito y, muy poco después, Raymond Foulché-Delbosc (1920) publicaba el opúsculo atribuido al *Curioso parlante* *Mis ratos perdidos*.

Las concepciones del costumbrismo, desde los críticos de la Restauración hasta los modernistas, pasando por los noventayochistas, se redujeron en gran medida a una lectura en clave política y estética parcialmente sesgada. La asimilación sistemática del costumbrismo al ideal romántico del espíritu y el carácter del pueblo, así como la visión posromántica que lo arrinconó a los contornos de lo nacional, limitaron en gran parte el alcance del fenómeno, que pasó a convertirse en un exponente de literatura ideológicamente conservadora y poco valiosa desde el punto de vista estético; una mera antesala de lo que estaba por venir, la gran novela realista. Aquí se sitúan los orígenes de una interpretación distorsionada del costumbrismo que aún perviviría en algunos críticos de la segunda mitad del siglo XX, como Ferreras o Montesinos.

---

<sup>90</sup> El título *Postfigaro* lo sugirió Cavia (González Blanco 1919: 197-198), un satírico en la estela del propio Larra.

#### 1.2.4 La construcción del legado crítico del costumbrismo (1930-1960)

Durante la década de 1930 aparecieron una serie de obras importantes en la historia de la crítica del costumbrismo. En 1931 ve la luz la tesis doctoral del hispanista Clifford Marvin Montgomery, *Early Costumbrista Writers in Spain*, centrada en argumentar que el “cuadro de costumbres” español no es un producto decimonónico y que se puede atestiguar su existencia antes de que Larra, Mesonero, Estébanez y otros autores de la entonces llamada “generación de 1830” le dieran impulso. Adviértase el matiz: Montgomery hablaba, fundamentalmente, del “cuadro de costumbres”, al que se refiere por su mismo nombre español y en cursiva. Los textos que aduce no responden a la estructura, al estilo ni a la intención del artículo de costumbres, aunque sí a sus temas y al tono general que lo caracterizarán en el primer tercio del XIX. La tesis de Montgomery, errada en este postulado teórico básico, ha constituido un referente imprescindible, por pionero, para críticos posteriores por cuanto respecta al costumbrismo del siglo XVIII, desde Evaristo Correa Calderón, quien dedicó en 1949 un artículo a la cuestión –refundido después en su antología (1964: xi-xxiv)–, hasta Juana Vázquez Marín, cuya tesis doctoral versa sobre este punto (1992). Al igual que desde mediados del XIX la crítica había ido “infundiendo” costumbrismo a los textos barrocos, en la acertada expresión de Escobar (2000a: 7), para poder sostener su tesis Montgomery rastreó la prensa de la segunda mitad del siglo XVIII y de los veinte primeros años del XIX para extraer de ella aquellos textos que consideraba precedentes de los costumbristas españoles; tales textos, sin embargo, podían ser exponentes del cuadro de costumbres, no del artículo cultivado por Jouy en Francia o por Mesonero en España. En todo caso, este clásico estudio de la crítica del costumbrismo tiene otros innegables aciertos, entre los cuales destaca el de haber exhumado una buena cantidad de textos periodísticos y de folletos satíricos y políticos de la literatura de costumbres española.

Un año después, Lomba y Pedraja publica *Costumbristas españoles de la primera mitad del siglo XIX* (1932), texto que constituyó su discurso de inauguración del curso académico 1932-1933 en la Universidad de Oviedo. Este trabajo es fundamental, por cuanto conlleva una dignificación del artículo de costumbres, que sitúa como uno de los géneros que contribuyeron al

“resurgir” de la literatura española en la primera mitad del siglo XIX, en un momento de la historia cultural española en el que los efectos de la invasión extranjera, tanto política como literaria, de la emigración liberal y de la presión fernandina dejaban poco margen a la libertad de expresión, a la imaginación y a la originalidad. Sus aportaciones tienen el valor de haber contextualizado el papel de los costumbristas, con un criterio mucho más ajustado a la idea que de su propia poética tenían los autores, que a las deformaciones a las que condujeron algunas interpretaciones críticas sobre dicha poética. Entre las cuestiones que Lomba abordó con acierto hay que destacar el haber señalado los nombres de algunos desconocidos articulistas que precedieron a los costumbristas entre 1817 y 1830, en lugar de, como ya venía siendo habitual, retrotraer sus antecedentes más inmediatos al siglo XVII. Si bien no excluye la idea de que se trata de un “género renovado” (1932: 3), apunta muy atinadamente uno de los principales cambios con respecto a la literatura de costumbres anterior –el haber apartado “algún tanto el criterio moralista de antaño o el de advertencia y de prevención para incautos”, sustituyendo este por “cierta trascendencia, entre recreativa y científica, a la esfera política algunas veces y otras a la social” (*Ibíd.*)–. Advierte Lomba, asimismo, diversas aristas de la personalidad de Larra<sup>91</sup>, de Mesonero y de Estébanez, señalando aspectos fundamentales de sus respectivos estilos. Apunta la singularidad genérica de las *Escenas andaluzas* en el conjunto de la producción costumbrista española del momento, adelantando así una reciente corriente interpretativa del *Solitario*<sup>92</sup>; insiste en señalar la importancia de los modelos extranjeros, singularmente de Jouy, y ofrece, en fin, una sintética pero completa imagen de conjunto de la introducción y el desarrollo del artículo de costumbres en España.

Durante la década de 1940, aparecieron en revistas españolas y extranjeras de reputado prestigio varios artículos de Evaristo Correa Calderón que constituirían después, con ligeras variantes, el estudio preliminar de la

---

<sup>91</sup> A Larra dedica un libro completo pocos años después (1936), fruto de la recopilación de diversos trabajos.

<sup>92</sup> Recientemente, Carol Lisa Tully ha estudiado la figura de Estébanez Calderón, a cuyas *Escenas andaluzas* dedica un apartado sobre la defensa de la identidad nacional dentro de un interesante capítulo centrado en los *Kinder-und Hausmärchen* de los hermanos Grimm, a quienes compara con *El Solitario*. Como ha sabido ver con acierto Tully, “Estébanez remains something of a peripheral figure in the Spanish canon” (1997: 169).

antología *Costumbristas españoles*, publicada en dos volúmenes en 1950 y 1951<sup>93</sup>. Esta obra constituye un hito fundamental de la crítica del costumbrismo en el siglo XX; de él se han nutrido ampliamente los investigadores posteriores, extrayendo materiales para ampliar, matizar o –raramente– rebatir algunas de sus ideas. Su trabajo constituye la primera aproximación de conjunto –una suerte de monografía breve, alrededor de cien páginas– al costumbrismo español considerado desde una perspectiva diacrónica; en él se integraban tanto las ideas de la crítica de la segunda mitad del XIX acerca de la existencia de un costumbrismo barroco, como las más recientes sobre el siglo XVIII. A pesar de su origen deslavazado, fruto de la suma de textos aislados anteriores, Correa procuró dar unidad a su estudio, abarcando los principales asuntos que hasta la fecha habían interesado a los investigadores españoles, así como otros menos trabajados por los críticos e historiadores de la literatura, como el costumbrismo en su relación con la pintura y, sobre todo, la consideración del su presencia en el siglo XX.

La objeción más importante que puede oponerse al planteamiento de Correa Calderón, junto a otras consideraciones<sup>94</sup>, es que construyó una imagen del costumbrismo cuya ausencia de límites sentó las bases de la posterior indefinición del fenómeno; bien es cierto, por otra parte, que solo se limitó a crear un discurso coherente que partía del legado crítico que había heredado a la altura de los años cuarenta. Como bien apuntó Escobar, Correa no hacía más que seguir la idea establecida desde Menéndez Pelayo y otros con él de que “la literatura de costumbres decimonónica es una restauración castiza de la originaria del siglo XVII” (2000a: 7), una lectura que ha llevado a esa situación del costumbrismo preso en la historia literaria nacional que ha descrito muy recientemente Álvarez Barrientos (en prensa).

---

<sup>93</sup> “Análisis del cuadro de costumbres”, *Revista de ideas estéticas*, VII (1949), pp. 65-72; “Los costumbristas españoles del siglo XIX”, *Bulletin Hispanique*, LI, núm. 3 (1949), pp. 291-316; “El escritor costumbrista. El costumbrismo en los novelistas del realismo”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LVI (1948); “Iniciación y desarrollo del costumbrismo en los siglos XVII y XVIII”, *Boletín de la RAE*, XXIX, mayo-agosto (1949), pp. 307-324; “Dibujantes de costumbres españolas”, *Arte español*, 1950, pp. 52-62.

<sup>94</sup> Susan Kirkpatrick señaló el exceso de positivismo del que pecaba el trabajo de Correa –“in addition to positivist contributions to literary history such as Correa Calderon’s book on *costumbrismo*” (1998: 805)–; en puridad, no puede echársele en falta que sus planteamientos metodológicos sean fruto de una época.

El libro de Correa tuvo un impacto considerable en el hispanismo internacional, de lo que dan fe las reseñas que aparecieron en diversas revistas de Europa y Estados Unidos. En general, la crítica internacional fue elogiosa con el trabajo de Correa y coincidía en señalar como principal valor del libro su exhumación de textos de difícil acceso, lo que permitía conocer a costumbristas por entonces anónimos o poco estudiados –así lo señalan, por ejemplo, Nicholson B. Adams en *Hispanic Review* (1952) a propósito del primer volumen y George C. Elser en *Hispania* (1953), tras aparecer el segundo—. Otros críticos, como Aubrun en *Bulletin Hispanique*, se centraron más en los lunares de la obra. Ponía de manifiesto el crítico francés la extensión desmedida que Correa daba al concepto de costumbrismo, trasladándolo de la región acotada del siglo XIX a un espacio elástico e indefinido:

Nous mettons simplement en garde contre un abus trop commun aujourd'hui. Car il nous a semblé, parfois, en lisant la préface, que le *costumbrismo* entrait en piste après le *barroquismo* ou le 'réalisme' dans une course éperdue à l'insignifiance. Si Antonio de Guevara et Pío Baroja sont l'un et l'autre *costumbristas*, alors tout est dans tout, rien ne signifie plus rien; et, pour échapper au chaos des données de l'histoire littéraire, nous tombons dans le magma des abstractions-éponges, des écoles fictives et des genres illusoires (Aubrun 1951: 327-328).

En el año 1951, simultáneamente a la aparición del segundo y último volumen de la antología de Correa, aparecía en México uno de los primeros monográficos sobre el costumbrismo, el de Margarita Ucelay da Cal, centrado en la colección panorámica *Los españoles pintados por sí mismos* –y en las colecciones de tipos en general, siguiendo y ampliando las noticias que Hendrix (1933) había dado sobre las conexiones entre las obras españolas, inglesas y francesas de este tipo<sup>95</sup>–. Precedía a este análisis particular un estudio donde intentaba abarcar teóricamente la definición, la cronología, los orígenes, el desarrollo y los subgéneros de este fenómeno literario. Correa sugirió solapadamente que Ucelay había plagiado sus trabajos, algo imposible dada la cronología de sus respectivos textos<sup>96</sup>. La autora se limitaba, en

---

<sup>95</sup> W. S. Hendrix también impulsó el estudio de las corrientes gráficas del XIX en relación con el costumbrismo (1920), punto en el que Correa le siguió, ampliando sus planteamientos.

<sup>96</sup> Ucelay publicó el libro en 1951, pero este tenía su origen en la tesis doctoral que había presentado en el año 1942 en Columbia, es decir, varios años antes de que aparecieran los artículos de Correa –entre 1949 y 1950–. Pese a ello, el crítico español indicaba en una

realidad, a recoger y sintetizar las ideas de los críticos españoles y extranjeros que la habían precedido, aportando sobre todo nuevas perspectivas en lo referente a los modelos foráneos de los costumbristas, pero siguiendo, en lo fundamental, la lectura castiza y esencialista del costumbrismo como género netamente español de Menéndez Pelayo y Correa. El libro de Ucelay tuvo pronto impacto entre los críticos españoles, que comenzaron a utilizarlo como referencia básica, hasta el punto de servir de base a Juan Luis Alborg (1980) para el capítulo “El costumbrismo romántico” de su *Historia de la literatura española*<sup>97</sup>.

Continuando la cronología de este apresurado panorama bibliográfico, el siguiente libro que ejerció un fuerte impacto en la crítica del costumbrismo posterior fue el que bajo el título *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española* publicó José F. Montesinos en 1960; de su pronto éxito da fe la rápida segunda edición que lanzó cinco años más tarde, en 1965. A pesar de su fecha de publicación, este libro pertenece en espíritu al momento en que fue redactado, los años cuarenta, tal como el autor explica en el prólogo. El objetivo prioritario de este trabajo no era otro que el de demostrar el papel del costumbrismo como germen del realismo, propósito muy loable de no ser porque, para ello, rechazaba todo el valor que pudiera atesorar el costumbrismo considerado en sí mismo. La visión era, en este sentido, sesgada y tangencial, completamente supeditada a un fin predeterminado. El propio crítico reconocía esta que para él no era falta a propósito de los modelos extranjeros de los costumbristas españoles, carentes de interés para él: “Para nosotros, a quienes el costumbrismo interesa solo en la medida en que fue avezamiento a discernir y captar las realidades españolas, esta cuestión de la influencia de Jouy o de otros tiene un atractivo muy secundario” (1965: 42). Su

---

discreta nota al pie que “se hallan curiosas e insistentes coincidencias, sin duda puramente casuales, con nuestros ensayos” (1965: xxxix, n. 1). Dejamos al margen ahora la cuestión de si Ucelay modificó su tesis en su posterior conversión a libro, teniendo ya en cuenta los planteamientos de Correa.

<sup>97</sup> La deuda –reconocida por el propio Alborg– es tanta que algunos pasajes están prácticamente calcados del original. A propósito de la diferencia entre el costumbrismo del XVII y el moderno, escribe Alborg: “la intención política, muy débil e indirecta en las letras españolas del siglo XVII, y la conciencia de lo pintoresco que comienza a apuntar en la segunda mitad del XVIII y se manifiesta con vigor en el Romanticismo” (1980: 714). Ucelay había escrito: “Huelga decir que dos notas que aparecerán más tarde como substitutivas están totalmente ausentes de la obra de estos autores; es una, la intención política (muy débil e indirecta en las letras españolas del XVII), y es la otra, la conciencia de lo pintoresco, que empezará a apuntar en la segunda mitad de la siguiente centuria con todo vigor en el Romanticismo” (1951: 28).

juicio, por otra parte, de que “el costumbrismo, en todas sus épocas, fue letal a nuestra novela” (1980: xiv) es otro clásico tópico crítico, heredado y asimilado por el hispanismo posterior<sup>98</sup>. En efecto, a pesar de su visión parcial, los estudios de Montesinos –especialmente el primero– contribuyeron a difundir muchas de las ideas que circularían después, como la superficialidad moral del costumbrismo, la incapacidad de Mesonero para escribir una novela o la ausencia de literatura de fisiologías de interés en España, pero también tuvo aciertos importantes, algunos de los cuales han pasado prácticamente desapercibidos. Las páginas que dedica, precisamente, a las fisiologías –aunque concluya por restarles valor, por cuanto fueron meras traducciones o imitaciones– ponían ante los ojos del lector, al fin y al cabo, un tipo muy específico de producto literario del que aún a día de hoy carecemos de un estudio riguroso. Su consideración de Estébanez Calderón como “iniciador” y “disidente” (1965: 31), del costumbrismo español, aunque expuesta fugazmente, explica bien ese carácter diferencial del escritor que la crítica, un tanto incómoda ante su obra, ha comenzado a valorar recientemente (Tully 1997). De la influencia que el libro de Montesinos ha ejercido en la posterior trayectoria de la crítica del costumbrismo da buena cuenta un hecho significativo: su *Costumbrismo y novela* es la única referencia del conjunto de la bibliografía sobre costumbrismo hispánico que consigna Martina Lauster (2007) en una, por lo demás, documentada monografía dedicada a la literatura panorámica europea.

Finalmente, conviene resaltar, por su carácter novedoso para el contexto en el que fue publicado, el estudio de Gioconda Marún *Orígenes del costumbrismo ético-social. Addison y Steele: antecedentes del artículo costumbrista español y argentino* (1983). Se centra la autora en situar los orígenes del costumbrismo en el siglo XVIII, al igual que hiciera en su momento Montgomery, si bien apunta a la literatura inglesa y, concretamente, al periodismo ético-social de raigambre “addisoniana” como el verdadero espacio

---

<sup>98</sup> La cita completa es la que sigue: “el costumbrismo, en todas sus épocas, fue letal a nuestra novela (aún en los tiempos más tardíos en que se incorporó a ella), pues nos impuso esa funesta discriminación entre lo que se diputaba español y no español que durante decenios frustró muy buenos propósitos. Se leía, con la sonrisa en los labios, tal o cual escena de Mesonero para ir a buscar recuerdos de una vida más plena en las páginas de Balzac. Si alguien hubiera intentado repetir en España la lección de Balzac se hubiera visto incurrido en anatema de no españolidad” (1980: xiv).

en el que hunde sus raíces el costumbrismo español, tanto en el nivel temático como en el de las estructuras. Aunque se limita a analizar el corpus textual que proporcionan Larra y Mesonero –al que suma *El Pensador* de Clavijo y Fajardo, que coteja con *The Spectator*–, lo interesante de su planteamiento es que se propone determinar qué tiene el costumbrismo “de genuino y de extranjero” (1983: 7), centrando su atención en la tradición inglesa, y no en la francesa – más explotada y usualmente explorada en aquellos estudios sobre conexiones de la literatura española con otras literaturas europeas–. Para Marún, el modelo de ensayismo crítico de reforma moral que habían inaugurado Addison y Steele es, en tanto nuevo paradigma periodístico, el creador del “artículo moderno de crítica ético-social y literaria” (*Íd.*: 8) –de eso que ya antes había llamado “costumbrismo de reforma ético-social” (1981: 382)– y el verdadero polen de ideas –finalidad de reforma social, figura del censor y observador de la sociedad, crítica de costumbres– del que beberá la prensa europea de la segunda mitad del XVIII y de principios del XIX. Así, la tradición *adissoniana* sería asimilada, difundida y reinterpretada por los escritores franceses, a través de cuyo filtro cultural la mayoría de los españoles conectaron con el original inglés<sup>99</sup>.

Tanto los mencionados estudios clásicos como el resto de los aquí no revisados siguen siendo de referencia obligada para todo aquel que quiera adentrarse en la investigación del costumbrismo, si bien requieren de actualización y contextualización, como ya apuntó hace unos años Rinaldo Froldi a propósito de uno de esos hitos de la bibliografía del costumbrismo:

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 en torno al concepto de costumbrismo y a la definición de sus más característicos exponentes ha sido particularmente rápido y significativamente profundo (1996: 163).

En este sentido, los avances en torno al estudio del costumbrismo de los últimos años, especialmente desde la década de los setenta hasta la fecha,

---

<sup>99</sup> De ahí que Marún señale la inoperancia de los escasos estudios que hasta la fecha habían indagado en las conexiones entre la prensa inglesa y el costumbrismo español: “Los escasos trabajos existentes realizados con poca lealtad a *The Tatler* y *The Spectator*, los cotejaban no en su totalidad sino con algunos ensayos, no advirtiendo que la influencia inglesa se mide no por la semejanza con ensayos aislados, sino por la verdadera revolución moral, de comportamiento y de redacción que desencadenaron” (1983: 7-8).

han venido a demostrar que este ámbito de la literatura española no está, en absoluto, agotado, e invitan a cuestionar lo que en realidad sabemos sobre este escurridizo fenómeno de las letras modernas.

### **1.2.5 Revisión de la crítica del costumbrismo (desde 1970 hasta la actualidad)**

A pesar de que, como se ha visto, durante la primera mitad del siglo XX se pueden señalar varios hitos importantes en los estudios sobre costumbrismo, el grueso de la investigación en este campo crece de forma exponencial desde los años sesenta en adelante. Sería imposible recoger una lista completa de los trabajos que han consagrado a la cuestión, a uno y otro lado del Atlántico, estudiosos como Salvador García Castañeda, Javier Herrero, Susan Kirkpatrick, Carmela Comella, Gioconda Marún, José Luis Varela, José Escobar, Joaquín Álvarez Barrientos, Enrique Rubio, María de los Ángeles Ayala, Leonardo Romero Tobar, Joaquín Díaz, Russell P. Sebold, Alberto González Troyano, Enric Cassany, Albert Chillón, Toni Dorca, Alberto Romero Ferrer, Raquel Gutiérrez Sebastián, Mónica Fuentes Arboix, María Pilar Espín, Andrew Ginger, Carmen Blanes, Jorge Cornejo, José Manuel Losada y otros muchos, cuyos nombres no pueden ser consignados por motivos de espacio –Romero Tobar (1994: 397-460) ofrece un buen panorama del estado de la bibliografía en torno al costumbrismo a la altura de mediados de los años noventa–.

Estos estudios han ampliado el conocimiento que hasta el momento teníamos de esta porción de la literatura decimonónica española a partir de los frutos críticos sembrados en etapas anteriores, cuestionándolos y corrigiéndolos en algunos casos, aunque en otros se hayan perpetuado ciertos tópicos o juicios inoperantes y positivistas<sup>100</sup>. A pesar de que iba siendo más y mejor conocido desde un punto de vista teórico, el costumbrismo continuaba constituyendo hasta cierto punto una suerte de cajón de sastre donde podía caber todo, como había señalado Aubrun al reseñar la antología de Correa

---

<sup>100</sup> Por ejemplo, la discusión, heredada de la centuria anterior, en torno a quién fue el iniciador del artículo de costumbres en España, un debate que desplazaba la atención de otros interrogantes que requerían más imperiosa respuesta y que daba por asumido el tópico del artículo de costumbres como género nacional.

Calderón. Contribuyeron a paliar los excesos causados por este *totum revolutum* los trabajos de dos investigadores que pueden ser denominados con toda propiedad críticos del costumbrismo, puesto que a él han dedicado la mayor parte de su producción científica: Enrique Rubio y José Escobar. Del primero destaca su temprano estudio de Antonio Flores (1977), autor necesitado de una revisión que aquilatara su obra y legado literario, varios trabajos sobre la vida y obra de Mesonero –incluyendo una edición de sus *Escenas y tipos matritenses* (1993; 1995a)–, así como los innumerables artículos que ha dedicado hasta la fecha a cuestiones variadas como la historia del género (1994b; 1995b; 1996), la importancia de la sátira en la poética costumbrista (1994b), las conexiones entre el artículo de costumbres y el cuento en diferentes autores (2001; 2008) o la figura del escritor de costumbres (2002). Por su parte, José Escobar tuvo el acierto de contextualizar la obra periodística de juventud de Larra en la tradición cultural española de la prensa espectadora dieciochesca (1973), ahondando así en lo mucho que el costumbrismo decimonónico debía al periodismo ensayístico-moral dieciochesco; además, los trabajos de Escobar destacan por su consideración del costumbrismo siempre en clave europea, en diálogo con sus homólogos extranjeros y analizado mediante una metodología comparatística, todo lo cual ha contribuido notablemente a impulsar y renovar este campo de estudios. Sobresalen de su amplia bibliografía, además de ese temprano libro sobre los orígenes de la obra de Larra, sus investigaciones sobre coincidencias teóricas y tematológicas entre costumbristas franceses y españoles (1976; 1977a; 2000b), así como el concepto de “mímesis costumbrista” (1988a), que, junto al estudio de Álvarez Barrientos sobre el cambio de mímesis operado en el siglo XVIII, ha contribuido a la necesaria contextualización de los presupuestos estéticos costumbristas.

En el año 2000, el mismo Joaquín Álvarez Barrientos editó un *dossier* monográfico de la revista *Ínsula* en el que la producción costumbrista fue analizada desde diversos frentes –el cine, la pintura, la literatura, la etnografía, la crítica literaria–. Su valor no reside tanto en los estudios que contiene, aun siendo estimables, cuanto en la significación que encierra para la crítica del costumbrismo del siglo XX, de la que se puede entender como continuación y broche. En este sentido, el título elegido –que también da nombre a la

introducción–, “Acreditar el costumbrismo”, resumía bien la situación de los estudios en este campo. En el umbral del siglo XXI, se hacía necesario reclamar una nueva visión crítica para un fenómeno artístico, literario y estético tan incomprendido y devaluado como atendido, traído y llevado. Algunos años atrás, José Escobar (1996) había propuesto durante un congreso un “Estado de la cuestión”, con el objeto de clarificar algunas de las cuestiones más discutidas e intentar nuevos avances; esa síntesis contenía preguntas que, aún hoy, doce años más tarde, siguen sin respuesta.

Actualmente, en conclusión, se ha avanzado significativamente en el conocimiento del costumbrismo decimonónico en cualquiera de sus manifestaciones –gráfica, pictórica, literaria–. Siguiendo a Enrique Rubio, han supuesto notables adelantos los muy variados estudios publicados en el último medio siglo:

[...] ediciones críticas de un amplio corpus costumbrista, publicación de monografías referidas al estudio de la prensa, obras que tratan sobre relaciones entre los autores de esta época con los movimientos literarios que tradicionalmente sirven de marco al romanticismo, análisis sobre convivencia e influencias de los géneros de esta primera mitad del siglo XIX en el posterior desarrollo de la novela, ediciones de novelas históricas clásicas y de relatos considerados por la crítica como auténticas rarezas bibliográficas (Rubio 1994: 218).

Además, habría que añadir toda la producción posterior a ese año de 1994 en el que Rubio escribe tales palabras –el mismo, por otra parte, en el que Romero Tobar redacta su panorama bibliográfico– y que ha abordado el costumbrismo desde nuevas y variadas perspectivas; las más recientes, en relación con el feminismo (Ayala 1995; Pozzi 1996; Seguí 2003; Albín 2007), el cine (Egea 2003; 2004) y el arte (Pla 2001; 2010).

Por tanto, se conoce más acerca del costumbrismo, pero ¿se conoce mejor? Tal es la pregunta inevitable que surge ante tan variado cuadro bibliográfico. La tentación primera es dar una respuesta positiva, pues, en efecto, se ha acumulado mucha más información sobre obras, autores, contextos de producción y de recepción, etc. Sin embargo, aún queda mucho por hacer. Seguimos desconociendo a muchos escritores y publicistas

periféricos<sup>101</sup>, ignorando el papel de algunos que fueron piezas clave en la introducción del artículo de costumbres en España –como Rementería, Iznardi y Carnerero–, obviando el papel que los escritores hispanoamericanos pudieron tener en esa génesis del costumbrismo español<sup>102</sup>, desconociendo la producción de fisiologías y su impacto en la transformación del artículo de costumbres o desatendiendo las conexiones fundamentales del costumbrismo hispánico con otros costumbrismos europeos (Losada Goya 1998; 2004), cuestión que solo se ha abordado de manera parcial, en artículos o en capítulos de libro, y que aún no ha merecido un estudio monográfico de conjunto<sup>103</sup>. Asimismo, urgen prontas ediciones críticas, modernas y actualizadas, de la obra de un buen número de costumbristas. Quien ahora desee leer o trabajar a Mesonero Romanos, por ejemplo, apenas cuenta con antologías y ediciones sueltas de artículos seleccionados; así, para leer las obras originales es forzoso acudir a las primeras ediciones decimonónicas, o bien consultar las *Obras completas* del autor que Carlos Seco editó en los años sesenta en la nueva serie de la Biblioteca de Autores Españoles, cinco volúmenes de elevado coste y difícil acceso. Carecemos, por tanto, de una edición crítica de sus artículos análoga a la que ha realizado Alejandro Pérez Vidal del *Fíguro* de Larra. En este sentido, el autor del *Duende Satírico*, a quien tantas veces se afanó por adelantar el *Curioso Parlante*, se encuentra muy por delante de él: solo en los últimos años, han aparecido dos reediciones de sus textos, una de la Fundación José Antonio de Castro para Turner Libros a cargo

---

<sup>101</sup> Tal y como señaló en fecha ya lejana Hendrix para justificar la necesidad de un estudio más profundo de este género literario: “While a great deal of it is trash, much of the work of this unknown *costumbristas* deserves to be rescued from the oblivion which surrounds it now” (1933 211).

<sup>102</sup> Ciertamente, convendría prestar más atención a este punto. El estudio del epistolario del cubano Domingo del Monte, editado en 2002 por Sophie Andioc, muestra la red interconectada de contactos que estableció con un nutrido grupo de periodistas y hombres de letras de España e Hispanoamérica, entre quienes se contaban Ángel Iznardi y Salustiano Olózaga. Entre sus actividades, tenía un papel destacado el intercambio furtivo de prensa. Gracias a este epistolario sabemos que los editores del *Correo Literario y Mercantil* y los de *Cartas españolas* –las dos cabeceras en las que vieron la luz los primeros artículos de costumbres– recibían materiales de los periódicos de La Habana y Matanzas, a cambio del envío de sus propios números.

<sup>103</sup> Hay que recordar antiguas investigaciones, casi todas pertenecientes al ámbito del hispanismo norteamericano, interesado desde muy pronto en el fenómeno del costumbrismo. Georges Le Gentil (1909) indagó en la influencia de los franceses Mercier y Jouy en el costumbrismo español; Berkowitz (1930) ahondaría en la relación Jouy-Mesonero, mientras que, poco después, Edwin B. Place (1936) se centraría en el papel de la literatura española de los Siglos de Oro en el posterior costumbrismo francés –concretamente trabajaría *El diablo cojuelo*, de Vélez de Guevara–.

de Luis Iglesias Feijoo (1996), y otra en Cátedra, dentro de la serie “Bibliotheca Avrea”, por Joan Estruch Tobella (2009).

Todo lo anterior se refiere en exclusiva al costumbrismo dentro del ámbito literario, pues si nos desplazamos hacia diversos aspectos del costumbrismo pictórico, o bien de la conjugación de ilustración gráfica y costumbrismo literario, advertimos que aún queda mucho por analizar, a pesar de los avances en esta dirección impulsados por historiadores del arte como Valeriano Bozal, quien ha trabajado ampliamente la ilustración gráfica decimonónica, la estampa popular dieciochesca y la caricatura (1979; 1980; 1982a; 1989) o Vicente Pla Vivas, quien ha publicado recientemente (2010) una imprescindible monografía en torno a la interpretación de las funciones y disfunciones que asumen las imágenes en publicaciones periódicas, libros y álbumes publicados entre 1800 y 1870.

### **1.2.6 Epílogo: Literatura panorámica y costumbrismo (2012)**

No debiera cerrarse este resumen de la bibliografía sobre el costumbrismo español sin aludir, siquiera brevemente, al estado en que se encuentra la investigación actual. Revisten especial interés los avances que se están efectuando fuera de España, sobre todo en el ámbito francófono – Francia, Bélgica–, en torno a lo que se ha bautizado con el rótulo específico de “literatura panorámica” –*littérature panoramique, panoramic literature, Literatur des Panoramen*– (cf. Preiss y Stiénon 2012). Esta etiqueta, que pone al descubierto las interconexiones que se producen durante las décadas de 1820 y 1840 entre el arte, la literatura y la técnica<sup>104</sup>, había sido utilizada varias décadas atrás por Walter Benjamin para agrupar y otorgar unidad de sentido a una serie de manifestaciones literarias que surgieron entre 1830 y 1850 en toda Europa, centradas tanto en la descripción satírica de costumbres y tipos sociales como en el autorretrato literario. Usualmente, estas obras solían disponerse en colecciones que ofrecían, a manera de panoramas pictóricos, un retrato de conjunto de la sociedad que analizaban, es decir, ofrecían una serie

---

<sup>104</sup> Se sobreentiende que al hablar de literatura en este contexto se incluye la prensa. Los trasvases y contactos entre ambos dominios, el periodístico y el literario, han sido sometidos a revisión recientemente por Myriam Boucharenc, David Martens y Laurence Van Nuijs (2011, en línea).

de cuadros o breves textos donde se describían sucesivas escenas de la vida contemporánea en la ciudad –erigida esta en espacio y personaje al mismo tiempo– y, principalmente, de sus habitantes. Son, en realidad, aquellas “colecciones de tipos” que estudiaba la crítica de la primera década del siglo XX –Hendrix, Ucelay– y que la actual llama “colecciones panorámicas”, por influencia de esta nueva tendencia crítica que destaca la coherencia estética que tales libros guardan con los panoramas. Por extensión, se pueden considerar dentro de la literatura panorámica no solo los textos construidos estrictamente para su inserción en un libro, sino también aquellos que se publicaron directamente en prensa –y después, en algunos casos, se recopilaron para su edición en libro–, pero que presentan idénticos postulados estéticos. Esta etiqueta crítica aglutina, en realidad, una serie de obras que solían estudiarse de manera aislada debido a su naturaleza híbrida y a su difícil adscripción a un género o modelo de escritura preciso. Entrarían dentro de tal “cajón de sastre” artículos de costumbres, colecciones panorámicas y fisiologías, pero también el microrrelato periodístico, el cuadro, la silueta, la patología, el código o el panteón paródico, entre otras variadas formas (cf. Preiss y Stiénon 2012).

Benjamin fue el primero en advertir el vínculo estrecho que mantuvieron las “recopilaciones de folletines y las series de esbozos”<sup>105</sup> (2004: 544) de la primera mitad del siglo XIX, tales como *Le Livre des Cent-et-Un* o *Les Français peints par eux-mêmes*, con los panoramas pictóricos coetáneos; de esta analogía surge el concepto de *literatura panorámica* con el que bautizó tal clase de producciones. La cita anterior corresponde a un fragmento del *Libro de los Pasajes* –el llamado “Q 2,6”, incluido en la sección “Panoramas”–, que la crítica ha pasado por alto, pues el texto programático que suele convocarse es su ensayo posterior “París, capital del siglo XIX”, inserto en *Iluminaciones II*, del que el citado fragmento constituiría una suerte de primer borrador<sup>106</sup>. Conviene

---

<sup>105</sup> Una importante precisión para el caso español: lo que Benjamin denomina *Skizze*, y que encuentra un claro correlato semántico en el *sketch* inglés y el *esquisse* francés, suele traducirse al español como “bosquejo” o “esbozo”, pero igualmente corresponde, en la práctica literaria, a lo que en España se entiende por “artículo” –periodístico y, más usualmente, de costumbres–.

<sup>106</sup> En todo caso, no es posible una determinación exacta, dada la ausencia de una cronología clara de las diferentes fases de escritura y la redacción de las anotaciones dispersas que componen el *Libro de los Pasajes*.

precisar que el traductor español de *Iluminaciones*, Jesús Aguirre, incluyó la voz original *Panoramatische Literatur* con fidelidad –“Coetánea de los panoramas es una literatura *panoramática*” (Benjamin 1998: 177; la cursiva es mía)–, aunque la solución más extendida en las versiones francesa e inglesa es la variante adjetival sin el interfijo *panoramique*, *panoramic*<sup>107</sup>.

En España esta clase de literatura está representada por una fecunda industria de artículos de costumbres distribuidos a través de diversos canales, desde el periódico hasta el libro de autoría individual o colectiva –como el *Panorama matritense* de Mesonero o *Los españoles pintados por sí mismos*, respectivamente–, así como en la aclimatación de las fisiologías literarias francesas, introducidas en el mercado editorial español a comienzos de la década de 1840. El mismo Walter Benjamin también había equiparado este tipo de literatura de carácter misceláneo con el género de las fisiologías; sin embargo estas, aun participando de similares presupuestos<sup>108</sup>, se acercarían más a la etopeya con pretensiones científicas, especialmente por sus rasgos estilísticos y técnicas compositivas.

Atendiendo a estos referentes, pues, es fácil advertir que “literatura panorámica” es, en gran medida, una categoría que coincide plenamente con lo que en la tradición crítica hispánica se conoce desde principios del siglo XX como “costumbrismo”, si bien excede los límites de estudio de este último, puesto que comprende una serie de productos literarios muy variados, ajenos a la literatura española o poco explorados por ella, como la crónica, la silueta, la patología, la fisiología, el código, el “arte de” y el panteón paródico, por citar algunos. Todos ellos presentan el esquema “pintado por sí mismo” propio de las manifestaciones costumbristas españolas de la década de 1840.

Sin duda, dadas sus estrechas concomitancias, las futuras investigaciones en el campo del costumbrismo se verán beneficiadas por el análisis comparatístico con la literatura panorámica europea; una nueva orientación cuyos primeros pasos ya se han iniciado con el fin de dar a conocer la literatura costumbrista española bajo la nueva luz que aportan estos

---

<sup>107</sup> Y ello a pesar de que en alemán existe el doblete *panoramische/panoramatische*, mientras que en francés también se da, al menos desde 1834, la co-ocurrencia *panoramique/panoramatique*, con preferencia de la primera voz sobre la segunda en el uso.

<sup>108</sup> Básicamente, en lo que atañe a lo que la crítica anglosajona denomina *urban portraiture*, es decir, todas aquellas obras que parten de una poética realista como instrumental analítico y que usan los tipos sociales como objeto específico de descripción y reflexión.

recientes estudios, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras (Peñas 2012a). Aún desconocemos dónde nos conducirá este último rizo de la crítica, pero sí puede aventurarse que proporcionará nuevas perspectivas en torno al artículo de costumbres español, a los presupuestos estéticos de los que participa y a los esquemas literarios con los que se alinea para conformar parte de la historia cultural del siglo XIX.



## 2. HISTORIA DEL ARTÍCULO DE COSTUMBRES

Pocos períodos tan interesantes en la historia de España, política y literaria, como el que va de 1820 a 1840.

*Azorín, "1836", Lecturas españolas (1912).*

Et les moeurs! Ces bras du levier avec lequel on meut le corps sociaux.

*Pujoux, Paris à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (1801).*

El artículo de costumbres hizo acto de aparición en la prensa española en los últimos años de la década de 1820 y vivió su impulso más importante a comienzos de la siguiente, de la mano de un puñado de escritores que comenzaron a trabajar esta forma literaria y periodística en las redacciones de una serie de cabeceras –*El Correo Literario y Mercantil, Cartas Españolas y Revista Española*–; primero, de forma tímida y aislada; después, con mayor constancia y progresiva consciencia del potencial de este tipo de escritura como instrumento crítico y satírico. Las páginas de estos y otros periódicos pronto pasarían a asumir la nueva forma como uno de sus contenidos imprescindibles, por lo que a partir de 1830 es frecuente hallar una sección exclusivamente dedicada a las costumbres. Dicha sección llevaba, en un estadio inicial, el título genérico “Costumbres”, que pasaría posteriormente a asumir el rótulo más específico de “Artículos de costumbres”, una vez extendida la forma como modelo de escritura.

¿Cuál fue el recorrido que llevó al artículo de costumbres a convertirse en uno de los géneros más representativos de la prosa decimonónica? Para trazar tal camino literario es necesario retroceder, en primer lugar, hasta el siglo XVIII, momento en que se sitúan sus antecedentes literarios, estéticos e ideológicos más inmediatos, los diversos modelos textuales que de un modo u otro confluyeron e influyeron en su aparición. Para ello, se analizará la importancia que tuvo el motivo de las costumbres en la literatura de la Ilustración en cauces expresivos muy diversos, como los sainetes, los pliegos de cordel, el ensayo y la ficción en prosa. Especial atención merece la prensa,

el órgano más potente de difusión directa de contenidos culturales, políticos y éticos de la época, que no quedó al margen de este proceso de progresiva atención del arte hacia las costumbres. El periódico, de hecho, prestó forma autónoma a lo que en otros cauces de presentación, como la novela y el teatro, solo era uno más de los temas y motivos susceptibles de ser tratados. En este sentido, es importante insistir en que las costumbres son un tema básico tan viejo en literatura como el amor, la muerte o el tiempo. Por tanto, al acometer la historia del artículo de costumbres conviene centrarse no tanto en el contenido, cuanto en la conjunción de continente y contenido. ¿Por qué en este momento concreto de la historia literaria asoman las costumbres con tanta fuerza en el discurso literario y en el medio periodístico? ¿De dónde procedía o qué promovió la corriente que desembocaría en la adaptación de este tema a la estructura concreta del artículo, género endógeno nacido al abrigo de la prensa y propiciado por la incipiente modernidad de la que esta participaba? Las siguientes páginas tratan de ofrecer una respuesta a estas y otras cuestiones relacionadas con la “prehistoria” y la historia del artículo de costumbres.

## **2.1 PREHISTORIA DEL ARTÍCULO DE COSTUMBRES (1750-1820)**

### **2.1.1 Costumbrismo antes del género: antecedentes dieciochescos del artículo de costumbres**

Si dibujáramos las líneas paralelas de desarrollo del arte, por un lado, y de las costumbres como objeto o tema autónomo, por otro, dichas líneas confluirían sin duda alguna en el punto de transición entre la segunda mitad del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX. Cómo y porqué se convirtió tal materia en un potente foco de interés artístico entre la Ilustración y el Romanticismo es una cuestión crucial para la historia del artículo de costumbres, en la cual también representaron un importante papel algunas manifestaciones que exceden los dominios de lo literario, como la pintura, la música y el teatro.

En la transformación de las costumbres como tema literario autónomo tuvo mucho que ver la progresiva secularización general de la cultura que se verificó a lo largo del siglo XVIII. Este proceso había dado parcialmente comienzo en la narrativa española casi dos siglos antes, como señala Joaquín Álvarez Barrientos a propósito de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y del *Lazarillo de Tormes*, cuyos protagonistas eran exponentes de una nueva clase de personaje que ya no respondía a las estructuras arquetípicas, abstractas y morales propias de la tradición literaria precedente, sino al “individuo modificado por las circunstancias”, al “hombre, solo y distinto, ante la sociedad” (1996: 236). Durante el siglo XVIII, sin embargo, van a aparecer novelas que desarrollan determinadas historias –bíblicas, hagiográficas, etc.– que frenaron el desarrollo de esa narrativa moderna y que volvieron a ese personaje esquemático, convencional, aún vivo en los pliegos de cordel y en las reediciones de novelas del Siglo de Oro (*Ibid.*). Hay que tener en cuenta, por otra parte, que en esta centuria la novela era rechazada o, cuanto menos, puesta bajo sospecha por ser un género nuevo, extranjero y portador de ideas peligrosas, por lo que se le aplicaba una severa censura, al igual que se hacía con otro producto reciente, los periódicos, hecho que motivó el retraso “de los nuevos géneros literarios a que dieron pie” (Álvarez Barrientos 1996: 237). Entre ellos se encontraba el propio artículo de costumbres, que no empezó a asomar en la prensa española hasta casi 1830.

Los periodistas que a principios del XIX tomaron a su cargo la tarea de cultivar y difundir el artículo de costumbres en España pretendieron retomar esa consideración moderna del hombre, puesto que su interés ya no era el “hombre en general tal cual le da la naturaleza”, como en 1836 aseveraba Larra (2000: 545), sino “el hombre en combinación, en juego con las nuevas y especiales formas de la sociedad en que [los autores] le observaban” (*Íd.*: 546), de acuerdo con la búsqueda de lo particular y peculiar de cada lugar –los “caracteres distintivos”, afirma Larra (*Ibid.*)–.

En este contexto, la literatura dieciochesca se interesó inicialmente por las costumbres en tanto objeto de reforma religiosa y de asunto ejemplar, es decir, en su dimensión puramente teológica. Esta temática se iría distanciando de la esfera religiosa a medida que avanzaba el proceso de secularización cultural y se hacía más poderosa “esa demanda nueva y característica del siglo

XVIII que pedía realidad a la literatura y, por tanto, credibilidad”, en palabras de Álvarez Barrientos (1996: 237). La novedad que el artículo de costumbres trae consigo no es, por tanto, el hecho de que incorpore las costumbres como tema, sino que, por primera vez, estas sean consideradas un motivo artístico por derecho propio, con un fin estético en sí mismo. El hecho de que las costumbres se convirtieran en un elemento de interés artístico no justifica por sí mismo, en cualquier caso, la aparición de una nueva estructura o forma, en este caso, del artículo de costumbres. Fue necesaria la confluencia de otros procesos culturales o innovaciones que facilitaron y determinaron su surgimiento. Así, junto a la progresiva tendencia hacia una cultura secularizada y, en clara interdependencia con esta tendencia, surge un nuevo tipo de mimesis, la denominada *mimesis costumbrista* (Escobar 1988a) durante la segunda mitad del siglo XVIII, que contribuyó especialmente a impulsar en escritores, pintores y dramaturgos la traslación de las costumbres desde la periferia al centro o foco de atención de diversas expresiones artísticas.

Finalmente, conviene aclarar que cuando hablamos de un nuevo interés por las costumbres en diferentes manifestaciones de la segunda mitad del siglo XVIII hay que acotar ciertos límites. En el caso particular de la literatura, no todos los géneros se acogen a esta “invasión temática”, preparando o adelantando las formas y los temas propios del artículo de costumbres decimonónico. Curiosamente, fue la cultura popular el ámbito que mostró, inicialmente, un mayor interés hacia las costumbres sociales, o, más exactamente, hacia una parte específica de la sociedad, el pueblo. Los romances cantados y vendidos por los ciegos y los sainetes de Ramón de la Cruz o de González del Castillo eran los productos que ofrecían verdaderas “imágenes de realidad”. Tales expresiones irradiaron la atracción por los usos y costumbres contemporáneos hacia otras esferas de lo literario en las que este tema solo tenía cabida anteriormente como trampolín hacia asuntos de mayor transcendencia. Además de los sainetes y de los pliegos de cordel, también la comedia neoclásica y el drama burgués, próximo ya el final de la centuria, promovieron este cambio en la consideración de las costumbres, además del cuento, en menor medida, y de la prensa moral, compuesta por los llamados *espectadores*.

## Teatro y música popular

El nuevo registro mimético y estilístico-temático centrado en la realidad social inmediata asoma en la segunda mitad del XVIII en la escena teatral a través de expresiones tan dispares como los sainetes –y las tonadillas cantadas al final de los mismos–, las zarzuelas, los dramas burgueses o la comedia neoclásica; primero, de forma parcial, como un ingrediente más, y después abiertamente, ganando centralidad el análisis de costumbres contemporáneas y de nuevas prácticas, tipos representativos y espacios sociales. En cualquier caso, estos géneros no mostraban más que una parte de la realidad española, que solía corresponder al grupo social al que pertenecía el autor. Por otra parte, estos productos no estaban exentos de convencionalidad, a pesar de que se suele ver en ellos la llave que abre la puerta a toda una época, retratada con diestro pincel. Más exacto sería reconocer que los sainetes recreaban artísticamente unos ambientes y unos espacios, simulando unas condiciones de verdad, y que las clases representadas lo eran en virtud más que de razones literarias o estéticas, de un condicionamiento ideológico externo –correspondiente, en la mayor parte de los casos, a una defensa de los valores nacionales, frente a los estereotipos españoles difundidos por los escritores extranjeros–. Juan Eugenio Hartzenbusch lo resumía bien al reconocer los resortes que movieron en este sentido a Ramón de la Cruz, uno de los referentes de los costumbristas del XIX: “si [Ramón de la Cruz] sacudió tan duramente el azote de la sátira sobre la clase media, por ventura fue solo porque sus ridiculeces y sus vicios eran importaciones ultramontanas” (1841: 3).

Además del sainete, la comedia se inserta con fuerza en el teatro de costumbres durante la segunda mitad del siglo XVIII, gracias al impulso de autores como Tomás de Iriarte y Leandro Fernández de Moratín. La asociación de teatro y costumbres poseía unas inevitables connotaciones dentro del marco del pensamiento político ilustrado, no solo porque el teatro se consideraba un elemento clave para la educación pública, sino también porque del control de las costumbres públicas –y privadas– dependían en gran medida el orden social y el bienestar de la nación. Por ello, la temática costumbrista resultaba un asunto de vital importancia que debía ser tratado en la escena con

el máximo cuidado. El autor de *El sí de las niñas* lo explicaba en una carta a Godoy fechada el 20 de diciembre del año 1792: “Un mal teatro es capaz de perder las costumbres públicas, y cuando estas llegan a corromperse, es muy difícil mantener el imperio legítimo de las leyes” (en Carnero 1983: 9). Subyace en esta interpretación utilitaria de las costumbres el antiguo principio axial del Derecho Consuetudinario de que estas son leyes no escritas sancionadas por la tradición; por tanto, la corrupción de las costumbres conduce inexorablemente a la alteración del sistema y, por añadidura, del bienestar social. Esta máxima fue compartida por la mayoría de los autores de esta época y animó el pensamiento filosófico de quienes, como Rousseau o Montesquieu, consideraban que “las leyes que regulan la convivencia social muestran su bondad o adecuación a través de las costumbres de los pueblos” (Urteaga 1997: 35).

Para lograr el ansiado objetivo didáctico en teatro incidiendo sobre las prácticas sociales era importante representar las virtudes y los vicios con fidelidad y verosimilitud, pintándolos “al vivo” para que la censura resultara más efectiva. Los géneros teatrales cómicos y musicales –la comedia, la zarzuela, el sainete, la tonadilla– permitían mayores libertades en cuanto a la observancia de la “verdad” representada en escena, por lo que en ella se pueden encontrar más elementos y detalles de la realidad circunstante y cotidiana, y ello a pesar de que los principios de “fingimiento” y “verosimilitud” no tenían por qué cumplirse en estos ámbitos con excesiva rigidez, ya que la preceptiva teatral neoclásica hacía evidentes concesiones al autor de comedias –y de teatro breve cómico, por extensión– en este sentido<sup>109</sup>.

El autor que mejor encarna el valor que las costumbres tuvieron para el teatro del XVIII es, sin duda alguna, Ramón de la Cruz, como revela la significación de su obra teatral para la prosa costumbrista decimonónica. Sus sainetes fueron reconocidos como un modelo de observación por los principales articulistas de costumbres, quienes veían en su estilo algunas de las cualidades esenciales de la escritura de costumbres, tales como la gracia, la originalidad y la fuerza cómica, según Mesonero (1862 II: 22), o la

---

<sup>109</sup> Tal como aduce José Checa: “los poemas épicos y trágicos deben ser ‘verdaderos’ en el fondo (no en sus circunstancias y accidentes), mientras que la comedia, la égloga y otros poemas autorizan al poeta a fingir enteramente” (2003: 1.528).

naturalidad y la verdad, para Hartzbusch, quien destacó su habilidad para construir en sus sainetes “cuadros de costumbres” (1841: 3) –“cuadros en diálogo”, que diría algo más tarde Marcelino Menéndez Pelayo (1879: 147)– centrados en la observación de la realidad española: “hábil para observar, hábil para describir, sus cuadros eran un espejo de la sociedad, eran la verdad misma” (*Íd.*: 2).

Como la comedia de figurón, los sainetes de Ramón de la Cruz constituían un referente nacional para los costumbristas no solo por su sesgo cómico, sino por su manera de hacer burla o censura general de caracteres y vicios concretos: las comedias “morales” de Iriarte, como *El señorito mimado* (1787), *La señorita malcriada* (1788) o *La librería* (h. 1780) son otros buenos ejemplos. También lo es, de forma paradigmática, la obra de Moratín, cuyo mérito reside en haber transformado la antigua comedia de carácter al estilo de Molière, centrada en “presentar eternamente al hombre de todos los tiempos y países un espejo en que vea o reconozca su extravío o su ridícula pasión”, en lo que Larra, a propósito de *El sí de las niñas*, denomina “comedia de época”, es decir, una comedia sobre “circunstancias enteramente locales, destinada a servir de documento histórico o de modelo literario” (2000: 160-161).

El viraje hacia la realidad local –que derivaría en nacional en la siguiente centuria– se reclama en otros terrenos, como el de la traducción, en esa suerte de “renacimiento”<sup>110</sup> artístico que Tomás de Iriarte bautizaría en *Los literatos en Cuaresma* (1773) como “connaturalización” –la adaptación de una obra extranjera a las circunstancias españolas–; igualmente, en las diversas manifestaciones de la “música indígena” del siglo XVIII, es decir, la música nacional y popular española, representada por las zarzuelas y jácaras y por los entreactos y pasatiempos musicales, como el tono o tonada y la tonadilla. Esta última poco a poco fue ganando en popularidad, hasta terminar desgajándose de la pieza en la que se insertaba para ganar autonomía. José Subirá, quien

---

<sup>110</sup> Así lo considera Russell P. Sebold, quien define la connaturalización como “una forma de traducción artística por la que una obra maestra perteneciente a una literatura casi casi viene a metamorfosearse en otra obra diferente, igualmente original y, lo que es más, perteneciente ya a otra literatura” (1989: 34).

dedicó varios trabajos al estudio de la tonadilla escénica<sup>111</sup>, explica su génesis así:

Al promediar este siglo, los entremeses formaban parte de las representaciones, ya intercalados entre los actos de cada jornada, ya al final de la misma; y esas obras menores solían acabar con un número cantado. Mas luego, tal apéndice adquiere mayor volumen, se articula dentro de una acción teatral y concede preponderante papel a la música. Así nace la tonadilla escénica (Subirá 1956: 256).

Hasta tal punto cobró protagonismo y se asoció al carácter nacional entre las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX que llegó a motivar regulaciones legales como la Real Orden que se publicó en 1799 por sugerencia del Conde de Aranda y que prohibía “representar, cantar ni bailar las piezas que no fueran en el idioma castellano y actuadas por actores o actrices nacionales o naturalizados”, según recuerda Rafael Altamira en su monumental *Historia de España y de la civilización española* (1911: 429). Antonio Guerrero, Luis Misón, Pablo Esteve y Blas de Laserna son algunos de los principales autores de tonadillas de diversa procedencia geográfica que nutrieron la escena madrileña de la época. Junto a ellos, cabría mencionar al olvidado Antonio Rodríguez de Hita, “uno de los más ilustres y castizos músicos de la España del siglo XVIII”, en palabras de Altamira, que musicó muchas piezas de Ramón de la Cruz, como *Las segadoras de Vallecas* (1768) y *Las labradoras de Murcia* (1769), obra esta última “de alta inspiración y gran sabor local e indígena” (Altamira 1911: 428). La primera mencionada tiene el valor de ser “el primer libreto de zarzuela toda de costumbres españolas”, incluyendo por primera vez en nuestras letras el “elemento popular”, como recuerda Cotarelo en su estudio biográfico de Ramón de la Cruz (1899: 118). El propio Cruz escribió también, además de estos y otros libretos de zarzuelas costumbristas –como *El licenciado Farfulla* (1776)–, los textos de algunas tonadillas<sup>112</sup>. Al igual que en sus sainetes, insertaba en estas piezas personajes y ambientes populares, pero, sobre todo, lo característico de este

---

<sup>111</sup> Con el adjetivo, que agregó por primera vez en su tesis doctoral (*La tonadilla escénica*, 1928-1930), quiso marcar la diferencia entre las tonadillas que se dieron dentro y fuera de la escena teatral.

<sup>112</sup> Aunque la mayor parte de las letras de tonadillas son anónimas, unas pocas se imprimieron con el nombre de autor; además de Ramón de la Cruz, también firmó algunas Tomás de Iriarte. En todo caso, muy a menudo las escribían los mismos compositores y las dejaban sin rubricar.

tipo de obras, desde el punto de vista estrictamente musical, era “el empleo de aires nacionales de carácter popular, que se hermanan perfectamente con la índole realista de la mayoría de los libretos” (Altamira 1911: 429). De hecho, en ellos “reinaba el costumbrismo y predominaba lo satírico, sin que faltasen rasgos picarescos”, según indica José Subirá (1956: 163), quien indicó la existencia de más de dos millares de estas piezas tan solo en la Biblioteca Municipal de Madrid; un volumen de producción que da la medida de su popularidad.

### **Novela, cuento, misceláneas**

El nuevo registro mimético y estilístico-temático que acoge la literatura dieciochesca asoma también a las novelas y narraciones breves encargadas de registrar el entorno inmediato y las costumbres desde un punto de vista ya moderno; parcialmente primero, asumidas como uno más de sus ingredientes, y abiertamente después, cuando gana centralidad la crítica social, de costumbres contemporáneas, prácticas y tipos emergentes.

Novela y costumbrismo son “géneros paralelos” (Álvarez Barrientos 1991a: 400) entre los cuales no es posible establecer una dependencia mutua, ni una preponderancia de uno sobre otro. Ambos nacen de ese mismo fenómeno novedoso que constituye el cambio en el concepto de imitación literaria –particular ahora, frente a la universal propia de los estadios anteriores–, así como de la necesidad de hablar del entorno. Entre las décadas de 1750 y 1760 se teoriza abundantemente sobre la necesidad de mostrar en literatura la realidad, la vida civil –que será la de la clase media–, al hombre determinado por el espacio y el tiempo; por lo tanto, en las obras novelescas del XVIII aparecen las costumbres “no en tanto que formas de conducta y modales, sino en tanto que expresiones que se alejan de una norma moral determinada” (Álvarez Barrientos 1991a: 398). Antes de este estadio, sin embargo, solo podemos hablar de un corpus de “literatura ejemplar”, donde entrarían aquellas obras prosísticas que vehiculan contenidos ideológicos, críticos y científicos: reediciones de obras del XVII, pronósticos, almanaques, tratados como *El pastor de Nochebuena* de Juan de Palafox y Mendoza y textos moralizadores como *La virtud en el estrado* (1739) de A. Osorio de la

Cadena, pseudónimo de Juan de la Paz, en los que los elementos ficcionales y narrativos solo sirven de apoyo al objetivo principal, que es puramente doctrinal, aunque sitúen las costumbres de la sociedad en el punto de mira de su discurso crítico. Así, podemos clasificar estas obras como “morales” solo si entendemos el término en su sentido cristiano, pues no será hasta finales del XVIII cuando veamos reflejada en la literatura una moral ya secularizada. Si utilizan lo cotidiano es solo como “excusa para filtrar su mensaje reformador de las costumbres” (Álvarez Barrientos 1991a: 34), por lo que no se pueden considerar obras costumbristas, como las que empiezan a asomar a finales de la centuria, y en las que sí se atenderán las costumbres, elevadas ya a centro del discurso artístico, sin la opresión de una dimensión moral que ahogara por completo ese lado estético, y entendidas ya, por tanto, como normas de conducta social y como rasgos del carácter individual y colectivo de la nación<sup>113</sup>.

Dejando ya a un lado la narrativa extensa y adentrándonos en la breve, hay que hacer un inciso obligatorio para recordar que no se puede abordar su estudio de forma aislada, sin tener en cuenta las colecciones narrativas, las misceláneas y la prensa, es decir, sin tener en cuenta aquellos ámbitos que la acogieron, ya que se produjeron cruces y trasvases continuos entre los diversos medios expresivos que dieron cabida a la narrativa breve dieciochesca. Guillermo Carnero (1998) y Marieta Cantos Casenave (2002) los han detectado y analizado en buena medida a partir, respectivamente, del cuento literario y de las misceláneas. A pesar de su aparente asepsia y de su orientación marcadamente lúdica, esta clase de obras no eludían los contenidos morales y prácticos, así como una subrepticia forma de contención de las prácticas sociales, algo que se puede advertir aún bien entrado el siglo XIX. *El remedio de la melancolía* (Madrid, Álvarez, 1821) de Agustín Pérez Zaragoza es un buen ejemplo de miscelánea que no solamente acoge literatura

---

<sup>113</sup> Han sido consideradas como obras costumbristas o con acentuados elementos costumbristas la *Vida* de Torres Villarroel y las introducciones a los *pronósticos* del mismo escritor, estudiadas por Russell P. Sebold (1975), el *Fray Gerundio de Campazas* de Isla, las *Cartas marruecas* de Cadalso, las *Aventuras de Juan Luis* de Rejón, el *Eusebio* de Montengón, entre otras muchas. El catálogo más completo de la producción costumbrista dieciochesca se encuentra en la tesis doctoral de Juana Vázquez Marín (1992), si bien es preciso tener en cuenta que los criterios de identificación genérica que aplican resultan tan variados y laxos, en ocasiones, que determina como costumbristas obras muy alejadas de la órbita poética y estética natural del costumbrismo.

amena, como su subtítulo sugiere –“Floresta del año de 1821, o colección de recreaciones jocosas e instructivas”–, sino que sirve para vehicular un discurso moral solapado acerca de la observancia de las buenas costumbres en general, y de la virtud en particular. En el cuarto volumen inserta, entre otras, la siguiente máxima –que copia de un viejo ejemplar del *Correo de Madrid* (núm. 169, 4/6/1788, p. 975): “Obedezcamos en todos tiempos a las leyes y a las costumbres de nuestro país” (Pérez Zaragoza 1821: 178). También Cándido María Trigueros tenía como objetivo prioritario con su obra miscelánea *Mis pasatiempos* (1804), que contiene cuentos, historias, anécdotas y novelas, la reforma de las costumbres españolas, por más que la titulara *Almacén de fruslerías agradables*.

Muchas de estas colecciones se diseñaban especialmente para formar parte del aparato editorial que rodeaba a las principales publicaciones periódicas del momento, o se orientaban a un fin marcadamente comercial y didáctico. Así sucede con la obra periódica *Tertulia de aldea* (1775-1782), publicada por Hilario Santos Alonso, las *Tertulias de invierno en Chinchón* de Valladares (1815-1820), tituladas *conversaciones crítico-políticas, morales e instructivas* o *Las noches de invierno*, colección en cinco volúmenes que lanza Pedro María de Olive entre 1796 y 1797, destinada a la “multitud”, como indica en el prólogo, y cuya intención responde al clásico *docere et delectare*: instruir y agrandar a un mismo tiempo. El subtítulo de la obra constituye un caso paradigmático del carácter ecléctico de estas clase de libros: *Biblioteca escogida de historias, anécdotas, novelas, cuentos, chistes y agudezas, fábulas y ficciones mitológicas, aventuras de hadas y encantadoras, relaciones de viajes, descripciones de países y costumbres singulares y raras maravillas y particularidades admirables de la naturaleza y del arte*. El abuso de la conjunción copulativa es una buena metáfora del carácter aditivo o sumativo de estas colecciones, en las que tenían cabida prácticamente todas las formas prosísticas propias de la segunda mitad del XVIII.

Dentro de la narrativa breve, también se dio un subtipo de cuento literario que ancla su acción en espacios que responden a un universo reconocible y cercano para el público. El papel de la prensa fue fundamental no solo en tanto cauce de difusión usual de este tipo de materiales, sino también porque “contaminó” a un buen número de textos “de la pretensión realista del

texto periodístico”, como bien ha señalado Cantos Casenave (2005: 64), en una tendencia hacia una temática familiar que tendría su inicio “en la narrativa europea, y que se refleja en las varias traducciones que se recogen en periódicos y colecciones narrativas” (*Íd.*: 66). En todo caso, cabría matizar que en la cuentística dieciochesca española el asunto contemporáneo no fue el más extendido, puesto que, como indica la misma autora, al menos desde mediados de siglo se observa una tendencia en los periodistas a impulsar el cuento de procedencia o carácter oriental, por su mayor verosimilitud frente a la tradición cuentística española de la Edad Media y los Siglos de Oro, que presentaba unas tramas demasiado fabulosas e intrincadas, así como por su “afición a la alegoría, a la prosa descriptiva, morosa” (Cantos Casenave 2005: 68), que casaba bien con el objetivo principal que se buscaba, moralidad y didactismo. En cualquier caso, cuando se atiende a los asuntos contemporáneos siempre será desde la perspectiva de la clase media (*Íd.*: 55).

La temática costumbrista empieza a asomar en los cuentos literarios y populares durante la segunda mitad del siglo XVIII, cuando se produce la eclosión de periódicos y misceláneas que los incorporan y difunden. Hasta ese momento, la publicación cuentística en España se había visto limitada a la reedición de las colecciones narrativas de Cervantes, María de Zayas o Pérez de Montalbán, entre otros escritores áureos. Este momento coincide con la renovación del canon neoclásico que se produce en torno a la década de 1780, cuando autores españoles como Cadalso o Meléndez Valdés –y, a imitación de estos, Quintana, Cienfuegos, Munárriz o Sánchez Barbero–, comienzan a interesarse por la obra literaria de autores extranjeros, como Voltaire, Young, Pope, Addison, Diderot, Richardson o Saint-Lambert (Cantos 2005: 53). En lo que respecta a la descripción de costumbres de actualidad, casi siempre de carácter satírico, señala Marieta Cantos su mayor presencia en los periódicos que en las misceláneas, pese a lo cual concluye que “sí que se detecta un buen número de cuentos que se interesa por el asunto contemporáneo, y que se ocupa de los problemas de la clase media y, excepcionalmente, de la de los artesanos” (2005: 55).

Constituye un buen ejemplo de esta orientación la miscelánea satírica *El Café* (1792), de Alejandro de Moya, que recoge, entre otros materiales

narrativos<sup>114</sup>, algunas anécdotas sobre usos y costumbres de otros pueblos con datación contemporánea y pretensión realista, como la historia de las guerreras de Malta, ambientada en año 1786. En la tercera “mesa” o capítulo, por ejemplo, varios personajes se refugian de la lluvia en el gabinete de un café de Madrid e inician una tertulia cuya única norma es la libertad temática<sup>115</sup>; se narra entonces una “anécdota chistosa” (Moya 1792: 49), de la que el relator afirma haber sido “testigo”, sobre un rústico que va por primera vez a un teatro de la capital francesa y acaba atacando al cómico, creyendo verdad la ficción representada en escena<sup>116</sup>. La gran variedad de materiales que contiene *El Café*, desde noticias, chistes y agudezas o anécdotas, hasta cuentos y novelas breves, revela lo difuso de las fronteras entre las formas narrativas dieciochescas. El autor se muestra como un “tranquilo espectador”, con una cómoda posición dentro del café desde la cual puede retratar “los diversos trajes, las modas, los usos, las maneras, las acciones, las ideas, las conversaciones de los concurrentes” (*Íd.*: 3), por lo que su papel de narrador coincide, en lo esencial, con el que asumirán los escritores costumbristas posteriormente, ya que su objetivo es sumergirse en el ambiente y dedicarse a “observar las personas” y “escuchar las varias conversaciones que se forman” (*Ibíd.*).

En el siglo XIX el cultivo del cuento se ve impulsado por aquellas publicaciones de carácter literario que dan cabida a narraciones más o menos ficcionales, especialmente desde la muerte de Fernando VII, por la menor presión de la censura, y por las conexiones con el artículo satírico o

---

<sup>114</sup> “Ved aquí la idea de mi libro: la variedad y el gusto reinarán en todo él; se hallarán esparcidas como por casualidad, y mezcladas agradablemente, verdades interesantes, noticias útiles, chistes, agudezas, anécdotas y aventuras bien particulares y poco conocidas, cuentos y novelas escogidas, pedazos selectos de geografía, de historia política, natural y literaria: mézclanse en él varias escenas, o pequeños dramas, donde ya se ve ridiculizado el vicio, ya ensalzada la virtud” (Moya 1792: 5-6). *El café* se rige por los principios neoclásicos de la variedad, siempre en armonía con el buen gusto.

<sup>115</sup> Advierte: “cada uno es libre de contar aquello que puede agrandar por su novedad, su gracia o su chiste. Todas las materias, todos los asuntos son de nuestro resorte” (Moya 1792: 49). Tal expresión final, por cierto, hace sospechar que la obra podría ser, al menos parcialmente, una traducción del francés, de donde procede este uso semántico de “resortes” que el autor habría calcado. Más adelante usa la palabra “paisano” en lugar de rústico, otro calco del francés.

<sup>116</sup> Esta anécdota hace patente el fuerte impacto de ilusión de realidad que provocaba el teatro en quien no había asistido nunca a una representación, igual que sucedería después a los asistentes a las primeras sesiones de cine mudo. Un famoso choque de la realidad con la ficción es el que protagoniza el retablo de Maese Pedro en la escena en la que don Quijote quiere atacar las figurillas del pobre titiritero al creerlas amenazas reales.

costumbrista que cultivan Bartolomé José Gallardo o Mariano José de Larra, como indica Marieta Cantos (2005: 84)<sup>117</sup>. En todo caso, hay que señalar que su carácter seguirá siendo subsidiario de las colecciones y misceláneas narrativas durante las primeras décadas del XIX –*Deleite de la discreción, o floresta española: colección de cuentos*, en tres volúmenes<sup>118</sup> (Barcelona: Sastres, 1807); la “Biblioteca universal de novelas, cuentos e historias instructivas y agradables”, de Pedro María de Olive, en doce volúmenes (Madrid, 1816-1819); *Otro novísimo cajón de sastrería, o miscelánea curiosa, instructiva, agradable y escogida* de Pedro Felipe Monlau (Barcelona: José Rubió, 1831), autor de varias obras costumbristas, al parecer de Juan Ignacio Ferreras (1973: 107)–. Poco a poco irá, adicionalmente, propagándose en las columnas diarias y semanales de periódicos y de revistas literarias.

La inserción de cuentos, apólogos, chistes y otros materiales diversos no solo era práctica común en las misceláneas, sino también en las obras narrativas de mayor envergadura, compuestas de retales que ponían al descubierto esa permeabilidad ya mencionada de las formas prosísticas dieciochescas. Los cuentos, sobre todo los de carácter moralizante, solían descubrir una lección sencilla de fácil asimilación mediante una trama mínima culminada en moraleja. Es el caso de los que encontramos insertos en el anónimo *El ropavejero literario en las ferias de Madrid* (1796). El capítulo cuarto constituye un “cuento moral” donde, con objeto de la reflexión sobre el vicio y la virtud, la filantropía y la utilidad social, se contraponen la actitud de la viuda de un rico comerciante con la de un artesano como excusa. El capítulo octavo es un “cuento particular” en el que a partir del tema de los juguetes se desarrolla una historia sobre un niño consentido, que motiva una desgracia doméstica; mientras que un “cuento crítico” –ausente en la obra que el *Ropavejero* plagia, *Mis bagatelas, o las ferias de Madrid* (1791)–, llega a extenderse a lo largo de veinticuatro capítulos para mostrar la clásica trama de aprendizaje de un personaje, en este caso noble, que se traslada de la aldea a Madrid en tiempo de ferias, cronotopo recurrente en las narraciones de

---

<sup>117</sup> Para un análisis de la historia del cuento español en el XIX pueden verse tanto los estudios clásicos de Mariano Baquero como los más recientes de Borja Rodríguez sobre el cuento español (2004) y, más concretamente, sobre el romántico (2008).

<sup>118</sup> El título completo es *Deleite de la discreción, o floresta española: colección de cuentos, chistes, agudezas y dichos graciosos de hombres célebres, escogidos nuevamente de varias obras de esta clase. Obra divertida por su variedad y útil a toda clase de personas*.

carácter moral de los siglos XVII y XVIII. En todos los casos anteriores, los cuentos podrían desgajarse sin problema del libro y publicarse de forma exenta, en un periódico, por ejemplo, ya que su relación con el desarrollo de la acción principal es nula y persiguen únicamente un efecto moralizante.

Lo esencial de los cuentos que se publican durante la segunda mitad del siglo XVIII y las dos primeras décadas del XIX, pues, radica en su inserción en periódicos, en obras misceláneas, en donde también se incorporan otro tipo de materiales narrativos –novelas, relatos de viaje, caracteres, etc.–, o en obras novelescas con trama-marco; su vinculación con el costumbrismo posterior propio de la prensa se reduce a lo que Álvarez Barrientos hizo notar con respecto a la novela dieciochesca, es decir, al hecho de que son textos moralizadores que “utilizan lo cotidiano como excusa para filtrar su mensaje reformador de las costumbres. No son, sin embargo, obras costumbristas, como lo serán en los últimos decenios del siglo” (1991a: 34).

En definitiva, las costumbres ocuparon las plumas de los hombres de letras en las obras teatrales, musicales y narrativas –novelas, cuentos, misceláneas– como el telón de fondo que sostenía la moral dominante, si bien no fue hasta mediados de siglo cuando, en paralelo con una progresiva secularización cultural, comenzó lo que Russell P. Sebold ha definido como “un proceso por el cual, no solo en la comedia, sino en todos los géneros de creación, la simple atención a las costumbres humanas se irá convirtiendo en un concentrado costumbrismo de enfoque sistemático y detallista” (2010: 61). Las costumbres pasarán en este proceso a un primer plano, un foco de interés artístico irradiado principalmente desde el nuevo punto de vista que la mimesis local o costumbrista posibilitaba. En cualquier caso, el ámbito en el cual se sintió con mayor fuerza la irrupción del nuevo modo imitativo fue la prensa, puesto que, tal como señala Marieta Cantos, “el medio periodístico va a ejercer una influencia notable en el concepto de realidad y en el modo de representar dicha realidad, que ya nada tiene que ver con la mimesis universal y sí por el contrario con la percepción sensible y la experiencia” (2005: 64).

### 2.1.2 Moral y costumbres en el siglo XVIII

De forma progresiva a lo largo de la Ilustración, un público cada vez más apegado a los acontecimientos del día reclamaba en todas las esferas de la cultura –ciencias, economía, política o artes– temas, referentes, sucesos y nombres propios incardinados en la realidad. A este apego a lo actual contribuía el recién nacido medio de comunicación, el periódico. La prensa dieciochesca, a pesar de su carácter polémico, su tono dogmático y su estilo más ensayístico que narrativo, había contribuido en gran medida a fomentar el interés por la información y la “noticia”<sup>119</sup>. Las novedades nacionales y extranjeras se solían comentar en la calle, en reuniones, tertulias, botillerías –y cafés, después–, así como en las disputas llamadas “del día”, que tanto y tan controvertidamente nutrieron a los papeles periódicos.

Muchos nacían estimulados por otros títulos periodísticos a los que pretendían refutar y satirizar. Esta retroalimentación del periodismo dieciochesco tiene mucho que ver con la propia naturaleza del medio, cuyas condiciones materiales –publicación regular, a intervalos y fragmentaria– contribuyen a vehicular el ideario del hombre de letras a través del intercambio comunicativo y, esencialmente, dialéctico –en el sentido de polémico–. Por otra parte, el sintagma “del día” es recurrente en la prensa del XVIII y del XIX en su doble sentido de “actual” y de “diario” –“moderno o del día”, dirá años después el aspirante a cómico del famoso artículo de *Fígaro*–, y es frecuente su inclusión en los títulos de revistas y artículos –“Pintura de las costumbres del día” y “Pintura de un pisaverde del día”, en *Minerva o el Revisor General* núm. LIV (7/7/1807), p. 15; núm. LXXII (8/9/1807) p. 157, respectivamente; *Duende satírico del día* (1828)–. Se trata de un síntoma de modernidad, el surgimiento de una conciencia histórica replegada sobre sí misma que el siglo XIX verá nacer definitivamente.

Junto a la idea de actualidad, se van asentando progresivamente las costumbres como tema autónomo susceptible de ser captado o asumido por el discurso artístico-literario. Diversas manifestaciones, como la literatura, la

---

<sup>119</sup> Entendiendo estos conceptos con la laxitud que permitían los trasvases e interferencias con la literatura en estos primeros años de vida del periódico, y teniendo en consideración la vinculación inicial de este más con la opinión y la crítica que con el examen imparcial de hechos verídicos y comprobables.

pintura, el teatro, la música y la propia prensa constituyeron medios transmisores de imágenes de la vida social, privada y colectiva de los españoles durante la Ilustración, imágenes en las que el registro detallista de escenas y de personajes –entorno, indumentaria y carácter, sin descender todavía a su conciencia– se vincula con una necesidad de describir y criticar – para controlar y mantener– las costumbres españolas<sup>120</sup>. Estas mantienen durante la centuria dieciochesca un acusado sentido moral que no es posible deslindar de ninguna de las manifestaciones culturales en las que el concepto se plasma. Ya desde la doctrina religiosa, ya desde una razón secularizada, los comportamientos, actitudes y hábitos del hombre –sus “usos y costumbres”– quedaban ligados explícita o implícitamente a la obra de arte, en armonía con los presupuestos de utilidad, perfectibilidad y sanción de la ética ilustrada<sup>121</sup>.

Aunque pueda parecer que esta forma de entender el concepto de moral y costumbres y su aplicación a la literatura tenía más de actitud o pose<sup>122</sup> que de propiedad discursiva generadora de una corriente de pensamiento específica, lo cierto es que el siglo XVIII es el origen de la institucionalización de un discurso autónomo sobre las costumbres elevadas a categoría estética, y no ya exclusivamente ética. Este cambio, coherente con el sistema de pensamiento ilustrado, alcanzará en las primeras décadas del XIX su máxima expresión, en una línea de continuidad que se prolonga casi hasta mediados de siglo, cuando la evolución de la literatura de costumbres se inmoviliza. Tal proceso de autonomía marca una diferencia importante respecto a la literatura de costumbres del XVII y explica en gran medida por qué el artículo de costumbres ancla sus raíces en el siglo XVIII y no antes.

La Ilustración va transformando e imponiendo un nuevo código de valores que se proyecta sobre el código estético heredado y establecido. Si en

---

<sup>120</sup> Este proceso supone un aval de la intensificación del realismo como forma de representación artística de la vida cotidiana que impulsa el XVIII, en claro paralelismo con la corriente filosófica del racionalismo, si bien no hay que olvidar que también se manifestó con fuerza su anverso estético, esa cara oscura del Siglo de las Luces de la que se ocupó Guillermo Carnero (1983).

<sup>121</sup> “Sanción” por la finalidad correctiva de las costumbres, se entiende.

<sup>122</sup> Algo hubo de trivialización, pues no todos los escritores utilizan el referente de la moral y las buenas o malas costumbres con la misma propiedad. Como explica Álvarez Barrientos a propósito del frecuente subtítulo “novela moral” en la narrativa dieciochesca, ni los lectores leían estas historias solo por su moralidad, ni representarla era el único interés de los autores, ni todos entendían lo mismo por este concepto, cuya “movilidad” (1996: 242) permitiría los deslizamientos referenciales y, con ellos, la mayor o menor presión de la censura.

los siglos precedentes, especialmente en el XVII, las costumbres se estudian e incorporan a la literatura desde un plano humano para teorizar sobre el divino, ahora el cambio más sobresaliente es el de la secularización que impregna la mentalidad de los artistas y hombres de letras. En el siglo XVIII, pues, es donde hay que buscar los fundamentos éticos y estéticos del costumbrismo decimonónico, aunque las diferencias de tratamiento de las costumbres entre uno y otro sean notables. En el XVIII, en el seno de ese contexto de una moral progresivamente secularizada, se pretende actuar con ellas más en el campo social que en el literario, mientras que en el XIX, con la institucionalización de los distintos géneros a que dio pie –comedia de costumbres, artículo de costumbres, novela de costumbres–, se legitima como un “ramo de literatura” por derecho propio –al margen de que, por supuesto, sus presupuestos éticos y estéticos continúen vinculados a la programática y la práctica en el medio social–. El hecho de que las costumbres se tamicen entonces, en pleno desarrollo de la modernidad cultural europea (1830-1850) –salvando leves desajustes cronológicos entre España y otros países, como Inglaterra, Francia y Alemania–, mediante determinados órdenes del pensamiento científico –la fisonomía, la zoología, la historia natural y, sobre todo, la fisiología, que se convierten en referentes importantes del artículos de costumbres a partir de 1830– culmina este proceso de cambio en el tratamiento histórico de las costumbres entre la Ilustración y el Romanticismo desde un punto de vista ético-estético. Sin embargo, antes de llegar a este nuevo estadio, los escritores dieciochescos que se ocuparon de la descripción y la crítica de costumbres habían transitado un camino muy cercano en sus postulados al que ocupó dentro de la filosofía a los moralistas.

### **Moralistas y escritores de costumbres**

La fuerte presencia que en Francia tuvo el discurso en torno a las costumbres ha justificado en su historiografía literaria la inserción de las etiquetas *moralismo francés* y *moralistas franceses*. Con ello se da nombre a un tipo de escritura ensayística y fragmentaria que, durante los siglos XVII y XVIII, sirvió como canal para la reflexión sobre el hombre, su carácter y sus hábitos.

Esta corriente presenta sugerentes analogías y concomitancias con lo que en España se denomina *costumbrismo* en lo que respecta a la gestación de ambas corrientes al amparo de la Ilustración, así como a su propia naturaleza. En ambos casos se trata de producciones difícilmente adscribibles a las formulaciones y estructuras de los géneros literarios clásicos, por su carácter moderno e híbrido, tanto a nivel formal como estilístico y temático, que difumina las fronteras entre la filosofía, una ciencia social aún en ciernes, la literatura y el periodismo. En su estudio introductorio a una reciente antología de textos de moralistas franceses, Alicia Yllera reconoce que este del moralismo es “un género literario de vagos contornos” (2008: xi), al igual que sucede con el costumbrismo español. Desde el punto de vista etimológico, *moralisme* y *costumbrismo* remiten –vía cultismo en el caso del término francés, mediante un derivado en el caso del español– a una misma palabra, la latina *mos*, *moris*, que asume a su vez, en última instancia, una constelación de conceptos griegos –*éthos*, *êthos*, *héxis*, principalmente (Aranguren 1994: 171-180)–. La palabra *mœurs* en francés tiene un doble significado, según se le aplique un sentido moral –en cuyo caso implica normas de vida en sociedad, relativamente impuestas– o no –*mœurs* en tanto formas de vida, hábitos, que implican una mayor libertad en la esfera del comportamiento humano–<sup>123</sup>. Esta segunda acepción tiene un sinónimo en francés, *coutumes*, que comparte etimología con el español *costumbres*, palabra esta última que subsume la dualidad semántica de *mœurs*<sup>124</sup>. Por escritores de costumbres o “costumbristas” se entiende en España, literalmente, a quienes se ocupan de escribir acerca de las costumbres, entendidas en esa doble perspectiva del comportamiento externo –hábitos, en tanto vicios y virtudes– y de la estructura interna que lo rige –el carácter–, ya sea mediante una reflexión acerca del individuo o de la colectividad. El primer término es el que prevalece hasta finales del siglo XIX, cuando en fecha imprecisa comienza a utilizarse

---

<sup>123</sup> “Ensemble de comportements propres à un groupe humain ou à un individu et considérés dans leurs rapports avec une morale collective; *absol.*, règles de vie, modèles de conduite plus ou moins imposés par une société à ses membres. // “Ensemble des façons de vivre habituelles à un groupe humain ou à un individu” (Centre National de la Recherche Scientifique, TLFi, en línea).

<sup>124</sup> A esta dualidad alude Montesinos (1965: 47-48) al glosar el significado de *costumbres* en español y calificarlo como una “insuficiencia de traducción” (*íd.*: 48) respecto al término francés *mœurs*.

“costumbrista”, ya como etiqueta estética menos vaga. Como señala el *Petit Robert*, es también durante el siglo XIX cuando, por encima del significado clásico de “moralista” como aquel que escribe sobre la Moral –en mayúsculas, como sinónimo de Ética–, la palabra francesa *moraliste* adquiere el significado de “autor de reflexiones sobre las costumbres, sobre la naturaleza y la condición humana” (en Yllera 2008: xv). En este sentido, *moralista* remite a un *continuum* de pensadores que iría desde Montaigne y La Bruyère hasta Pascal, La Rochefoucauld, Chamfort o Vauvernages, quienes tomaron las costumbres de su época como objeto de observación, análisis y descripción, equilibrando lo descriptivo y lo preceptivo. Yllera advierte que esta segunda noción, alejada de la Moral como disciplina, está prácticamente ausente en los corpus lexicográficos del español actual, incluso del diccionario de la Real Academia Española, que en su última edición aún remite al genérico “autor de obras de moral”<sup>125</sup>. No obstante su exclusión, esta acepción de *moralista* sí se dio, con idéntico sentido específico, en la España del siglo XIX. Es, de hecho, el sentido que dan a la palabra Larra, Mesonero y otros costumbristas para identificar su propia práctica literaria, formalizada en el artículo de costumbres.

Montesinos ya indicó el vínculo entre el moralista y el costumbrista en su clásico estudio *Costumbrismo y novela* a propósito del uso que del primer término hace Mesonero Romanos<sup>126</sup>, si bien llegó en su planteamiento a conclusiones erradas que ha heredado la crítica del costumbrismo posterior. Mucho más claramente se ve el doble uso de “moralista” referido al observador de costumbres en general y al género francés en particular, así como la identificación ética y estética de los presupuestos que este género comparte con los asumidos por los escritores de costumbres, en la reseña del *Panorama matritense* que Larra publica en el año 1836 en el periódico *El Español*. Otro testimonio clarificador es del anónimo autor –presumiblemente Carnerero– que, al revisar el plural horizonte de expectativas que el lector de periódicos posee, según su propio perfil, escribe que “los moralistas [buscan en el periódico] los

---

<sup>125</sup> Lo que atribuye a los mismos problemas de traducción de la palabra primitiva latina a los que he apuntado hace un momento para la palabra “costumbrismo”.

<sup>126</sup> “Es claro que Mesonero no ignoraba enteramente el concepto de género, y cuando, después de acogerse al ejemplo de Addison, le llama ‘célebre moralista’, o cuando, increpando a escritores que solo pueden ser los ‘romanciers de moeurs’ franceses, los designa como ‘pretendidos moralistas modernos’, muestra que el matiz no se le escapa” (Montesinos 1965: 49).

artículos de costumbres y festivas críticas” (*Correo Literario y Mercantil*, núm. 23, 3/IX/1828, p. 1)<sup>127</sup>. En suma, “escritor de costumbres”, que más tarde se incorporaría al acervo del español como “costumbrista”, sería sinónimo de la acepción literaria de *moraliste*. Por este motivo, conviene revisar algunas cuestiones semánticas relativas al ámbito ético para intentar poner en claro las raíces de la literatura de costumbres en el XVIII y las posibles desviaciones que se han producido después en el marco de su historia y su crítica. Precisamente, un punto relevante de la revisión del artículo de costumbres hispánico pasa por aclarar el motivo, el origen y el alcance de la distorsión que ha transformado a este –y, por ende, al costumbrismo en general– en un género festivo con un sentido epidérmico, de “superficialidad moral”, según el criterio de Montesinos (1965: 49), haciendo desaparecer así su carácter crítico inicial, con una base ética cimentada en la censura de vicios y ridiculeces. A esta mutación contribuyó sin duda el doble discurso hacia el que ya se deslizaba el género en la época, mantenido tanto por los propios autores costumbristas como por sus exégetas<sup>128</sup>.

Dentro de los escritos que tienen la moral como material de trabajo habría que distinguir dos campos de producción. En primer lugar, el de los *filósofos morales*, cuyo acercamiento a las costumbres es de carácter sistemático, teórico y preceptivo, orientado en última instancia a la práctica, y desde la Moral entendida como sinónimo de la Ética; se pueden aducir múltiples ejemplos, desde el capital libro de Kant *Fundamentación para una metafísica de las costumbres*, que asienta un nuevo paradigma ético que desplaza al aristotélico imperante, hasta los tratados, discursos y ensayos consagrados a la moral, como los de Shaftesbury (*Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, 1711), Adam Ferguson (*Principles of Moral and*

---

<sup>127</sup> Merece la pena consignar la cita completa: “Los aficionados a la ópera buscan con ansia el artículo de ópera; los literatos el anuncio y análisis de las obras que se publican; el comerciante el estado de los cambios, las llegadas y salidas de las mercancías, el valor del papel, los sucesos que indican el resultado de sus operaciones mercantiles; los aficionados a toros el extracto de las corridas y los pormenores de ellas; *los moralistas los artículos de costumbres y festivas críticas*; los apasionados al teatro español los párrafos en que se habla de nuestros poetas dramáticos y sus obras; y con todo esto nada habremos hecho en obsequio del bello sexo si el anuncio de las modas no toma el lugar que le corresponde para decirle cuáles son las corrientes, y no le informa de las telas más puestas en uso y de sus colores favoritos” (*Ibid.*).

<sup>128</sup> El adjetivo francés *moraliste* sufre un problema análogo al que acosa a *costumbrista* en español, pues posee idénticas connotaciones negativas en el léxico contemporáneo.

*Political Science*, 1792), el teólogo utilitarista Arcediano William Paley (*The Principles of Moral and Political Philosophy*, 1785), o los que abordan las pasiones, como los varios que dedicó a este tema Thomas Cogan (*A Philosophical Treatise on the Passions*, 1800; *Ethical Treatise on the Passions*, 1807 y 1810)<sup>129</sup>.

En segundo lugar, se situaría el ámbito hasta ahora indicado de los *moralistas* –no necesariamente filósofos–, “cuya labor es ante todo la de reformar y alentar la práctica moral de los humanos” (Gómez 2007: 21), donde quedarían incluidas las obras de Gómez Arias de Meneses, Ignacio de la Erbada, Martín Sarmiento, Antonio Ossorio de la Cadena, en España; o de François de la Rochefoucauld, Blaise Pascal, Jean de la Bruyère, Vauvernages, Chamfort, Antoine de Rivarol o Joseph Joubert, en Francia. El filósofo moral y el moralista o reformador moral, son, por tanto, dos figuras diferentes que, muy a menudo, se han confundido en una sola.

Como muestra Carlos Gómez en su trazado conceptual y semántico de la moralidad, el problema de la confusión de ambos dominios deriva de la imbricación entre ética y moral, dos términos afines, pero no intercambiables, que la tradición occidental ha convertido en sinónimos<sup>130</sup>. Etimológicamente, Ética proviene de *éthos*, que en su significado más primitivo remite a la morada, literalmente, “el lugar donde se habita”, y de *éthos*, con un significado metafórico derivado del anterior, pues es el carácter o modo de ser, entendido como el “lugar” desde el que se vive. El cruce conceptual se inició en el paso del griego al latín, ya que para traducir tanto *éthos* como *éthos* se usó, privilegiándose los semas de esta última, una única la palabra latina: *mos*, *moris* (Gómez 2007: 19-23).

Sobre la base de esta confusión entre las regiones de la ética y la moral se asienta una segunda, referente a quienes se mueven en dichos dominios y

---

<sup>129</sup> Las tres últimas obras son citadas, junto a la tradición periodística inglesa en la estela del *Spectator*, en una colección que publica la *Minerva o el Revisor General* (Minerva 1807), segunda parte, sección “Moralistas”. El libro de Cogan, un estudio de las pasiones y su influencia en los hombres, se indica que fue reseñado en la *Biblioteca de Ciencias y Artes*, núm. 54, tomo VI (1804).

<sup>130</sup> Tratan esta cuestión tanto Carlos Gómez en “El ámbito de la moralidad: ética y moral”, primer capítulo de *La aventura de la moralidad* (Gómez y Muguerza 2007: 19-52) como José Luis Aranguren en “El principio etimológico”, el segundo capítulo de su *Ética* (1994: 171-180) –refundición y ampliación de “La ética y su etimología”, un trabajo publicado originariamente en el número 113 de la revista *Arbor* (1955), pp. 1-16–.

a las disciplinas a las que estos se acogen. La *Ética, filosofía moral* o *Moral* con mayúsculas sería “aquella rama de la filosofía que piensa la vida moral, sin proponerse, ni inmediata ni directamente, proscribir o aconsejar, como lo hacen los referidos códigos y principios morales, sino más bien reflexionando sobre ellos, para intentar ver cómo funcionan y dar razón de los mismos, buscando sus categorías específicas” (Gómez 2007: 22); el filósofo moral no orienta su reflexión a la acción, ni pretende actuar como reformador de las costumbres. En cambio, la “moral” con minúsculas “hace directa referencia al comportamiento humano y a su calificación en cuanto bueno o malo, haciéndose cargo del mismo los diversos códigos o principios que tratan de regular las acciones de los hombres (y así, podríamos hablar de moral griega, cristiana, budista, marxista, etc.)” (*Íd.*: 21), siendo el moralista aquel que pone su pensamiento al servicio de una futura aplicación práctica. Con esta segunda acepción se relacionarían tanto la “literatura de o sobre las costumbres” que fue un “rasgo moderno” (Álvarez Barrientos 2005: 237) del Neoclasicismo, como la producción costumbrista en forma de artículos periodísticos de comienzos del XIX. Esta diferenciación terminológica resulta útil para englobar y delimitar, por un lado, todas aquellas obras que, con carácter general, sean del género que sean, toman como motivo literario las costumbres, o que tratan tangencialmente sobre ellas –literatura de o sobre las costumbres–; y, por otro, aquel tipo de producciones que elevan las costumbres del tópico al tema, y las convierten en el centro del discurso y en elemento axial de una visión ética y estética de la realidad –costumbrismo, literatura costumbrista–. Es en este segundo ámbito en el que confluyen los filósofos moralistas en tanto críticos de las costumbres y observadores de la sociedad en busca de una finalidad reformadora, con los escritores que históricamente y en diversos grados dieron validez en su discurso a las costumbres como objeto digno de ser tratado de forma independiente en literatura.

Aunque el artículo de costumbres decimonónico recoge esta tradición de pensamiento moral y utilitarista, desde el punto de vista de las estructuras se encuentran más cercano a él aquellas formas híbridas, a medio camino entre la literatura y la filosofía, que sirven para transmitir una doctrina moral: el aforismo –vehículo para la ciencia y la filosofía, desde Hipócrates a Bacon, Nietzsche, Max Aub o a Carlos Vitale–, el epigrama, la máxima, la sentencia o el carácter.

Se trata de formas que ofrecen principios éticos y morales, usualmente de forma breve y fragmentaria, pero sistemática, desde la convención y los presupuestos de objetividad y verdad. Ofrecen al escritor la libertad de jugar con las actitudes –irónicas o cínicas; satíricas, en la mayor parte de los casos– para hacer crítica de la vida cotidiana, de las costumbres y del espíritu humano. La conexión entre el moderno artículo de costumbres y estos otros géneros tradicionales ya la advirtió con lucidez Mariano José de Larra en 1836 al reseñar el *Panorama matritense* de Mesonero. En este texto, al que se volverá en estas páginas en más de una ocasión por su valor como micropoética de la literatura de costumbres, Larra nos pone en la pista al indicar una línea de continuidad entre la filosofía práctica considerada en sí misma y su inserción en distintos cauces literarios, partiendo de un cuadro sinóptico de los modelos antiguos y modernos de la escritura sobre las costumbres:

Este género [el “ramo de literatura” que constituyen los “artículos de costumbres”, como señala en el título del artículo], tal cual le cultiva tan felizmente entre nosotros el *Curioso Parlante*, es enteramente moderno, y fue desconocido a la antigüedad. Muchos escritores moralistas habían estudiado ya al hombre y la sociedad de su tiempo; esta especie de filosofía práctica encontró siempre numerosos sectarios bajo la diversidad de formas que adoptó para producirse; el teatro en todas partes se apoderó de las costumbres para retratarlas desde Aristófanes hasta nuestros días; algunos, no queriendo disfrazar tanto sus lecciones, dieron desde Teofrasto hasta La Bruyère los resultados de su observación del corazón humano en caracteres ligeramente bosquejados, pero desembarazados de toda intriga que pudiese desleír en tintas degradadas y acumuladas su colorido principal. Otros, sentenciosos y lacónicos, como La Rochefoucauld y Vauvenargues, se limitaron a colecciones de aforismos morales. Prefirieron muchos la sátira, verdadera composición poética de costumbres. Algunos, en fin, idearon el medio de urdir un cuento, una fábula más o menos intrincada, para desenvolver una lección moral, como lo hicieron Esopo, Fedro, La Fontaine y Samaniego, Marmontel, madame Genlis, madame Cottin, Fielding y otros, creando el apólogo, el cuento moral y la novela de costumbres (2000: 544).

La literatura de costumbres no bebe únicamente de la fuente de la literatura moralista, como apunta aquí *Fígaro*; aunque también nos interesan las formas que incardinan las costumbres en la urdimbre de la fábula, ahora conviene no perder de vista esa filiación moral de base.

En primer lugar, Larra menciona el teatro, considerado proverbialmente como *escuela de costumbres* por su capacidad de persuasión y perversión, por sus valores catárticos y su poder de atracción hacia lo representado. Mesonero

y otros escritores costumbristas pusieron su mirada en el que sin duda fue uno de los géneros más populares de comienzos del XIX, aunque en su segunda mitad la novela se enseñoreara por completo de las letras y lo convirtiera en “el siglo de la novela”. En el prólogo refundido que antepone a la última edición revisada de sus obras (1881), justifica *El Curioso Parlante* por qué no se dedicó a escribir comedias de costumbres, al estilo de las moratinianas o de las posteriores de Bretón, con argumento análogo al que esgrimirá cuando aluda a la ausencia de una novela en su trayectoria:

El teatro, que seguramente es el medio más eficaz para reflejar las costumbres con toda su viveza y colorido, era insuficiente para recorrer como yo deseaba todas las clases, desde las más humildes a las más elevadas, y adolecía ya de marcada tendencia al drama romántico, que empezaba a ser el favorito del público (Mesonero 1881: vi).

El potencial del teatro como instrumento para reflejar las costumbres de la sociedad se había advertido ya en la comedia ática antigua y en la media, que llevaban a la escena retratos más o menos realistas, aunque no reconocibles en su deformación estilizada y paródica, de personas reales y de tipos sociales<sup>131</sup>. De hecho, se ha conjeturado que los *Caracteres* de Teofrasto podrían ser una compilación de material para una comedia, lo cual, aunque sea una mera hipótesis, no deja de recordar los trasvases de la literatura de tipos – ya sean caracteres teatrales o en prosa, artículos de costumbres, fisiologías o microfisiologías– y, en el caso del costumbrismo, sugiere una nueva dimensión en la relación genética que mantiene con el teatro; algo que ya ha sido señalado por la crítica, especialmente en lo que se refiere al sainete dieciochesco y al mundo del teatro como espacio y tema de los artículos, aunque soslayado al privilegiarse más la comparación con la novela y géneros afines, como el cuento<sup>132</sup>.

---

<sup>131</sup> La comedia ática antigua es la representada por Aristófanes, teatro de crítica social y política; la media, de la que se conoce muy poco, “de censura menos personal y más de prototipos filósofos e ideales de vida del ciudadano corriente” (Martín García 2008: 42).

<sup>132</sup> Eugenio Asensio se refiere a la relación entremés-costumbrismo (1971: 33-34), aunque sabe distinguir la faceta puramente aspectual y descriptiva de tipos y costumbres del posterior género decimonónico (*Id.*: 175-176). Otros autores, como Ferraz (2003) y Espín (2000), se han ocupado de los vínculos e interdependencias entre el costumbrismo y el teatro, sobre todo en sus formas breves (*vid.* Álvarez Barrientos y Lolo 2008; especialmente Romero Ferrer, 237-263); algo que, por otra parte, ya había señalado el propio Mesonero al considerar en su discurso de ingreso a la Academia, estudiado por Ferraz, sus artículos de costumbres como textos a caballo entre la novela y el teatro. Hoy es frecuente encontrar en las historias del

Así pues, a través de esta red de relaciones llegamos, por vía teatral, a la segunda referencia que Larra indica: la tradición helenística de caracteres, *charakterismoí* o *katacharakterismoí* –caracterizaciones, caricaturas– que representa Teofrasto, una tradición que el Renacimiento redescubre.

Si bien se suele repetir que se recuperó y puso de moda gracias a la imitación de La Bruyère en sus *Les Caractères de Theophraste*<sup>133</sup>, en realidad el carácter o retrato había sido popularizado antes por Jean Regnault de Segrais (1624-1701) y algunos autores ingleses desde un moralismo más estricto, como Joseph Hall, obispo de Exeter y Norwich (*Characters of Virtues and Vices*, 1608); Sir Thomas Overbury, a quien se atribuyen otros *Characters* (1614); John Early, que escribe una extensa colección en *Micro-Cosmographie* (1628) y, finalmente, Butler en *Hudibras*, hasta llegar a la prensa de la mano de Addison y Steele, a comienzos del XVIII, en el *Tatler* y el *Spectator* (cf. Hodgart 1969: 165). De este modo, el carácter viajó por la literatura antigua, donde se presentaba de forma usualmente fragmentaria y en obras de diversos géneros, y arribó al periódico europeo dieciochesco, donde recibirá un tratamiento estilístico y estético diferente, pero, al fin y al cabo, bajo un formato igualmente fragmentado.

En España, Nifo introdujo los *Caracteres o señales de la amistad* (Madrid: Miguel Escribano, 1780) de Louis-Antoine Caraccioli<sup>134</sup>, con notable éxito a juzgar por las múltiples reimpresiones –en 1787 va por la cuarta, y aún la imprenta de Cruzado la edita en 1803<sup>135</sup>–. Caraccioli aprovechó la moda de

---

teatro un espacio dedicado al “teatro costumbrista”, e incluso se le ha dedicado recientemente algún monográfico (Menéndez Peláez 2004).

<sup>133</sup> En su clásico estudio sobre la sátira, Hodgart resume la génesis de esta obra: “Esta empezó siendo una adición de 200 páginas a una traducción muy libre de Teofrasto publicada en 1688; en siete ediciones posteriores de 1694 La Bruyère incrementó su obra original añadiendo títulos, como ‘De la Societé et de la convention’, ‘De la Cour’, ‘De la Mode’, etc., y bajo cada uno de ellos combinó aforismos y ensayos cortos con breves esbozos de tipos contemporáneos que aparecen con nombres inventados” (1969: 165).

<sup>134</sup> Los tradujo del francés. Otra de las obras del Marqués traducida por Nifo apunta a esa idea de estela socrática del autoconocimiento que se encuentra en la base del pensamiento dieciochesco: *La grandeza del alma* (1776), “fundada en la virtud, y en el conocimiento de sí mismo; porque el hombre que no se conoce, es muy pequeño, en vez de ser grande”, reza el subtítulo. En cualquier caso, esta obra se insertaría más en la ámbito de la religión que en el de la filosofía.

<sup>135</sup> Al final de la edición de 1787 hay un interesantísimo apéndice del catálogo de la librería de Correa, situada frente a San Felipe el Real: “Donde se vende este tratado se hallarán las obras siguientes”. Este paratexto nos sirve de marco para situar de manera más precisa la línea en la que se insertan estos *Caracteres*, pues todos los libros que recoge son de teología y filosofía, impugnaciones contra el sensualismo, materialismo y deísmo en boga,

los caracteres en el título de su libro a modo de reclamo, pues en realidad no escribe caracteres propiamente dichos, siguiendo el patrón de Teofrasto o de La Bruyère; en realidad, tan solo utiliza esta denominación para referirse a distintas formulaciones de premisas en torno al concepto de amistad –“Carácter I. La amistad es inteligente”; “Carácter XV. La amistad es activa”– y reflexiones al estilo “montaigniano” –“De la necesidad que hay de los amigos”–, para concluir con lo que sería el meollo ideológico de la obra –último capítulo: “No hay verdadera moral sin religión”–. Como es evidente, lo que escribe es un tratado doctrinal donde la moral no secularizada está al servicio de la religión.

En el mismo año de 1787 en que aparece la cuarta edición de los *Caracteres o señales de la amistad* de Caraccioli se editan, por primera vez en español, los *Caracteres* originales de Teofrasto. De la traducción se encargó Ignacio López de Ayala, mientras que la impresión lo hizo Miguel Escribano, quien también había dado a luz los de Caraccioli. Esta edición no solo es relevante por el hecho de descubrir a las letras españolas a Teofrasto hablando la lengua de Cervantes; además, se da la circunstancia de que López de Ayala incluye como apéndice una pieza clave de la literatura francesa moderna que, no obstante su brevedad, resume a la perfección la dimensión de las costumbres como instrumento al servicio de la moral ilustrada: las *Considérations sur les mœurs de ce siècle* (1751) de Charles-Pinot Duclos. Duclos, además de historiador y académico, fue un agudo “observador del hombre y de la sociedad”, en palabras de Jouy (1823), el costumbrista francés por antonomasia del XIX, quien lo situaba como uno de los grandes “écrivains philosophes” (1822 II: 253), junto a Diderot, Marmontel o Helvétius, y como un crítico de costumbres (1823: 24) al nivel de Montaigne, Molière, La Bruyère, Voltaire, Montesquieu y Vauvernages.

Las *Considérations* son un breve ensayo con el que Duclos se sitúa en la línea de aquellos estudios moralistas que habían iniciado en el *Siècle des Lumières* las tempranas *Réflexions morales, satiriques et comiques sur les mœurs de notre siècle* de Jean-Frédéric Bernard (1711). El éxito de la obra de Duclos hizo que fuera traducida a varios idiomas. En el caso de la versión

---

contra la lubricidad que introduce en las costumbres la moda, así como algunas curiosidades – la alegoría *El viaje de la razón por la Europa, en el que se da idea de las costumbres buenas y malas de todos sus reinos y provincias, etc.*, o el opúsculo *Los verdaderos intereses de la patria*–.

española, es significativa su posición subsidiaria, pues López de Ayala incluye las *Consideraciones* en un discreto segundo plano, como apéndice a los *Caracteres* de Teofrasto. El establecimiento de un vínculo entre estas dos obras por parte del traductor español no responde a una elección arbitraria; antes bien, sugiere algunas cuestiones interesantes. Revela la importancia que López de Ayala concedía a la necesidad de contextualizar el discurso filosófico moderno, anclándolo en una tradición de largo recorrido: la de las obras clásicas de literatura moral. De este modo, enlazaba en un solo libro dos actitudes ante la observación del comportamiento humano: la abstracta de Teofrasto y la aplicada a las circunstancias del propio siglo XVIII de Duclos. Además, en esta edición conjunta de los *Caracteres* y las *Consideraciones* se puede advertir una especie de tercer plano discursivo constituido por los comentarios que el traductor incluye en el texto del francés, extrapolando algunos de los juicios de Duclos al caso español. Así, a propósito de la idea centralista que este expresa acerca de que quien va a provincias regresa a la capital “agansado” y de que “en París es donde se ha de considerar el francés; porque allí es mas francés que en ninguna otra parte” (1787: 13), comenta López de Ayala:

Aquella proposición es verdadera, mas también lo es esta: *No es en Madrid donde se ha de considerar al español; porque aquí es menos español que en otra parte*; la diferencia proviene de que el francés, aunque varía o modifica incesantemente sus costumbres, insiste siempre en ellas, sin apartarse del genio, o idea nacional. El español altera las suyas porque copia o imita las extrañas. De aquí es que los pueblos que tienen más comunicación con extranjeros se apartan más de las costumbres nacionales. Las de Cádiz y Burgos, por ejemplo, no difieren en grados sino en especie (1787: 13-14).

La tergiversación de la idea y la apropiación para abordar la cuestión nacional es evidente: Duclos oponía las esferas de la capital y la provincia, mientras que López de Ayala transfiere estas al problema de España frente a Francia, a través de la *imitatio* de las costumbres.

En el “Prólogo del traductor”, López de Ayala indica su propósito reformador, consistente en desenmascarar la impostura y el vicio mediante la traducción de una obra que, si por un lado retrata “los defectos, vicios, desordenes e incomodidades mutuas de los hombres” (1787: vi), al mismo tiempo “promueve virtudes positivas; y dando excelente idea de ellas, pone la

felicidad humana (en este mundo) en su ejercicio” (*Ibid.*). Este es un empeño fundamental del moralista de todos los tiempos, cuya tarea es transformar la moral, promoviendo efectivamente “virtudes domésticas, civiles y políticas” (*Íd.*: vi) y desacreditando el vicio en la sociedad, los individuos y las instituciones, pero –el paréntesis es fundamental–, “en este mundo”, desde una consideración práctica, no meramente teórica, de la moral, puesto que solo en el ámbito de la *razón práctica* tienen cabida la libertad y la moral<sup>136</sup>. Siguiendo los instrumentos filológicos que tenía a su alcance, cotejando las distintas versiones griegas, las traducciones precedentes y las lecturas de los pasajes más oscuros, editando junto al texto español el original griego y respetándolo más fielmente que sus predecesores (*cf.* “Prólogo”), López de Ayala descubre a la cultura española a Teofrasto “en español”, pues, como indica al repasar las anteriores versiones de La Bruyère al francés (1688) y de Abel Boyer (1696) y Eustace Budgell (1751) al inglés<sup>137</sup>, “es de extrañar, que siendo tan propensa la nación española a las materias morales y políticas, no goce de este opúsculo en su idioma” (1787: vii).

De Duclos destaca López de Ayala su carácter de filósofo cristiano<sup>138</sup>, con lo que queda implícita la contraposición entre la moral pagana de la primera obra y la cristiana de las *Consideraciones*, que ganan en importancia en este sentido. En traducción bastante irregular<sup>139</sup>, ocupan más de un tercio de la obra a la que acompañan –trescientas páginas frente a las cien de los *Caracteres*, a los que acaban por anular, ya que no desde el punto de vista intensional, sí al menos en cuanto al equilibrio extensional se refiere–. Duclos propone aplicar el método experimental a la moral “o ciencia de las

---

<sup>136</sup> La libertad se encuentra, según Kant, en “el *hecho de la moralidad*; aquí aparece la razón práctica, que no se refiere al *ser*, sino al *deber ser*; no se trata aquí del conocimiento especulativo, sino del conocimiento moral” (Marías 1980: 285).

<sup>137</sup> Donald S. Bond, autor de la edición crítica más autorizada hasta la fecha del *Spectator* (1965), señala que Budgell, primo de Addison, además de su íntimo colaborador, se escondía tras la firma X; algo que ya había indicado Steele en el número 555 (Bond 1950: 175).

<sup>138</sup> Juicio que aprovecha para atacar a quienes impugnan las obras de escritores por el hecho de ser religiosos, como ya había hecho años atrás en su *Carta crítica* de 1781: “Estos *celantes* que reprehendieron tan sin reparo a hombres tan grandes como Arias Montano, Mariana, Fr. Luis de Leon, Vives, y reprehenden a Bosuet, Fleuri, Tilemont, Muratori &c. no advierten que reducen la verdadera creencia casi a los ignorantes” (1787: xi).

<sup>139</sup> De la que se justifica diciendo que la materia es abstracta y, por tanto, “necesariamente transcenderá a la traducción, no obstante que se ha procurado aclarar el sentido mediante algunas partículas y perífrasis que rara vez lo varían” (1787: x). La edición “moderna” que publicó Austral en 1947 aún reproduce la traducción y el prólogo de López de Ayala. Es muy recomendable la que ha presentado recientemente Nodar (2010).

costumbres”, rechazando como vago e inseguro el especulativo porque no atiende a la variedad del objeto de estudio: “es muy notable la diferencia que hay entre el conocimiento del hombre, y el conocimiento de los hombres. Para conocer al hombre, basta reflexionar sobre sí mismo; mas para conocer los hombres, es necesario tratarlos” (1787: 3)<sup>140</sup>. Este acercamiento al “conocimiento de las costumbres” (*Íd.*: 4) a que aspira Duclos, vertebrado por los clásicos principios de literatura utilitaria y didáctica, es aún universalista, por encima de la particularidad del análisis y no obstante el título elegido: “Y aunque parece que el objeto peculiar de este tratado es conocer las costumbres del presente siglo, me persuado que el examen de las costumbres actuales podrá servir para dar a conocer los hombres de todos los tiempos” (1787: 3); en contra de lo que harán los posteriores escritores de costumbres: poner su mirada en el hombre de su tiempo, moderno, actual, cambiante.

Durante el siglo XVIII los caracteres quedan relegados al ámbito de la comedia –la tipificación de personajes es evidente, sobre todo, en los géneros cómicos, como la comedia y el sainete–, o al de la prensa, especialmente aquella que sigue la tradición inglesa de los *espectadores*<sup>141</sup>; por tanto, su presencia se reduce a una práctica de incorporación a otros géneros literarios. Las *Reflexiones sobre las costumbres* de Vicente Martínez Colomer (1818) es una de las primeras colecciones de caracteres autónomos de autor español. Con esta obra –que consta de dos volúmenes en un tomo; sesenta caracteres en total, treinta y siete en el primer volumen, veintitrés en el segundo–, se sitúa su autor en la línea de la tradición moralista iniciada con Teofrasto. El título elegido por Martínez Colomer, *Reflexiones sobre las costumbres*, recuerda ligeramente al de Duclos, traducido y editado tres décadas antes por López de Ayala, pues hay que notar que no llama a su obra con el genérico *Caracteres*, aunque lo son, sino con un nombre que conecta más con el ensayismo de

---

<sup>140</sup> Para un estudio riguroso del ideario de Duclos tendrían que tenerse en cuenta, junto a las *Considérations*, las *Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs du XVIII<sup>e</sup> siècle* (1751), obra de mayor envergadura que le sirve de complemento. Siguiendo este ejemplo, años más tarde la imprenta de Pillet ainé lanza los dos tomos de *La morale appliquée a la politique* –obra atribuida tanto a Jouy como a Antoine Année– “pour servir d'Introduction aux *Observations sur les mœurs françaises au XIX<sup>e</sup> siècle*”, es decir, como antetexto de las famosas series de Jouy (1822).

<sup>141</sup> Así en el *Duende Especulativo sobre la vida civil*, en cuyo discurso número once propone: “Sirvámonos de dos o tres caracteres más, para aplicar las proporciones que hemos citado, y retocando las pasiones y genios de los que siguen la Moda, dibujaré sus personas” (1761: 258).

filosofía moral que Francia estaba produciendo y rentabilizando hacia las mismas fechas con tanto éxito<sup>142</sup>. El interés de esta obra radica en que el autor adapta el esquema de censura de vicios trazado ya por Teofrasto a uno más acorde con las condiciones espacio-temporales en las que los suyos se inscriben, la España fernandina, despojándose de ciertos elementos estilísticos que ya no son tan del gusto de la época, como el tono admonitorio de orador del ágora. Algunos capítulos presentan un paralelo claro con el modelo clásico, como “Don Periandro, o el adulador” (1818: 1-3) –“De la adulación”, de Teofrasto–; “D. Polidoro, o el falso político” (*Íd.*: 4-7) –“De la simulación o falsedad”–; “Don Antístenes, o el petimetre parlador” (*Íd.*: 138-143) –“De la locuacidad” y “De la charlatanería”–. Los nombres elegidos para los tipos descritos son griegos en su mayoría y, en algunos casos, etimológicamente orientados a describir el rasgo moral que se censura en ellos. Sin embargo, otros esbozos lo son de tipos sociales contemporáneos, como el viajero ilustrado o la petimetra, y los vicios censurados son los que preocupan al hombre moderno y refleja la literatura dieciochesca –la educación, el mal hijo/padre/madre, la ociosidad, tan contraria al concepto de utilidad, la pedantería, el suicidio o el lujo en las modas–; en este sentido, el anacronismo que pudiera derivarse de las *Reflexiones* queda, en parte, salvado. Precisamente, su mayor interés radica en que ofrece una muestra de cómo evolucionan los escritores en el tratamiento de las fuentes originales de las que se nutrió la literatura de costumbres<sup>143</sup>. Sin llegar aún a los artículos, más complejos y desarrollados en su imbricación de ficción e historia, objetividad y estilización poética, de Larra o Mesonero, es evidente que los cuadros de Martínez Colomer suponen un estadio superior en esa apropiación de modelos que perviven en la prosa satírica dieciochesca.

Otra diferencia entre las *Reflexiones* y los *Caracteres* de Teofrasto es la estructura, bastante definida en estos últimos. Cada uno suele presentar una

---

<sup>142</sup> Recuérdense algunos títulos que Pedro Jiménez de Góngora, Duque de Almodóvar, señaló en su *Década epistolar* (1781), publicada bajo el pseudónimo de Francisco María de Silva: el *Discurso sobre el carácter, las costumbres, suerte y espíritu de las mujeres en los diferentes siglos* –impreso en Granada por la Imprenta de Benavides, en 1833– de Antoine-Léonard Thomas (1732-1785); el *Discurso sobre las costumbres* de Servant, el *Ensayo sobre las costumbres* de Soret, *Les mœurs* de Toussaint, entre otros.

<sup>143</sup> Por ello, no parece razonable que la crítica haya desdeñado esta obra por tratarse de un “folleto arcaizante” (Vázquez Marín 1992: 1.154), y “por no considerarlo de interés” (*Ibíd.*).

disposición tripartita: en primer lugar, se aporta una definición del vicio; después, este se aplica a un tipo abstracto: no hay una ficción que lo envuelva, no se delinea el personaje, ni recibe nombre, ni reaparece a lo largo del breve discurso, como sí sucede en los artículos de costumbres. Simplemente se ofrecen notas caracteriológicas-etiológicas, siempre en un plano abstracto, como denota el mismo modo elegido, en continuo hipotético-condicional. Finalmente, se incluye una advertencia o aviso, a modo de moraleja moderna. Los caracteres de Martínez Colomer, por su parte, sí presentan una ficción, aunque mínima. Son igualmente esbozos de tipos psicológicos, pero mientras en Teofrasto estos se componían de un nombre y de la definición del tipo –“El Grosero”, “El Lisonjero”–, seguida de una lista de síntomas y modelos de conducta, en el autor español hay un mayor desarrollo argumentativo. El escenario elegido para situar los caracteres es en ambos casos urbano, ya que el objetivo es retratar a la clase media y su vida pública. No aparecen las clases inferiores, los esclavos o campesinos. Del mismo modo, los artículos de costumbres, producidos por y para un lector burgués, siguiendo esa “logique de la classe mitoyenne” que indicara Mercier hacia 1773 en *Du Théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique* (en Escobar 1988a) privilegian la ciudad en sus descripciones, así como a los comerciantes, artistas, abogados, gente de letras, etc., como objeto de interés.

Tras el teatro y la literatura de caracteres, Larra se refiere en su reseña del *Panorama* a los aforismos morales de La Rochefoucauld y Vauvenargues – de los que ya se ha hablado en referencia a los moralistas franceses–, la sátira y, para concluir, a aquellas ficciones que desarrollan una lección moral, como “el apólogo, el cuento moral y la novela de costumbres” (2000: 544). Las interconexiones entre la literatura moralista y la literatura de costumbres durante el siglo XVIII no se pueden comprender si no se tiene en cuenta el tratamiento que los pensadores y escritores ilustrados dieron a las costumbres, consideradas en este momento como un instrumento al servicio de un ideal superior –ya fuese la idea de nación, de *buen gusto* o del justo medio, desde la

posición eternamente alerta del censor social—; una moral aplicada que determina, en última instancia, la “moral vivida” de la Ilustración<sup>144</sup>.

### **Reflexión moral aplicada, o cómo instrumentalizar las costumbres**

Si abarcar un siglo considerando todas las implicaciones y matices que en él concurren, tanto en lo cultural, como en lo histórico, político o filosófico —captar su espíritu, en definitiva—, siempre es tarea harto complicada, con mayor motivo sucede cuando se trata de un siglo que, como el XVIII, se autodefinió desde esa escurridiza y polisémica palabra: *espíritu*.

Cuando se trata de este momento de la historia cultural que, en el siempre pedagógico pero insatisfactorio etiquetado conocido como “periodización”, se denomina Ilustración y/o Neoclasicismo —a menudo y sin mucha propiedad tratados como sinónimos<sup>145</sup>—, uno de los conceptos más convocados para definir el pensamiento de la época, y que se encuentra implícito en la primera de las denominaciones que esta recibe, es el de “conocimiento”, también cercano a la idea de las luces, pues la sociedad dieciochesca aspiraba ante todo a conocer y a conocerse. Un segundo signo paradigmático es el universalismo, tendencia que impregna todos los órdenes del pensamiento y la cultura. El afán por trascender lo local o particular, incardinándolo a una idea de perfectibilidad, es una tendencia que se advierte en casi todos los ámbitos de la organización social y de las prácticas culturales dieciochescas, desde el ejercicio de la crítica al discurso filosófico o la misma noción amplia de poesía. Este universalismo implica la inserción de dichos órdenes particulares —filosofía, ciencia, arte— de la cultura española en un sistema integral, europeo, hacia el que se proyecta de forma dinámica, autorreferencial y reflexiva, en un proceso de nacionalización y de toma de posición con respecto a esa otra cultura, ilustrada y cosmopolita, en un viaje de ida y vuelta de lo uno a lo diverso, del conocimiento de la alteridad al

---

<sup>144</sup> Sobre ella reflexiona José Luis Aranguren en *Moral y sociedad*, especialmente el capítulo dos, “La moral vivida de la Ilustración” (1996: 30-38), y cuatro, “Moral, tradición y estructura social en el siglo XVIII” (*Íd.*: 44-51).

<sup>145</sup> Como bien indicó Álvarez Barrientos en *Ilustración y Neoclasicismo* (2005), “Ilustración” designa el movimiento, mientras que “Neoclasicismo” apunta a la expresión artística de este. El XVIII se refirió a sí mismo de formas diversas, pero nunca utilizó estas etiquetas. Véase a propósito, especialmente, “Dar nombre al siglo” (*Íd.*: 7-12) y p. 268.

autoconocimiento, con resultados diversos –desde la exacerbación del tradicionalismo y nacionalismo al aperturismo–. En este sentido, tuvo gran importancia para la literatura española del XVIII y principios del XIX la autovisión y autocrítica –“España vista por los españoles”, transmutando el título de la famosa colección decimonónica de tipos sociales– a que las precisas circunstancias sociales la obligaron<sup>146</sup>. Omito referirme al tan consabido capítulo de la historia de España que pasa, en movimiento pendular, por una época dorada –el no por casualidad denominado Siglo de Oro–, la caída del Imperio en el siglo XVII y la decadencia posterior, hasta llegar prácticamente al reinado de Carlos III. La lacra metodológica de una parte de la crítica de todos los tiempos, si bien es cierto que potenciada en unos más que en otros, que tiende a considerar un movimiento literario o una producción artística cualquiera en subordinación comparativa a la de otras épocas –sin tener en cuenta el diferente contexto y horizonte estético, social y cultural que posibilitó cada una de ellas–, condujo a la “lógica” consecuencia de que el siglo XVIII español había perdido su antiguo esplendor –político– y, con él, todo interés por cualquier otro fenómeno con él relacionado.

Hasta hace lamentablemente muy poco tiempo la historiografía española pasaba de puntillas, cuando no saltaba directamente, sobre este siglo. Aunque no es objeto de estas páginas analizar las razones que motivan los silencios de la crítica en este sentido, sí lo es poner de manifiesto que, antes de los juicios de Menéndez Pelayo, y de que los Ochoa y Espronceda llegaran a condenar y sepultar al “rancio” siglo XVIII, los mismos ilustrados vivieron la confrontación ideológica y cultural desde dentro, los vaivenes entre lo viejo y lo nuevo, las influencias externas y las tradiciones nacionales, el cosmopolitismo y el casticismo. Sin pretensiones, al menos iniciales, de manejar tópicos manidos ni de reducir el tema a un esquematismo de ideas ya conocidas, es en este escenario ideológico donde se debe situar el papel que cumplieron “las costumbres” –en su doble faceta estética y filosófica– en la producción cultural de los hombres de letras de la España del XVIII, en el contexto más amplio de la idea de la nación española en sus relaciones con Europa y de los procesos de legitimación y canonización político-culturales.

---

<sup>146</sup> Acerca de esta cuestión ya se ha adelantado algo en las “Cuestiones teóricas previas”.

La crítica ha dedicado numerosas páginas a analizar cómo la imagen de España vista y recreada por los extranjeros supuso un revulsivo radical para la creación, o más bien potenciación, de la literatura tradicional española –con efectos a veces contradictorios, siendo el primero y más pernicioso el promover los mismos clichés que se deseaba combatir–. Son frecuentes las denuncias y quejas de quienes consideraban desidia y antipatriotismo no solo el ignorar las críticas recibidas, sino el posibilitarlas e incitarlas mediante prácticas imitativas de la literatura extranjera, tales como la copia y traducción servil de sus obras, la adopción de sus sistemas teatrales sin enjuiciarlos y, lo que era mucho más grave –en opinión de los tradicionalistas–, la asunción como propias de las costumbres ajenas<sup>147</sup>. Varias investigaciones recientes han asumido la importancia que deriva de esta situación paradójica, que Jesús Torrecilla resume bien en el subtítulo de uno de sus libros, “Europa como utopía y como amenaza en la literatura española” (1997); estudio que se centra en tres autores y momentos del siglo XIX –Larra, Pérez Galdós y Unamuno– para analizar la relación entre sociedades hegemónicas y periféricas. También Michael Iarocci (2006) se ha ocupado, por su parte, del proceso mediante el cual potencias emergentes como Francia, Inglaterra y Alemania expulsaron a España del proceso de modernización europea a través de la propagación de estereotipos vinculados a ella –la España inquisitorial, oscura y bárbara, de mendicidad, picaresca y toros; la idea de un país que, en definitiva, era romántico en esencia, pero no en potencia, en su capacidad generativa, de ahí que se señalase como incapaz de producir un verdadero “Romanticismo”<sup>148</sup>–.

Desde estas coordenadas se aprecia el sentido de, por una parte, la ingente producción de apologías y defensas que impugnan los juicios y tópicos que los extranjeros difundían<sup>149</sup>; y, por otra, de los “relatos” y

---

<sup>147</sup> “Pero nadie lo hace [defender la patria], antes veo muchos españoles callar y, así, autorizar la calumnia con un tácito asentimiento” (Cadalso 1970: 4). Testimonios que perviven aún a comienzos del siglo XIX, avalando la utilidad de la literatura costumbrista como refugio de la España amenazada por la mirada extranjera. Véase al respecto Álvarez Barrientos (2001).

<sup>148</sup> La polémica no era exclusiva de España, pero en ella se agudizaba porque el país debía luchar en varios frentes: uno interno –entre reaccionarios y aperturistas– y externo –contra los duros juicios de extranjeros como Rousseau, Masson, Montesquieu o Voltaire–. El eterno debate entre tradición y progreso se reactivará a finales de siglo XIX, transmutados los términos en la oposición casticismo-europeización.

<sup>149</sup> “Los viajes de españoles por España perseguirán entre otros, efectivamente, un propósito apologético que es, por lo demás, muy de la época” (Álvarez de Miranda 1995: 686).

“autorrepresentaciones” que pretendían glosar el verdadero espíritu de la nación y de los españoles, ya fuera incorporados a los géneros tradicionales, ya mediante los nuevos que la cultura racionalista e ilustrada ofrecía: literatura panorámica, retratos de tipos, exentos en prensa o seriados en colecciones, artículos de costumbres, etc. Aunque se trata no son propiamente autóctonos, pues son comunes a diferentes literaturas europeas, estos nuevos géneros ofrecían la posibilidad de penetrar en lo más íntimo de la sociedad, en lo privado del carácter del pueblo; con ellos, la crónica social, de los usos y costumbres diferenciales de una nación –y ya no solo su relato estilizado– comenzaba a ser parte esencial de su producción literaria. En ello tuvo mucho que ver el cambio de estatuto que al estudio del hombre aplicó la filosofía ilustrada –como indica Álvarez Barrientos, “el individuo, como ser distinto en sí mismo, es descubrimiento del siglo XVIII, no de la época romántica” (1992: 68)–.

La costumbres particulares de cada individuo, así como las del conjunto de la sociedad como motivo de reflexión moral, filosófica o estética son un *leitmotiv* de la literatura de la Ilustración y reflejan la intromisión de una moral progresivamente secularizada en la cultura y la ideología de la época. Ello se advierte en el fecundo ejercicio de la crítica, siempre polémica y ensayística, a menudo impresionista, en los juicios sobre espectáculos públicos –como el teatro o los toros, que perpetúan la esencia de la tradición nacional– y privados, como las tertulias en casas particulares; en las últimas obras impresas, sometidas a juicio analítico, en el progresivo interés que adquieren las noticias de sucesos nacionales e internacionales; los descubrimientos geográficos y los materiales que implican, tales como mapas, libros de viajes, utopías, discusiones científicas sobre esas tierras, objetos, máquinas, técnicas nuevas y desconocidas, etc. La literatura de viajes y géneros afines también se sirve de las costumbres en la configuración de un discurso totalizador sobre espacios y gentes, hábitos y tradiciones. Esto se puede comprobar tanto en las narraciones de viajeros que desde la Antigüedad –Plinio, Plutarco– alimentaron la mitología y mitografía occidental, como en la literatura de viajes considerada en general –desde la científica y rigurosa de Cavanilles, Bowles o Ponz, a la ficcional y fantástica, o la utópica y satírica, de Torres Villarroel, Montesquieu,

Swift, Sterne, Voltaire o Cadalso, volcada a través de artículos periodísticos, cartas, relaciones, sueños, diarios, etc.

Esta prosa de viajes siempre incorpora como requisito casi inexcusable información sobre los usos y costumbres de lugares extraños al hombre europeo del XVIII, a emulación de los tratados de historia política, natural y de geografía, en los que el sintagma “usos y costumbres” o la mención al carácter de los habitantes, etc. son referencias continuas. Lo mismo sucede en las descripciones de los misioneros sobre las provincias americanas, como el tratado histórico-apologético –al estilo de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*– del jesuita José Gumilla, impreso en 1741, *El Orinoco ilustrado y defendido. Historia natural, civil y geográfica de este gran río y de sus caudalosas vertientes: gobierno, usos y costumbres de los indios* (Madrid: Manuel Fernández, 1745, 2ª ed.); en los libros sobre ciudades españolas, en los que se solía reivindicar el presente a través del carácter y tradiciones de los antiguos pobladores, como en las *Noticias de la historia general de las Islas de Canaria: contiene la descripción geográfica de todas, una idea del origen, carácter, usos y costumbres de sus antiguos habitantes* (Madrid: Blas Román, 1772-1783) de José de Viera y Clavijo.

Incluso cuando el ejemplar original no hace alusión a esta temática, como pasa en algunas traducciones, el traductor agrega elementos que sí la introducen, como muestra el exitoso libro de Zaccaria Seriman *Viaggi di Enrico Wanton alle terre incognite Australi ed al paese delle Scimie* (1749), en cuya traducción al español Vaca de Guzmán incluyó la referencia a las “costumbres” y al “carácter” de los habitantes de dichas tierras ignotas, con lo que incide en el retrato moral como uno de los ingredientes atractivos de su lectura<sup>150</sup>. En la cartografía, otro tipo de material íntimamente relacionado con el viaje, se advierte esta predisposición a incorporar las costumbres como complemento informativo, como revelan algunos mapas delineados en el siglo XVIII, con sus extensas leyendas a modo de complementación e ilustración textual de la topografía, detallando entre otros aspectos las costumbres propias del lugar y

---

<sup>150</sup> *Los viajes de Enrique Wanton a las tierras incógnitas australes y al país de las monas, en donde se expresan las costumbres, carácter, creencias y noticia de estos extraordinarios habitantes* (Alcalá: Impr. de María García Briones, 1769). Sobre la obra original de Seriman y la traducción-ampliación de Vaca de Guzmán puede verse el artículo de Escobar y Percival (1984).

asumiendo un acercamiento descriptivo donde texto e imagen interactúan simbólicamente. Así, por ejemplo, el ya tardío *Mapa que demuestra lo que verdaderamente es la provincia de la Nueva Castilla del Oro, y por otro nombre del Darien, sacado exactamente con el número de los pueblos de aquellos indios bárbaros, sus ríos, con sus nombres, unos y otros, con sus dos mares norte y sur* (1795), dedicado a Godoy por su autor, Miguel Andrés García, incorpora una extensa narración histórica de la conquista de esta zona de Panamá y ofrece, junto a la información de tipo práctico –poblados vecinos, orientación de los caminos, peligros–, pinceladas descriptivas sobre los habitantes, sus medios de subsistencia, ocupaciones cotidianas y costumbres. A pesar de que no se trata aún del relato de costumbres “contemporáneas” que potenciará la literatura posterior, sino de la incorporación al discurso de relaciones más o menos detalladas de tradiciones y costumbres, estilizadas – cuando no deformadas, en la mayoría de los casos<sup>151</sup>–, esta tendencia observable en relatos y ficciones de viajes, tratados históricos y geográficos y materiales auxiliares como los mapas corrobora la importancia progresiva que adquieren el carácter y los usos colectivos como elemento esencial de análisis presociológico y como instrumento al servicio de una idea vinculante de historia de la nación.

En esta literatura se combinan el propio espíritu de la época, amante del viaje, su pretensión de un conocimiento universal y universalista, la poética implícita y explícita del viaje útil e “ilustrado” y los descubrimientos geográficos, entre otros factores contextualizadores, además de un discurso filosófico que asoma y transita paralelo a esta multiplicidad de textos y contextos sobre viajes y costumbres de los pueblos, que dialoga con ellos y los sustenta ideológicamente. Esto se advierte claramente en todas esas obras, de que

---

<sup>151</sup> La literatura de viajes del XVIII difunde tantos estereotipos como la del XIX. La diferencia estriba fundamentalmente en que la primera suele tender a esforzarse por mostrar una apariencia de “cientificidad” y objetividad, mientras que la segunda ya no esconde –casi la ostenta con descaro– su mirada subjetiva, ni sus pretensiones por captar de forma impresionista e incluso fragmentaria la realidad, potenciando exclusivamente lo sensorial, pintoresco o “interesante”. De esta diferencia, cuyas implicaciones advierte, se queja amargamente el narrador del humorístico *Viaje por mis faldriqueras* cuando afirma lo siguiente: “Casi todos los que hablan de países que han recorrido o descubierto, tienen la mala costumbre de separarse de la verdad; de manera que cuando, con el libro en la mano, se transporta cualquiera a los sitios de que habla el escritor, queda maravillado de no haber leído mas que una novela” (Anónimo 1805: 132-133). Esta es la distancia que media entre la concepción del libro de viajes como guía o como libre ejercicio imaginativo.

tanto abundan las distintas culturas europeas, acerca de las costumbres contemporáneas, incorporadas a discursos científicos, religiosos, pedagógicos, filosóficos, estéticos y literarios. Uno de los movimientos que más contribuyó a dicho análisis fue la filosofía francesa, desde el enciclopedismo básicamente, que España recibirá y de la que hará, con excepciones, una valoración ideológica, propiciada por el enfrentamiento entre reformadores y tradicionalistas, quienes rechazaban las nuevas teorías por considerar que amenazaban seriamente los valores castizos, cerrando filas en torno a las ideas de regeneración y degeneración nacional.

El caso de la entrada “Espagne” en la *Encyclopédie Méthodique* (1782: 554-568), donde su autor, Masson de Morvilliers, señalaba la ciencia y cultura españolas como las más atrasadas de la Europa moderna, es suficientemente conocido, así como las reacciones que desencadenó desde el estamento eclesiástico y desde fuera de las fronteras españolas –Antonio José Cabanilles respondía en 1784 desde París; Carlos Denina dos años más tarde desde Berlín (Uzcanga 2005: 83)–, a lo que seguiría la participación en el debate desde la prensa y desde dentro –en *El Censor*, especialmente en los discursos 64, 79, 80, 81, 110, 111, 113 y 120–, que mantuvo una postura beligerante contra los apologistas al considerarlos lacras para el progreso de la nación, fatuos aduladores de una irreal España culta y opulenta y fomentadores de la existencia de esos *españoles rancios* –discursos 18, 95, 128– que preludian al castellano viejo de Larra; lo cual, en definitiva y según el mismo Uzcanga, en su estudio de este periódico, condujo a una politización de la discusión y a la aparición de “dos bandos irreconciliables, germen de lo que se ha dado en llamar las ‘dos Españas’” (*Íd.*: 83). Ese debate que enfrentaría a tradicionalistas e ilustrados se reprodujo sin excepción en múltiples ocasiones en las últimas décadas del siglo XVIII, instigado por el citado artículo de Masson, que en el fondo venía a sistematizar un conjunto de ideas antiguas –las de la “leyenda negra”– alusivas a España y a los españoles, y que ya aparecen, por ejemplo, en las *Lettres persanes* de Montesquieu (1721) –escritas entre 1717 y 1720–, concretamente en la carta número 78. En ella, Rica “reproduce” para su corresponsal Usbek una carta escrita por un francés que se encuentra temporalmente en España, carta que difunde los mismos tópicos que después recogerá Masson: el atraso religioso y político, la indolencia y pereza como uno

de los rasgos destacados del carácter español o la idea del *Quijote* como única producción literaria digna de estima.

Esta obra y el pasaje concreto de Montesquieu inspirarían doblemente las *Cartas marruecas* de José Cadalso, así como en el plano estrictamente ensayístico su *Defensa de la nación española contra la Carta persiana LXXVIII de Montesquieu*, de explícito subtítulo: “Notas a la carta persiana que escribió el presidente de Montesquieu en agravio de la religión, valor, ciencia y nobleza de los españoles”. En la base de los prejuicios sobre España que Montesquieu recoge en su carta se encuentran las claves de un ideario más amplio, especialmente la teoría de la influencia del clima sobre las costumbres, cuyo reflejo se advierte en su obra cumbre *L’esprit des lois* (1748).

En ella, Montesquieu establece una tajante separación geográfica entre la Europa del norte y la del sur, a partir de la cual infiere una caracterización psicológica o, más precisamente, temperamental de los pueblos de ambas zonas en función de su clima. También Masson, tras unas iniciales consideraciones generales sobre localización geográfica, historia, agricultura, orografía etc., se referiría en su artículo sobre España al clima como uno de los factores que incide en el retraso y despoblación del país<sup>152</sup>. Un planteamiento del que Cadalso se burla con fina sátira<sup>153</sup> y que intentarían subvertir tradicionalistas y reformistas como Agustín Foronda, en su *Carta en que se prueba que todos los entendimientos son iguales* (Madrid: Cano, 1801), siguiendo la línea marcada por Hume (*An Inquiry concerning Human Understanding*, 1748). En ella Foronda pretende demostrar, en contra de las ideas de Montesquieu y Rousseau, que “la diferencia de climas, de temperamentos, etc., no influye en nada en la diferencia de los entendimientos, pues esta proviene de la educación tomada en toda su extensión” (1801: 58), como explica la reseña que de la obra hace el *Memorial literario* del mismo año; además, pretende combatir el error según el cual “los buenos

---

<sup>152</sup> Otros motivos serían la expulsión de los moros, la presencia de un clero que acumula las riquezas, “tandis que la portion util de l’état, je veux dire, le journalier et le cultivateur, manque souvent du nécessaire”, la Inquisición, los impuestos, los usos dietéticos y la emigración (Masson 1782: 559).

<sup>153</sup> “Ni de la nación más desconocida que puede hallarse en los climas más impracticables se puede hablar con tan malas noticias como este grave magistrado habla de una nación solamente dividida de la suya por unos montes accesibles, y cuya íntima alianza ha sido tan solicitada por los franceses” (Cadalso 1970: 20).

entendimientos son un don de la naturaleza, lo que perjudica al progreso de las ciencias y de las artes, favoreciendo la pereza, que es una de las causas de nuestros pocos adelantamientos” (*Íd.*: 1-2). Si bien esta obra está “inspirada” en otra francesa, ofrece en el fondo respuesta a uno de los juicios más recurrentes de la crítica extranjera<sup>154</sup> y es una evidencia más de la preocupación de los ilustrados españoles por una cuestión de forma, la denigrada imagen de España en el extranjero, que en el fondo encubría un debate más profundo sobre el papel del país en el concierto europeo y el estado de sus ciencias y letras –en definitiva, descubría la medida de su progreso o decadencia–. La reacción que motivó fue, como sucedería un siglo más tarde en el contexto de la España de la Restauración, de corte nacionalista y castizo<sup>155</sup>.

La teoría ambientalista de Montesquieu, a pesar de las críticas arriba mencionadas, tuvo gran predicamento en los años inmediatamente posteriores a su formulación. Voltaire continúa esa estela en su *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (1754-1758). Traducido al castellano por D. J. J. como *Ensayo sobre las costumbres y el espíritu de las naciones y sobre los principales hechos de la historia* (París: Librería Americana, 1827) –aunque habría podido circular antes, en las ediciones originales de la Société Littéraire-Typographique, 1785, y de Didot 1804-1805, 1817–, Voltaire desarrolla en ella la idea de que las costumbres son la variable que determina y condiciona las diferentes fisonomías de los pueblos, junto al clima, el gobierno y la religión, con el planteamiento de fondo de que, a pesar de las diferencias, existe una unidad esencial en la naturaleza humana. No obstante, su teoría fue asimilada de inmediato desde presupuestos prácticamente opuestos por la filosofía romántica de la mano del idealismo alemán, que ya no analizaba la historia, el arte, las costumbres y los valores de cada país “en función de” las distintas sociedades modernas, en relación siempre dialéctica y comparativa, sino

---

<sup>154</sup> En la “Introducción” afirma que se limita a “traducir, copiar, extractar y condimentar a mi modo una obra francesa” (1801: 2), sin especificar la fuente. El vicio nacional del que se acusará a los españoles es la poltronería. Montesquieu aludiría a “ces invincibles ennemis du travail”; Masson, a “cette nation aujourd’hui paralysée” (1782: 556), “cette léthargie politique” (*Ibid.*), “administration douce et léthargique” (*Ibid.*), “indolence naturelle” (año? 559). Larra tendría en mente varias décadas más tarde estos sintagmas al escribir su ácido “Vuelva usted mañana”.

<sup>155</sup> Sobre la reorientación de la crítica, aplicada en este caso a la historiografía del teatro breve, cf. Álvarez Barrientos (2008).

siempre en y por sí mismos. Es el propósito romántico de llegar a la particularidad histórica, al núcleo diferencial, no ya de los “espíritus de las naciones” que analizara Voltaire, sino del “espíritu del pueblo”, el herderiano *Volkgeist*. Es, asimismo, el motivo de la propuesta que en una serie de conferencias pronunciadas en Berlín en 1807 y 1808 plantea Fichte (1977) sobre la necesidad de diferenciar entre *Volkstum* –nacionalidad– y *Deutschtum* –germanismo–; destinando este último concepto, cuya universalización propone, a un ámbito puramente sentimental, aquel que remite a lo genuinamente alemán<sup>156</sup>. La derivación desde estos principios filosóficos generales a las condiciones particulares y materiales del arte era casi obligada: si cada sociedad presenta un espíritu y carácter distinto en función de su clima, costumbres, sistema político o religión, sus creaciones culturales –poesía, música, teatro, arquitectura–, también diversas, serán valoradas como epítome y fundamento genuino, original, “nacional”, de dicha sociedad, con lo que llegamos al punto prerromántico en que se enmarca el costumbrismo literario y pictórico de las primeras décadas del siglo XIX. “No es formar un cuadro de costumbres”, escribe un anónimo articulista cubano en 1838, “hablar de las reuniones que concurren a la retreta, ni describirnos el paseo, o una tertulia particular, si al mismo tiempo no se les da la individualidad que tienen en el país” (Anónimo 1838: 237), es decir, si no atienden a la “fisonomía particular” de cada nación, en palabras anteriores de Mesonero (“*El Curioso Parlante*”, *La Revista Española*, núm. 2, 2ª serie, 10/XI/1832, p. 14).

A partir de todos estos acercamientos a las costumbres en el marco del ideario ilustrado se pueden advertir algunas diferencias esenciales entre este y el que animará posteriormente el horizonte ideológico y estético de los costumbristas del XIX.

La Ilustración potencia una intensa meditación sobre las costumbres, desde acercamientos esporádicos, o que aparecen de manera más o menos

---

<sup>156</sup> Cf. especialmente en el Discurso VII (“Concepción más profunda de la originariedad (*sic*) y germanidad de un pueblo”, que sienta sus bases en una concepción humanista y aplicada de la educación social para una idea de progreso y de la construcción del Estado, de ahí su respeto a la pedagogía: “El progreso, que actualmente está a la orden del día en el esquema del tiempo, consiste en la educación total humana de la nación. Sin esto, la filosofía que se ha conseguido nunca será entendida en un amplio círculo y mucho menos aún encontrará utilización en la vida, de la misma manera que sin filosofía del arte de enseñar nunca conseguirá claridad total en sí misma” (Fichte 1977: 174).

fragmentaria en las obras de filósofos y hombres de letras como los enciclopedistas, Montesquieu, Voltaire y Rousseau, en el marco de ensayos más amplios sobre el derecho, la historia y la sociedad, hasta tratados sistemáticos –Duclos, Toussaint, Servant, Soret–, donde las costumbres ya no se encuentran en los márgenes, sino en el centro mismo del discurso moral. Sin embargo, aún estamos en un estadio en el que la búsqueda del carácter y hábitos del ser humano trasciende lo local, pues estos pensadores parten de lo universal como medio de llegar a lo particular<sup>157</sup>. Aún no se trata de buscar el carácter genuino –español, alemán, francés...–, sino la naturaleza humana en general. Con una metodología totalmente inversa operarán los hombres de letras del XIX –con algunos anuncios a finales del XVIII, como el que representan Diderot y Mercier y las grandes revoluciones, americana y francesa, que asimismo propician los inicios del cambio–. Las primeras décadas del XIX, a pesar de las reminiscencias y pervivencias innegables del pensamiento racionalista e ilustrado, viven la quiebra de este modelo de pensamiento absoluto y esencialista, y sus inquietudes se centran más en desandar el camino, llegando a lo particular desde lo particular, desde su propio centro. En esta mutación tuvo mucho que ver la filosofía kantiana, con su postulación de una causalidad por la libertad que abre nuevas vías hacia la subjetividad. En este sentido, resultó capital el ejercicio de autodeterminación que Kant llevó a cabo en *Was ist Aufklärung?*, centrando su importancia en un aspecto que aparece por primera vez en la historia de la filosofía y convierte a esta en el “discurso de la modernidad y sobre la modernidad” (Foucault 1991: 199): la consideración del presente y el concepto de “nosotros” como objeto de reflexión y problematización “de su propia actualidad discursiva” (*Ibid.*). Una revolución esta que verificarán en las ideas los escritores que, como estudió Escobar (1994), cultivan una “literatura de lo que pasa entre nosotros”:

De este modo vemos que para el filósofo plantear la cuestión de su pertenencia a este presente ya no consistirá en absoluto en reclamarse de una doctrina o de una tradición, ni tampoco de una comunidad humana en general, sino plantearse su pertenencia a un determinado ‘nosotros’, a un nosotros que se enraiza en un conjunto cultural característico de su propia actualidad (Foucault 1991: 199).

---

<sup>157</sup> El Duque de Almodóvar hacía referencia en su *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia* al “espíritu de universalidad, que es el principal vértigo de estos modernos filósofos” (Jiménez de Góngora 1781: 97).

Otra transformación en el modo de abordar las costumbres entre la Ilustración y el Romanticismo es la que supone la contraposición entre objetividad e impresionismo. Esta va a ser una de las diferencias fundamentales entre el siglo XVIII y el XIX en lo que respecta a la consideración de las “costumbres” desde la doble perspectiva de objeto de reflexión y material artístico. El tratamiento literario de las costumbres durante la Ilustración está mediatizado por las nociones de moral –aún no secularizada–, unicidad y equilibrio, frente a las de moral secularizada, contingencia, variedad y cambio que determinan las producciones decimonónicas. Como desarrolló Escobar en múltiples ocasiones, ya desde el temprano trabajo donde acuña el concepto de *mimesis costumbrista* (1988a), el concepto moderno de costumbres no responde ya a “una moral trascendente; ahora se trata de una moral limitada a las circunstancias sociales de una realidad secular que aparece como una representación ideológica moderna” (1994: 200); una conocida observación de Jouy le sirve para apoyar esta idea:

Fertile en observateurs de l’homme et de la société, la littérature française qui opposait avec un si juste orgueil Montaigne, Molière, La Bruyère, Duclos, Voltaire, Montesquieu, Vauvernagues, aux philosophes moralistes de tous les temps et de tous les pays, n’avait trouvé personne qui volût ou qui se daignât, à l’exemple d’Addison et de Steele, consacrer sa plume à peindre sur place et d’après nature, avec les nuances qui leur conviennent, cette foule de détails et d’accessoires, dont se compose le tableau mobile des mœurs locales (Jouy 1823, I: 24).

Jouy ya percibía, pues, esa nítida línea de separación entre la propuesta innovadora que constituía la empresa periodística de Addison y Steele y la tradición anterior de filosofía moral, ya fuese aquella que se acoge a procedimientos estéticos y moldes literarios, caso de los *Caractères morales* y las *Lettres persanes*, ya la que se entrega a la desnudez de la reflexión en formas breves y codificadas, como la máxima, la sentencia y el aforismo, o con mayores libertades de expresión, como el ensayo. La novedad, pues, es la tan consabida consigna estética *peindre sur place et d’après nature*, tomando en cuenta los matices, los detalles más nimios. Estas indicaciones acerca de cómo

abordar la literatura de costumbres moderna constituirán la herencia estética de los costumbristas españoles en la década de 1830.

### 2.1.3 La prensa del siglo XVIII: máscaras de la moral ilustrada

Pese a la fuerza con que las costumbres irrumpen en el discurso literario-artístico de la Ilustración, tal como testimonian los distintos géneros literarios que hasta aquí se han analizado, en un proceso que es claro correlato de la resonancia de dicha temática en el ámbito filosófico y religioso-doctrinal, es la prensa el ámbito que con mayor intensidad contribuyó a conformar una situación propicia para la inminente formación, configuración y emergencia del artículo de costumbres en la prensa del primer tercio del siglo XIX.

Este impulso se vio favorecido por el propio carácter de la prensa dieciochesca, que en su formulación más genuina resultaba una amalgama de ensayo, literatura, miscelánea y crítica. Tal disposición del apenas recién nacido periódico en la forma en que hoy lo conocemos propiciaba la reflexión acerca de las costumbres, que ya desde sus inicios clásicos, en Teofrasto o Plutarco, siempre estuvo relacionada de forma directa con la crítica y la moral, las dos actitudes principales que ayudaron a vertebrar este tipo codificado de escritura. Por otra parte, y en contra de lo que pudiera parecer, las costumbres no constituían un discurso plano, monotemático, sino que se presentaban junto a una serie de temas-satélite vinculados a la filosofía moral y la praxis cotidiana<sup>158</sup>, desde una perspectiva doblemente utilitaria y pedagógico-divulgativa, por lo que se amoldaban perfectamente al carácter propio de la prensa de este período, miscelánea y de profundas raíces didáctico-ensayísticas, así como a los propios presupuestos del ideario ilustrado, en el que los usos sociales y las normas de conducta ocupaban un puesto central. El movimiento mismo de la Ilustración, conviene recordar, ha llegado a ser

---

<sup>158</sup> Desde las tertulias o los cortejos, relacionados con el establecimiento de directrices de urbanidad para saber conducirse en sociedad, hasta los usos y costumbres relativos al ocio –baile, teatro, cafés, toros–; así como la moda –indumentaria, peinado, complementos– y las maneras, que podrían parecer asépticos si no fuera porque trataban de ejercer una de las coacciones más peligrosas, la impuesta sobre la libertad de criterio, sobre la individualidad que se escapa al control del Estado, además de otras cuestiones puestas en juego, como el equilibrio de la economía nacional o el acendrado patriotismo (cf. Álvarez Barrientos 2011); en definitiva, se trata de la regulación de la sociedad civil y de la participación del ciudadano en la vida pública.

considerado como exponente de una forma de vida fundamentalmente moralista (Aranguren 1966).

La prensa no podía quedar al margen de este cambio, en su calidad de foro de debate y voz de la incipiente opinión pública; antes bien, contribuyó a la secularización y a la progresiva democratización de la cultura de la que el discurso moral participaba, al fomentar la emancipación de la clase media y dar acogida –si bien mediante un lento proceso– a las formas de vida cotidiana de todas las clases sociales, incluidas las populares<sup>159</sup>. Por otra parte, como ya se ha visto, la preocupación por las costumbres era una constante en todos los géneros literarios de la época, muchos de los cuales dedicaban sus esfuerzos a consignar los comportamientos sociales, al tiempo que regulaban –o pretendían regular– los nuevos, mediante el análisis y la comparación con los contemporáneos de otras naciones o, más frecuentemente, con los antiguos, según la nostalgia prototípica que constituye una de las características del discurso costumbrista.

Sin embargo, a diferencia del resto de géneros, el periódico no solo insertó las costumbres como un componente más de su entramado expresivo, sino que las llegó a elevar a materia literaria válida, siendo *The Spectator* un pionero al que seguiría toda la tradición *espectadora* posterior, circunstancia novedosa que posibilitó la conformación y consolidación de un discurso autónomo sobre los hábitos, el carácter y el comportamiento de la colectividad, y, por tanto, de la nación. Sus cualidades –inmediatez, facilidad de distribución, rapidez de difusión, asunción de múltiples discursos, variedad temática, imposición de brevedad– convertían a la prensa en un soporte privilegiado para la propagación de ideas y la conformación de estados de opinión –un valor que las autoridades nunca perdieron de vista, de ahí la estricta regulación legal a que estaba sometido el periódico, junto a otros productos culturales–, especialmente en lo que concierne al discurso moral que intentaba ejercer el control de las prácticas y costumbres sociales. Y es que estas no solo encontraban en el periódico un molde formal en el que insertarse, sino también un hábil aliado mediante el cual propagarse, llegando a un público cada vez más extenso y variado. De hecho, fueron una temática muy socorrida entre los

---

<sup>159</sup> Mediante la literatura se busca hacer crítica y “emancipar a la naciente clase media”, explica Álvarez Barrientos (1989: 422), citando a Terry Eagleton en *The Function of Criticism*.

redactores y constituyeron el punto de mira de no pocos censores, conscientes del peligro que suponía su relajación o libertad en este contexto cultural de la segunda mitad del XVIII, marcado por una incipiente apertura de la moral – secularizada– y por un nuevo carácter público del hombre de letras, de la literatura y de sus instituciones –academias, sociedades filantrópicas y económicas de amigos del país, etc., que entran ya en la esfera pública–. A este giro se debe “la vertiente fuertemente moral, correcta, de sátira de las malas costumbres que se percibe en la producción de los escritores de finales del siglo XVIII”, como hace notar Álvarez Barrientos (1989: 422). Tal revolución no lo fue solo de las letras, sino también de la figura misma del escritor, cuya actividad pasa de tener una función estrictamente estético-creativa a asumir una función social, pues “habrá de justificar su labor desde presupuestos distintos, que integren también la moral, aunque entendida ya como crítica” (Íd.: 425), cambio para el cual tendrá no poca importancia el concepto tan dieciochesco del “buen gusto”, elemento esencial del temperamento del artista, pues regula su juicio y lo somete a las convenciones estéticas y morales del arte. El propio concepto de buen gusto, punto central de la estética dieciochesca, se relaciona con la moral y las buenas maneras, es decir, con lo que los franceses llamaron *étiquett*, y los ingleses, siguiéndoles, *etiquette*: un código basado en las prácticas sociales o costumbres para observar el comportamiento correcto en sociedad. También en este sentido la prensa constituyó un importante órgano regulador de las prácticas sociales y contribuía a la ordenación global que el ideario ilustrado promovía de los usos y costumbres sociales, desde vías legales –cédulas, reales órdenes, pragmáticas, etc.–, religiosas y políticas –sermones, discursos, tratados–, o literarias y civiles –pronósticos, almanaques, guías, novelas, sátiras, aleluyas, etc.–, que a menudo incorporaba a sus páginas. De hecho, se advierte ya desde muy temprano una incipiente conciencia periodística acerca de las posibilidades del más tarde denominado “cuarto poder”; una conciencia que se puede rastrear recién comenzado el siglo XIX en obras que intentaban codificar el discurso periodístico, conscientes ya algunos escritores de su especificidad y de su capacidad como motor social, comunicativo y de conformación de estados de opinión pública. Este último y esencial concepto –que surge, de hecho, a finales del XVIII y principios del XIX en el marco de la teoría política–

constituye una suerte de órgano de control de la moral social. En este sentido, podría ser un caso paradigmático la *Retórica de la persuasión y la elocuencia periodística* (Barcelona, 1817) de Miguel García de la Madrid<sup>160</sup>, aunque en la prensa de la segunda mitad del siglo XVIII se pueden encontrar reflexiones sueltas sobre el oficio de periodista y sobre el periódico mismo como objeto cultural, como el famoso discurso número 137 del *Censor* de Cañuelo y Pereira.

Todo hombre de letras<sup>161</sup> que decidía participar en proyectos periodísticos –me refiero sobre todo no al que se sumaba a una empresa ya en marcha y consolidada, sino a quien se enfrascaba en aventuras periodísticas particulares, como hicieron Nifo, Cañuelo, Pereira o Centeno–, debía asumir de inmediato una serie de articulaciones y de convenciones diferentes a aquellas implicadas en otros tipos de escritura, como la ensayística, la dramática, la novelesca o la lírica, partiendo de la más evidente: las imposiciones asociadas al sistema de publicación, en intervalos de tiempo más o menos regulares, lo cual imprimía una específica configuración discursiva a los textos. A pesar de ello, no es tanta la diferencia que separa los “papeles periódicos” de esta época de otros géneros del momento, como la miscelánea o el ensayo –solo hay que pensar en *El café* de Alejandro de Moya o en el *Teatro crítico universal* de Feijoo, por citar dos casos diversos–. Muchos de los periódicos de esta centuria poseen un carácter marcadamente ensayístico y, de hecho, fue la prensa, con su cada vez más afinado perfeccionamiento, el medio que posibilitó el auge del ensayo durante el XVIII. Como señala Álvarez de Miranda, “el periódico es cauce ideal para dar salida a textos prosísticos breves de carácter discursivo, y presenta la ventaja añadida de que por ese medio es más fácil sortear los escollos de la censura” (1996: 303). Ni siquiera la figura

---

<sup>160</sup> No he conseguido localizar ningún ejemplar de esta obra, que solo he visto citada únicamente por el título en un trabajo de Juan Antonio García Galindo (2005: 180, n. 8), lo que lleva a sospechar que pudiera ser uno de esos libros imaginarios cuya existencia se perpetúa por el eco de citas, si es que no se ha confundido con otra obra del mismo autor, también publicada en el año 1817, el *Compendio de retórica sacado de los autores de mejor nota* (Barcelona, Oficina de Brusi).

<sup>161</sup> Hay que tener en cuenta que “hombre de letras” no aparece aún en el primer diccionario de la Academia, el de “Autoridades”. Sí lo recogen, en cambio, Terreros, que lo definía como el “letrado o sabio” y los redactores del *Diario de los literatos de España* en su introducción, de enero de 1737. En cualquier caso, era voz conocida incluso antes del XVIII, pues la habían utilizado autores como Juan de Cabriada en su *Carta filosófica*, a finales del siglo anterior y Diego de Ágreda y Vargas en su novela moral *El premio de la virtud y castigo del vicio* de 1724 (cf. Álvarez Barrientos 1995: 25).

del autor servía como un elemento diferenciador concluyente del periódico, pues el periodista y el literato eran una misma figura para la cultura dieciochesca (Álvarez Barrientos 1991b) –salvo determinadas excepciones en tradiciones culturales concretas, como la señalada por Chartier para el caso de Inglaterra<sup>162</sup>–. Debido a esta porosidad de la prensa y a que el conocimiento, ya fuese científico, filosófico o literario, encontraba vías de expansión en cualquier soporte, sin imposiciones normativas precisas en cuanto a qué instrumentos eran más propicios para difundir ideas –prosa o verso; pliego, folleto, periódico o libro–, el estudio, análisis y crítica de las costumbres no encontró en estos momentos un cauce formal y expresivo morfológica y estilísticamente tan delimitado como llegaría a poseer, ya bajo el ropaje del rótulo “artículo de costumbres” y en un formato asimismo preciso, en la prensa del primer tercio del siglo XIX.

En cualquier caso, en el rastreo de los antecedentes dieciochescos del artículo de costumbres merecen un espacio propio las publicaciones periódicas, especialmente aquellas que vieron la luz en la segunda mitad de la centuria y que se acogen al marbete bautizado por la crítica con el acertado nombre de *prensa espectadora*, o de *espectadores*, a secas (Sáiz 1989; Urzainqui 1995a, 2009). Así, el hecho de haber separado el anterior apartado, en el que se analizaban diversas manifestaciones prosísticas y artísticas del XVIII que acogieron, en mayor o menor grado, la temática de las costumbres, de este dedicado al examen de la prosa periodística, no se debe a una cuestión formal, impuesta por las propias fronteras y límites estructurales entre estos distintos tipos de productos. Antes bien, ya ha quedado de manifiesto hasta qué punto es difícil, por no decir imposible, deslindar los ecos de una voz que moraliza sobre las prácticas sociales básicas, desde cualquier género y escenario, ficcional o no, literario o periodístico. Si pudiera caracterizarse mediante un solo rasgo lo que supuso la escritura de costumbres para el propio ideario ilustrado desde la perspectiva cruzada de la historia cultural y de la historia de las ideas –y sin pretender caer en el reduccionismo–, probablemente este sería el de su potencial plurifuncional: servían tanto para

---

<sup>162</sup> Tal como explica, “en la Inglaterra del siglo XVIII, la única y verdadera profesionalización literaria está paradójicamente ligada a una actividad que no reconoce en absoluto al autor como propietario y solo en raras ocasiones confiere a quien la practica la calidad del hombre de letras, es decir, el periodismo” (Chartier 1995: 186).

sostener un discurso moral de aplicación universal, como para llamar la atención sobre la realidad circundante y reflejar las prácticas sociales cotidianas, y todo ello en cualquier tipo de soporte o formato. La costumbres aportaban verosimilitud, y esta resultaba, a su vez, un modo de reforzar el mensaje moral, pues, como indica Cantos Casenave “lo que no se asume como verídico difícilmente puede admitirse desde el punto de vista intelectual o ético” (2005: 62).

### **Prácticas discursivas de los *espectadores* españoles**

Quando el artículo de costumbres comienza su andadura, en las primeras décadas del siglo XIX, el medio que le sirve de soporte había entrado en una nueva fase de su propia historia interna, al asumir, conforme iba desprendiéndose de su dependencia con los moldes tradicionales asociados al libro, una serie de cambios a nivel morfológico y estilístico que lo convertirían en una nueva “unidad tipográfica de perfiles propios” (Urzainqui 1995a: 214)<sup>163</sup>.

A partir de 1830 el periódico posee un formato que se aleja del característico de la prensa dieciochesca, cuya configuración es aún deudora de la propia del folleto o del libro –con la portada y pie de imprenta habituales, en lugar de la posterior cabecera; con una introducción o prólogo, en lugar del editorial, etc.–. Al amparo de estos cambios formales del periódico, junto con otras modificaciones estilísticas y expresivas, nacerán nuevas formas híbridas, entre lo literario y lo periodístico, tales como como el folletín o el artículo de costumbres mismo; formas que aparecieron tardíamente, debido en parte a esta transformación formal del periódico, y, en parte, también, al rechazo de las novedades que caracterizó a las letras españolas en este período de su historia cultural<sup>164</sup>. Pensemos, por ejemplo, que todavía en 1832, casi al tiempo en que aparecía la primera revista ilustrada –*Cartas Españolas* (1831)–, Larra

---

<sup>163</sup> A propósito del papel de la prensa como nuevo instrumento cultural, Urzainqui señala: “Hermano de la impresión libraria tradicional, el periódico no sintió la necesidad de buscar un formato específico y diferenciador hasta bien entrado el siglo XIX, cuando con la adquisición plena de su peculiar carácter y condición diseñó una unidad tipográfica de perfiles propios” (1995a: 214).

<sup>164</sup> Álvarez Barrientos ha señalado con acierto que el “rechazo a lo nuevo” fue el motivo del “retraso en la aparición de los periódicos y de los nuevos géneros literarios a que dieron pie” (1996: 237). El artículo de costumbres es uno de esos géneros, como ya se ha indicado.

publicaba *El Pobrecito Hablador*, una “revista satírica de costumbres” más cercana a los espectadores de la anterior centuria, con su apariencia de folleto ensayístico una vez reunidas las entregas de números o cuadernos sueltos en un tomo, que a lo que después se entendería por revista o periódico.

Las publicaciones periódicas del siglo XVIII, especialmente durante su segunda mitad, alcanzan niveles notables de especialización de contenidos, hasta el punto de que las historias de la prensa de este período, como la de María Dolores Sáiz (1989), suelen abordar su estudio partiendo de clasificaciones por grupos temáticos: periódicos de divulgación económica y científica, dedicados a la “cosa pública” y literarios. Tendremos que dejar aquí de lado la vertiente de la prensa informativa, en la que las costumbres y los usos sociales tenían cabida desde una perspectiva ajena a lo literario y solo de forma tangencial y aislada, en los comentarios y juicios de valor del redactor a propósito del acontecimiento o de la noticia –práctica que se documenta ya en las manifestaciones germinales del periódico europeo, en el siglo XVII, cuando hojas volanderas, gacetas, nuevas o efemérides se convierten en los principales órganos de difusión de novedades–. A estos productos de la aún naciente esfera periodística vendrían a sumarse otros formatos alternativos desde el XVII y a lo largo del XVIII, como la guía, el pronóstico, el almanaque o el calendario, que igualmente proporcionaban, junto con otros materiales diversos, noticias de interés general para la comunidad<sup>165</sup>.

Desde tales productos iniciales hasta los periódicos decimonónicos en los que el artículo de costumbres hace acto de aparición se irán consolidando nuevas modalidades genéricas de periodismo –prensa erudita, científica, económica, miscelánea...–, con un denominador común: la crítica y el ensayo. Ambos elementos –a menudo envueltos en leves ambientaciones ficcionales– estarán presentes en la modalidad más afín a los esquemas estilísticos y estéticos del posterior artículo de costumbres: la prensa moral o *espectadora*. Es en esta parcela del periodismo moral ensayístico, situado en las esferas de la ética, la moral práctica y la educación, donde se encuentran las raíces del artículo de costumbres tal como se desarrollará a partir de la década de 1830 y

---

<sup>165</sup> La conexión de alguno de ellos con el costumbrismo ha sido estudiada por Aguilar Piñal para el caso de las guías (1995), y por Sebold (1975) para el de los pronósticos –en concreto, los de Torres Villarroel, en los que se manifiesta en el trazado de tipos, más que en la observación detallista del entorno y de la psicología de los personajes–.

donde se advierte una verdadera tematización de las costumbres, siempre desde un punto de vista crítico, secular y civil.

El modelo de *spectators* o *espectadores* que siguieron la estela de la empresa iniciada por Joseph Addison y Richard Steele en Inglaterra y que se propagó como la pólvora por toda Europa vino a consolidarse en España de la mano de pioneros periodistas como Nifo, Juan Antonio de Graef, Clavijo y Fajardo, García del Cañuelo, Pereira y Pedro Centeno, entre otros muchos conocidos y anónimos, en un arco temporal que cubre casi medio siglo, como indica Urzainqui (2009, en línea), quien apunta a dos momentos de cultivo más intenso: el comienzo del reinado de Carlos III –*El Murmurador Imparcial y Observador Desapasionado de las Locuras de los Hombres* (1761); *El Pensador* (1762-1767); *La Pensadora Gaditana* (1763-1764); *El Escritor sin Título* (1763), entre otros– y la década de los ochenta –*El Censor* (1781-1787) y su *Corresponsal*, escrito por Rubén de Celis (1786-1788); *El Observador de Marchena* (1787); *El Duende de Madrid* (1787); *El Filósofo a la Moda* (1788) y *El Argonauta Español* (1790)–. En cualquier caso, como bien señala la propia Urzainqui, este modelo periodístico también se puede registrar en otros períodos, pues está presente en la década de los setenta, cuando ve la luz *La Pensatriz Salmantina* (1777), por ejemplo, así como a principios del XIX, como atestiguan *El Catón Compostelano* (1800) o la sección de *El Misántropo* en la *Minerva o el Revisor General* (1808). Incluso, aunque Urzainqui no los señale, *El Duende Satírico del Día* (1828) y *El Pobrecito Hablador* (1832) de Larra, si bien pertenecen a otra fase de la historia de la prensa, todavía entroncarían directamente con esta tradición satírico-polémica de la prensa moral dieciochesca, como ha estudiado José Escobar (1973, 1982).

La prensa moral española seguía los patrones discursivos de sus homólogas europeas, quienes a su vez habían bebido directamente de la publicación inglesa, o bien de sus múltiples traducciones, adaptaciones e imitaciones. A España llegaron de forma tardía las primeras referencias al *Spectator* y a sus autores –la primera vez que se cita el periódico inglés en España es, según Sáiz, en las *Cartas eruditas* de Feijoo, en el año 1745 (1987: 151)–. Su huella se deja sentir en *El Duende Especulativo sobre la Vida Civil* (1761), la primera publicación española que sigue de cerca a la británica, según Domergue por mediación francesa, aunque no la especifique y le

niegue, además, la calidad que en realidad posee –se limita a considerarla mero antecedente “del primer ‘espectador’ que merece tal nombre” (Domergue *et alii* 1995: 32), *El Pensador* de Clavijo–.

Inmaculada Urzainqui (2009, en línea) ha demostrado que los espectadores españoles constituyen un grupo definido por su clara conciencia periodística común, reflejada en sus propias prácticas discursivas, muchas de las cuales encontrarán continuidad en el posterior artículo de costumbres.

Los artificios a los que recurren los espectadores, en tanto exponentes de una idea de la prensa vinculada estrechamente a los dominios de lo literario y lo ensayístico, incluyen, junto a los diálogos y los sueños, dos recursos muy socorridos por los articulistas de costumbres el retrato de caracteres y las cartas ficticias que constituyen el precedente de la futura sección de “Correspondencia” que, a su vez, antecede a las cartas de los lectores.

El modelo comunicativo de estos periódicos morales, por otra parte, combina el uso del ensayo como molde formal con la ficcionalización del personaje observador, en una suerte de “travestismo” (*Ibid.*) que sirve de instrumento auxiliar para la construcción de su poética periodística. Los articulistas de costumbres del XIX van a recurrir tiempo después a un similar enmascaramiento de la personalidad que está en claro paralelismo con el particular de la prensa moral ilustrada, salvadas ciertas diferencias; la máscara solo otorga una personalidad ficcional al autor costumbrista, mientras que las máscaras de la prensa moral ilustrada poseían, junto a esta función básica de todo pseudónimo o heterónimo, una operatividad macrotextual evidente, que influenciaba, a su vez, a la microestructura, puesto que proporcionaban una personalidad codificada al personaje principal encargado de sostener el discurso narrativo y servían de envoltorio o dispositivo configurador de la propia publicación –que solía asumir como título el nombre de dicho personaje–.

Las estructura convencional propia de los *espectadores*, establecida en sus aspectos básicos en *The Spectator* por Addison y Steele y refinada por la posterior tradición, contempla como primer rasgo destacado la articulación del contenido en textos breves cuya denominación solía apuntar descriptiva o humorísticamente a la máscara o personalidad del periódico en cuestión, cuando no su carácter marcadamente ensayístico –“discursos”, “especulaciones”, “pensamientos”, “habladurías”, “cartas”, etc.–, recurso

heredado de obras narrativas y morales, extendido sobre todo en aquellas en las que primaba el contenido satírico y picaresco<sup>166</sup>. Por otra parte, destacan en esta clase de publicaciones la variedad temática y, como consecuencia, una estructura abierta; la focalización narrativa omnisciente y homodiegética, determinada por la perspectiva privilegiada propia de sus tan característicos personajes fisgones, espías y observadores en general –el duende, que se cuela por cualquier parte; el vagabundo, que llega a todos los rincones; el misántropo y el ermitaño, que pasan voluntariamente desapercibidos, etc.–; el tono experiencial y moral propio de cualquier censor del espectáculo social, a la vez que familiar, para acercar la voz autorial al lector y la autorrepresentación, usualmente en el primer número, en la que se solía efectuar el preceptivo retrato moral del personaje. Igualmente destaca del grupo de prensa *espectadora* su sentido crítico y analítico, marcadamente pragmático, motivado por su voluntad de resultar útil para el conjunto de la sociedad merced a su labor continuada de observación de las costumbres y de reprehensión de los vicios y ridiculeces, con las cuales contribuyen a la ilustración pública y al “bien político y a la reforma de los abusos”, como indica en su prólogo *El Duende de Madrid* (en Urzainqui 2009, en línea), lo que equivale, en definitiva, al mantenimiento del orden social. En definitiva, se trata de “poder introducir entre nosotros una reforma doméstica, de cuyo logro se prometen esenciales bienes a favor de la monarquía, y sus individuos” (núm. 1, 9/VI/1761, p. 16), en palabras del autor de *El Duende Especulativo sobre la Vida Civil* al presentar su plan literario, afirmación que se puede aplicar a los *espectadores* en su conjunto. Finalmente y como rasgo que tendrá especial significación en el posterior artículo de costumbres, del grupo de *espectadores* sobresale su particular uso de la perspectiva, que posee, siempre a la búsqueda de ese pensamiento crítico en torno a la “realidad múltiple que constituye el tejido social” (Urzainqui 2009, en línea), tres marcas características: un punto de vista secular, empírico –pues los discursos parten por lo común de observaciones y experiencias sensibles del mundo circundante, de donde deriva “el carácter y el interés costumbrista de este tipo

---

<sup>166</sup> Recordemos, a modo de ejemplo, que *El Crótalon* se dividía en “argumentos” según los “cantos del gallo”, al igual que *El rey gallo y discursos de la hormiga* de Juan de Zabaleta; *El Diablo Cojuelo*, en “trancos”; *El no importa de España*, también de Zabaleta, articulado como un sueño, en “horas”, etc.

de publicaciones” (*Ibíd.*)– y, por último, persuasivo –para el cual se sirven, como sus precedentes ingleses, de un estilo claro y sencillo que resulte familiar y cercano a los lectores, a quienes se dirigen de forma directa muy a menudo (*Ibíd.*)–. Todos los puntos anteriormente mencionados son marcas identitarias del propio artículo de costumbres, que continúa, salvando las distancias, esta misma línea de periodismo crítico en la que se inscriben los *espectadores*. En los artículos de costumbres el componente ficcional, que en los *espectadores* tiene un papel menor y en gran parte accesorio, suele estar bastante más acusado, lo que los aleja en cierto sentido del posterior periodismo de opinión con el que entroncan directamente las publicaciones dieciochescas. Por otra parte, la vocación de estos últimos no era “reflejar la actualidad, sino analizarla y criticarla”, como indica Urzainqui (2009, en línea), mientras que en el caso de los articulistas de costumbres sí que hay una voluntad de mostrar la realidad tal cual es; al tiempo que elaboran una crítica de costumbres cimentada en el análisis social, reflejan en sus textos los objetos de sus observaciones con cierto verismo, de ahí que costumbrismo siempre se haya considerado un precedente esencial del posterior movimiento estético del realismo.

Una última cuestión que une en cierto modo a la prensa moral espectadora del XVIII con el posterior artículo de costumbres reside en la casi total ausencia de una poética explícita en ambos casos. Como ya se vio en las “Cuestiones teóricas previas”, podemos entresacar los elementos constitutivos de su práctica periodística y discursiva a través de algunas reflexiones y declaraciones aisladas en los propios artículos que componen el periódico, o al hilo de la propia escritura, en determinados pasajes de un artículo de costumbres, además de en los textos prologales y otros antetextos, de donde también se pueden desprender datos valiosos<sup>167</sup>.

---

<sup>167</sup> Una buena síntesis de la poética de los espectadores se encuentra en el ampliamente citado artículo de Inmaculada Urzainqui (2009), mientras que para conocer la propia del artículo de costumbres a través de la mirada de los propios autores podemos acudir a María de los Ángeles Ayala (2002).

## 2.2 LOS PRIMEROS PASOS DEL ARTÍCULO DE COSTUMBRES

### 2.2.1 El papel de los espectadores decimonónicos: *Minerva o el Revisor General* (1805, 1817) y *El Censor* (1820)

En su estudio de las revistas literarias españolas de la primera mitad del siglo XIX, Le Gentil destacó el hecho de que en la *Minerva* y en *El Censor* se cito e imitó por primera vez en la literatura española al principal articulista de costumbres francés, Victor-Joseph Étienne de Jouy, de ahí la importancia que revisten ambas publicaciones para la historia del artículo de costumbres español.

Aduce Le Gentil que en la *Minerva* se publicó “un premier essai, visiblement inspiré de Jouy, dans un genre qui devait faire une singulière fortune en Espagne, celui des *costumbristas*” (1909: 5). Se refiere a “La ciencia del pretendiente, o el arte de obtener empleos”, texto que apareció en el décimo tomo de la revista, el mismo en el que se mencionaba explícitamente al costumbrista francés. En opinión del crítico, tanto en esta revista como, sobre todo, en *El Censor* de Lista, Hermosilla y Miñano, se está ya produciendo “la formation d’une littérature dite ‘de costumbres’ et plus ou moins calquée sur l’*Hermite de la Chaussée d’Antin*” (Íd.: 16), por lo que es “incontestable” (Íbid.) que el género existía antes de la aparición de las revistas que lo consagraron en la década de 1830. No obstante, si profundizamos en las palabras de Le Gentil advertimos que sus juicios acerca de la influencia de Jouy en tales revistas son muy vagos. Hasta la fecha, nadie ha podido identificar en qué texto de Jouy está *visiblement inspirado* “La ciencia del pretendiente”, aunque haya habido intentos –Montesinos (1965: 19) lo atribuye sin argumentos a Sebastián de Miñano, a quien considera colaborador asiduo de la *Minerva*<sup>168</sup>, ni cuál es esa literatura *más o menos calcada* en los textos de Jouy que publicó *El Censor*. Tampoco se ha advertido que la mención elogiosa al autor francés en la *Minerva* no sale de la pluma de un español, sino que aparece en un artículo traducido en el que se repasa la literatura moderna francesa, por lo que

---

<sup>168</sup> Más adelante queda desvelada la verdadera fuente del texto, con lo que se ve así confirmado el juicio de Claude Morange, quien en su estudio paleobiográfico sobre Miñano ya apuntó la imposibilidad de esta autoría, pues el propio Miñano afirmó en una carta a Reinoso de octubre de 1819 que no trataba a Olive (2002: 378).

no es en sí un indicador ni de la presencia, ni de la influencia literaria de Jouy en España<sup>169</sup>. El artículo original es la reseña escrita por A. Jay de una colección de elegías del poeta Auguste de Labouïsse (*Les Amours. À Éléonore*, 1817) para el *Mercure de France*, que Olive copia parcialmente. Suprime una referencia a Voltaire y, en el caso concreto de la cita acerca de Jouy, elimina un comentario valorativo final acerca de la recepción de su obra<sup>170</sup>. A pesar de que esta breve mención a Jouy en la *Minerva* no es más que un comentario traducido, lo interesante del descubrimiento de la fuente es que estrecha el vínculo de Olive con los artículos de costumbres del *Ermitaño*, a los que tuvo acceso seguro, pues muchos de ellos se publicaron en el *Mercure* —precisamente, uno de los pertenecientes a la serie “L’Hermitte de la Guyanne” aparece justo a continuación de la reseña de Jay que Olive traduce—. No hay duda, por tanto, de que el redactor de la *Minerva* debía conocer los textos de Jouy de primera mano, si bien no por ese pasaje que Le Gentil adujo y que, como se ha visto, es una traducción de una crítica extranjera, sino porque tuvo acceso seguro a los artículos del escritor francés.

Una vez planteadas las anteriores precisiones iniciales, conviene detenerse en estos dos peculiares *espectadores* de principios del XIX<sup>171</sup>, puesto que el papel que representaron en la historia del artículo de costumbres español no acaba en los elementos que Le Gentil y, citándole, otros críticos posteriores, han destacado hasta la fecha. Por una parte, hay que considerar ambas revistas como puentes entre la prensa moral dieciochesca y la de principios del XIX, en una suerte de continuidad del imaginario satírico español

---

<sup>169</sup> El artículo es “Sobre el estado actual de la literatura en Francia”, *Minerva o el Revisor General*, tomo X, núm. 24, 11/XII/1817, pp. 188-190; núm. 25, 18/XII/1817, pp. 193-195. Al comienzo de dicho artículo unas líneas aclaratorias, presumiblemente de Olive, declaran que el objetivo de la traducción es dar una idea de los principales autores franceses modernos a los aficionados de la literatura vecina, pero, aclara, “sin adoptar enteramente las opiniones del autor de este breve discurso” (*Íd.*: 188). La mención a Jouy de la que se hace eco Le Gentil aparece en la conclusión: “El Sr. de Jouy es un escritor ingenioso, y muy fino y sagaz observador, que ha sobresalido en un género que perfeccionaran ya los ingleses” (*Minerva o el Revisor General*, tomo X, núm. 25, 18/XII/1817, p. 194).

<sup>170</sup> A. Jay, “Nouvelles littéraires”, *Mercure de France*, 15/III/1817, pp. 469-482. El pasaje traducido comprende las pp. 477-481. La cita original es la siguiente —en cursiva se señala el pasaje que quedó fuera de la *Minerva*—: “Ecrivain ingénieux, observateur plein de sagacité, M. de Jouy a réussi dans un genre déjà perfectionné par les anglais. *L’indépendance de son caractère, le courage de sa raison, lui ont acquis la haine des sots; c’est encore un triomphe*” (*Íd.*: 480).

<sup>171</sup> Lo son por su título, pero ya no siguen los patrones estilísticos y estructurales propios de la prensa moral del XVIII —Olive lo intenta con su *Minerva*, pero sin mucho éxito—.

que se fundiría, además, con las nuevas influencias de la moderna literatura francesa. Esta es la doble herencia, periodística y literaria, nacional y extranjera, antigua y moderna, que reciben los costumbristas españoles. Por otra, hay que tener en cuenta que si *El Censor* se conoce algo mejor debido a las influyentes figuras que en él tomaron parte, la *Minerva*, compuesta –más adelante se verá de qué modo– por un solo redactor del que hasta hace poco apenas sabíamos nada, es una revista poco estudiada. Solo así se puede entender que hayan pasado desapercibidos contenidos interesantes para la historia del artículo de costumbres, eclipsados por “La ciencia del pretendiente”, el único texto que de forma recurrente se cita cuando se trata de costumbrismo.

### **La crítica y la sátira de costumbres de un *Revisor General***

El uno de octubre de 1805 aparece el primer número de *Minerva o el Revisor general*, “obra periódica” redactada casi en su totalidad por el murciano Pedro María de Olive. Tras haber trabajado como redactor del *Memorial literario, o biblioteca periódica de ciencias y artes* entre 1801 y 1804 y haber impulsado, a continuación, las *Efemérides de España, históricas y literarias*, Olive sufrió varias negativas de lanzamiento de diversos proyectos periodísticos; el más importante, una *Biblioteca de literatura* para la que pidió licencia de impresión el 9 de abril de 1804. Aunque los censores, Pedro Estala y José Gómez Hermosilla, se mostraron favorables, la promulgación de una nueva Real Orden publicada tan solo unas semanas más tarde, el 28 de abril, impidió que la obra viera finalmente la luz (Cavaillon 2009, en línea). Olive, en cualquier caso, no desistió en su empeño por lanzar un nuevo periódico. un año más tarde, el 5 de agosto de 1805, vio la luz *Minerva o el Revisor general* gracias a un antiguo, pero eficaz subterfugio: su presentación ante las autoridades no como una nueva publicación, sino como la continuación, bajo distinto nombre, de las *Efemérides* (*Ibíd.*)<sup>172</sup>.

---

<sup>172</sup> AHN, Consejos, Leg. 11286, exp. 16, expediente citado por Joan Cavaillon (2009, en línea), quien consigue arrojar con su trabajo nueva luz sobre la figura de Olive y exhumar interesantes datos acerca de su labor como hombre de letras y periodista.

El espíritu que Olive imprime a su *Minerva* corresponde al de la tradición espectadora dieciochesca, con la que se alinea ya desde el propio título y a la que responde la creación de la figura que le presta “rostro” y voz autoritaria, el “Revisor general”. La postura crítica y satírica que se atribuye pertenece a la misma línea ilustrada de duendes, censores y observadores de la sociedad que inundaron la prensa española y europea de la segunda mitad del siglo XVIII, una postura que queda patente en el anuncio de esta nueva obra que acoge la *Gaceta de Madrid* (núm. 77, 24/IX/1805, s. p.): “En virtud del título de *Revisor general* que me ha sido concedido por la sabia Minerva, recorreré y estudiaré las costumbres públicas y la literatura; alabaré lo bueno que siempre es poco, y reprenderé lo malo que en todos tiempos abunda” (en Cavaillon 2009: s.p., n. 122). El papel de la crítica, tanto literaria –de nuevas publicaciones– como civil, de costumbres, es hasta tal punto importante en esta revista que a partir del segundo volumen se estampará en la portada el subtítulo descriptivo “Miscelánea – Crítica”, convertido en “Miscelánea crítica” desde el décimo tomo, el primero de la nueva época (1817), y que aparece junto al ya explícito nombre de Olive.

La historia del costumbrismo ha concedido un papel importante a esta publicación por el hecho de que en ella vio la luz “La ciencia del pretendiente, o el arte de obtener empleos” (tomo X, núm. 5, 31/VII/1817, pp. 33-38 y núm. 6, 7/VIII/1817, pp. 41-44), texto exhumado por Le Gentil, quien lo calificó, tal cual ha quedado ya dicho, como el primer “ensayo costumbrista” español inspirado en Jouy. Siguiendo la pista que había ofrecido el crítico francés, Montgomery se centró, en su rastreo de los orígenes del “*costumbrista essay*”, solo en la segunda época de la revista (1817-1818)<sup>173</sup>, limitándose a rescatar una poesía satírica de Eugenio de Tapia en la cual se describe una posada junto a “La ciencia del pretendiente”, que, por otra parte, consideraba solo un ejemplo más

---

<sup>173</sup> La *Minerva* conoció dos épocas. La inicial abarca desde su lanzamiento el 1 de octubre de 1805 hasta el 7 de junio de 1808, cuando los acontecimientos políticos hubieron de interrumpirla; la segunda comprende poco más de un año, del 3 de julio de 1817, cuando Olive retoma su actividad, hasta noviembre de 1818, en que la da por concluida “por un inesperado y doloroso suceso”, según indica la *Gaceta de Madrid* (núm. 23, 23/III/1819, p. 214); Dionisio Hidalgo se hará eco de la noticia en su *Boletín bibliográfico* (1860: 24), sin aportar mayor información al respecto. No se conocen números intermedios entre la primera y la segunda época, aunque Mesonero (1875) incluye en inventario de su librería la *Minerva* con el año 1816 entre paréntesis como una de las colecciones de publicaciones periódicas incompletas que posee.

de ese ensayo costumbrista español que venía cultivándose en España desde mediados del siglo XVIII<sup>174</sup>.

“La ciencia del pretendiente” se ha considerado un precedente o germen del artículo de costumbres que empezará a asomar en España a finales de la Década Ominosa. Se centra en la figura social del pretendiente, encarnada en el texto en Don Próspero Suplicaciones, personaje de nombre caracterizador al estilo de la tradición teatral cómica. Este Don Próspero dirige una carta al redactor de la *Minerva* en la que, con la excusa de conseguir ayuda para la publicación de un libro –que da título al propio texto: *La ciencia del pretendiente o el arte de obtener empleos. Obra útil y aun necesaria a todo género de personas, y en especial a las que no tienen oficio ni beneficio*–, dibuja su retrato físico y moral, reflejado en una suerte de espejo deformante y caricaturesco. En la carta ofrece, además, consejos a los jóvenes que van a iniciarse en el arte de buscar trabajo, recogiendo diversos tipos de solicitudes y ejemplificando con sucesos personales, como en el esquema de aviso-escarmiento que sigue Antonio Liñán y Verdugo en su *Guía y avisos de forasteros* (1620); por ejemplo, si el primer requisito es aguantar las inclemencias del tiempo, narra a propósito de este la historia de un hombre que no supo hacerlo y murió de neumonía.

“La ciencia” comparte con el artículo de costumbres elementos tales como la técnica epistolar, el retrato, la estrategia enunciativa homodiegética, el punto de vista satírico y la intención crítica, reformadora y deformante de un tipo social determinado, a pesar de todo lo cual, sin embargo, no se trata de un artículo de costumbres propiamente dicho. Aún no responde a la estructura tipificada de la forma literaria que impulsarán los redactores de publicaciones posteriores, como *El Correo Literario y Mercantil* y, sobre todo, las *Cartas Españolas*. “La ciencia del pretendiente” carece del tan común epígrafe inicial en los artículos de costumbres –aunque su presencia no es obligada–. La caricatura del tipo se construye sobre la parodia de un modelo de escritura afín a la costumbrista y muy de moda en la época: el “arte de” o tratado acerca de los más dispares temas científicos, pseudocientíficos y técnicos. Muestra una

---

<sup>174</sup> En palabras de Montgomery, “only one in the long series of such essays written in Spain since 1750” (1931: 72). Correa Calderón incluye el texto en el primer volumen de su pionera y valiosa –aunque en algunos puntos discutible, como ya se ha visto– antología de costumbristas españoles.

estructura abierta, que no pretende agotar el tema y que es, en este sentido, más propia del ensayo que del posterior artículo de costumbres, en el que suele haber un patrón de desarrollo más o menos definido y un cierre con una lección moral usualmente explícita. Tal apertura del texto de la *Minerva* se vincula, bien es cierto, a un plan de continuidad, pues al concluir la segunda entrega queda en el aire la posible creación de una nueva sección de la revista surtida mediante las cartas o artículos comunicados de este personaje –“si usted aprueba mi pensamiento, le iré comunicando mis ideas, pues, aunque con pena, he de poner aquí fin a la carta por correr tras de una pretensión, que ya es la hora” (*Minerva*, tomo X, núm. 6, 7/VIII/1817, p. 44)–; una posibilidad que nunca llegaría a hacerse efectiva. Asimismo, falta en “La ciencia” el acompañamiento esencial de la ilustración gráfica con la que el texto interactúa y que será característica del artículo de costumbres en la fase en que los avances tipográficos posibilitan la “invasión visual” en el seno de la literatura posterior a 1830.

Más que con el artículo de costumbres propiamente dicho, por tanto, “La ciencia del pretendiente” debe ponerse en relación con el cuadro satírico de costumbres que asoma en la tradición de *espectadores* dieciochescos como el *Duende especulativo sobre la vida civil*, *El Pensador* o *El Censor*, dentro de la cual se inserta la propia *Minerva*, que es un claro ejemplar decimonónico de esta especie periodística. También podría conectarse con otras obras más cercanas en el tiempo, *El Duende Satírico del Día* (1828) y *El Pobrecito Hablador* (1832-1833) de Mariano José de Larra, que suponen una fórmula intermedia entre dichos *espectadores* y el artículo de costumbres decimonónico.

Por otra parte, un estudio detenido de la revista desvela que “La ciencia del pretendiente” no es el único texto de carácter satírico y festivo sobre costumbres contemporáneas que la *Minerva* publicó. De hecho, Olive había declarado ya en el prospecto inicial, como se ha visto, su intención de dar prioridad, junto a los contenidos filosóficos, científicos y literarios –publicación de extractos y crítica de nuevas publicaciones, nacionales y extranjeras, así como de representaciones teatrales–, al examen de las costumbres públicas “bajo de una agradable alegoría” (“Nota”, *Minerva* I, p. 152). Durante casi todo el primer año aparecen algunos materiales sueltos que pueden relacionarse,

por su temática o por el punto de vista con que se enfocan, con el posterior artículo de costumbres. En el número 9 (29/X/1805) aparece por primera vez un personaje que cobrará más tarde protagonismo, *El Misántropo*, con un artículo remitido acerca de “la lengua vascongada”. Antes de entrar en materia, y siguiendo las convenciones de los *espectadores*, traza un autorretrato donde desvela su carácter de filósofo observador y taciturno cuyo objetivo es estudiar no al hombre abstracto, sino “al hombre en la sociedad”, “en medio de los mayores concursos” y luchando contra las dificultades que al paso se le presentan<sup>175</sup>. Dos meses más tarde Olive publica “El antejo y la trompetilla, o el daño está en no entenderse” (*Minerva* I, núms. 23 y 24, 17 y 20/XII/1805, pp. 204-210), un cuento fantástico de carácter satírico, a imitación expresa de *El diablo Cojuelo*, protagonizado por el filósofo aficionado Don Lesmes y por el diablillo Astarot. Tras volar juntos hasta la torre de Santa Cruz para tener una perspectiva aérea, Astarot ofrece a Don Lesmes dos objetos mágicos, un antejo y una trompetilla, con los que podrá observar y oír cuanto acontece “de polo a polo”. Mediante este artificio, se hilvanan distintas escenas descriptivas en las que Olive critica costumbres públicas como el matrimonio por imposición con flagrante diferencia de edad, denunciado ya por Moratín y otros ilustrados, o el desamparo económico y social al que está sometido el hombre de letras. La presentación de los personajes se realiza a través de la técnica del perspectivismo, por comparación y contraste, artificio ampliamente usado en la literatura de costumbres del XVIII –las *Cartas marruecas* de Cadalso o las muchas obras sobre las ferias<sup>176</sup> que se publican hasta el *Viaje de un curioso por Madrid* (1807) son algunos buenos ejemplos– y que veremos ampliamente repetido en posteriores artículos de costumbres. El final del cuento desvela explícitamente la lección moral, síntoma de su factura aún neoclásica. Olive

---

<sup>175</sup> “Gusto yo de estudiar a los demás hombres y a mí mismo, para conocerlos y conocerme; y por lo tanto quiero estar solo en todas partes, y aún en medio de los mayores concursos. En lugar de esos sabios barbilampiños, dotados de ciencia infusa, quiero entretenerme a mis solas con Platón o Aristóteles, y no es posible conseguirlo. Si voy a estudiar al hombre en la sociedad, cuatro impertinentes amigos vienen a distraerme; si busco a Platón tropiezo con Guevara o con Garau; si salgo al campo, hete aquí que se descuelga de un cerro, o nace de lo hondo de la tierra algún fantasmón o fantasmilla que me distrae de mis meditaciones. Hace un año que lucho en este maldito Madrid con tan infausta suerte, y si así sigue, huyo a refugiarme a una cartuja” (*Minerva* I, núm. 9, 29/IX/1805, p. 72).

<sup>176</sup> Salvador García Castañeda (2008) ha estudiado tres de ellas: *Mis bagatelas, o las ferias de madrid* (1791), *El tiempo de ferias, o Jacinto en Madrid* (1793) y *El ropavejero literario en las ferias de Madrid* (1796).

también dejará su retrato de las ferias madrileñas en el cuadro de costumbres “Minerva en la Feria” (*Minerva* I, núm. 4, 11/X/1805, pp. 28-36), donde repite el esquema dieciochesco –ya antes presente en guías y avisos del Barroco– de la pareja que pasea y espía cuanto sucede a su alrededor, con el fin de describirlo y enjuiciarlo.

Al margen de este texto, Olive apenas llevó a cabo durante el primer año de su revista la crítica de costumbres prometida desde el primer número; de hecho, se vio obligado a reconocerlo en un nuevo prospecto que lanzó en septiembre de 1806. En él también expresa que los propios lectores le reclamaron esta y otras “faltas”<sup>177</sup>, como la falta de constancia en las entregas –“se interrumpían a menudo los diversos tratados que componen la obra, causando confusión y desorden en su lectura y coordinación” (*Minerva*, “Nuevo prospecto”, 1806)–, así como en las temáticas concretas anunciadas inicialmente –“se prometió pasar revista a la literatura en general, y a las costumbres públicas; de lo primero se ha hecho poco, y nada de lo segundo” (*Ibid.*)–. En efecto, el personaje del Misántropo no había vuelto a aparecer<sup>178</sup>, mientras que del “Plan de un diario de modas” que había comenzado en enero de ese mismo año solo había dado la “Introducción” (*Minerva* II, núms. 1, 3/I/1806, y 2, 7/II/1806, pp. 5-14)<sup>179</sup>.

---

<sup>177</sup> “Nuevo prospecto y plan de la *Minerva* o el *Revisor general*”, *Gaceta de Madrid*, inserto tras el núm. 76, 16/IX/1806, s. p. En lo sucesivo, cito como *Minerva*, “Nuevo prospecto”, 1806. Dicho prospecto supone un punto de inflexión en la política editorial de Olive, que debe ser tenido muy en cuenta junto a la tradicional división de la revista en dos épocas diferenciadas, sobre todo porque explica la complejidad estructural que presenta esta publicación periódica frente a otras de la época en cuanto a numeración, paginación, foliación y disposición en general; también en lo que atañe al contenido, pues Olive conjugó en la *Minerva*, por una parte, los artículos en cuadernos por entregas, que componen tomos organizados, a su vez, por trimestres, y con índices propios, y, por otra, los tratados publicados como obras independientes, aunque en su mayoría fueron previamente ofrecidos como fascículos, en números que seguían bien la paginación propia de la revista, bien una diferente.

<sup>178</sup> Lo más parecido que encontramos a este personaje es el observador taciturno de “Los naipes”, brevísimo artículo convencional de la sección “Variedades” (*Minerva* II, núm. 12, 11/II/1806, 60-61), aunque apenas perfila su carácter: ofrece los rasgos típicos: pasar desapercibido, ver y oír– y se limita a decir que ha asistido a una tertulia de juego, remitiendo la conversación a la revista. “El Misántropo” volverá a asomar en un artículo suelto de la sección de “Moral” en 1807 (“Utilidad del estudio del hombre”, núms. 53 y 54, 3 y 7/VII/1807, pp. 3-10) y al final de la primera época de la revista (*Minerva* IX, 1808), donde, ya sí, gana protagonismo.

<sup>179</sup> El “diario de modas” debía haberse formado mediante cartas remitidas por un personaje llamado Papillone, maestro italiano de modas, pero la serie nunca llegó a continuar. El tipo social de los “hombres a la moda” –el petimetre o currutaco del XVIII– recibe aquí el nombre de *papillones*, nombre derivado del francés por su significado tanto connotativo como denotativo –de Francia procedían la mayor parte de las modas importadas y *papillon* significa en francés “mariposa”, nombre que trae a la mente esa idea de lo etéreo, fugaz y volátil; por traslación semántica, insustancial–. Recordemos que otros nombres prototípicos para el

Para solventar estos problemas, el nuevo plan de Olive contemplaba la división de la *Minerva* en una estructura bipartita, compuesta por una sección centrada en literatura extranjera –que es, en lo esencial, la colección de obras o “tratados” que componen la biblioteca o “breve y selecta *Enciclopedia*” de la *Minerva*–, y otra dedicada a la literatura nacional, a la que llama “Miscelánea - Crítica” y que da cuerpo a la obra periódica en sí. En esta última es donde Olive tenía intención de insertar los “discursos ya morales, ya satíricos sobre las modas, vicios y ridiculeces pertenecientes a la revista que nos propusimos hacer de las costumbres públicas” (*Ibíd.*). Sin embargo, una vez más no cumple su promesa y no encontramos en la publicación ningún discurso, ni cuadro en prosa o verso, que pueda ser afín en tono y/o contenido al posterior artículo de costumbres. Únicamente se pueden reseñar algunas composiciones festivas en verso, siempre remitidas o extractadas<sup>180</sup>, como la “Sátira sobre las modas literarias, en verso esdrújulo” (*Minerva* II, núm. 28, 8/IV/1806, pp. 129-139) y la “Sátira segunda esdrújulo-literaria, dirigida al Revisor general” (VII, núm. 51, 26/VII/1807, pp. 209) de Ignacio García Malo<sup>181</sup>; el soneto, también de carácter satírico, “A Clori, histrionisa en coche simón” (II, núm. 32, 22/IV/1806, p. 145), firmado S. A. M. –al menos desde la edición oficial de sus *Obras* (Aguado, 1831), se incluye en los catálogos como obra de Leandro Fernández de Moratín–; la “Pintura de las costumbres del día” y la “De un señor a la antigua” (VII, núms. 54 y 55, 7 y 10/VII/1807, pp. 15 y 17), tomadas de una comedia francesa acomodada a la escena española por Gaspar Zavala y Zamora; o la “Pintura en verso de poetas de moda” y la “Pintura de un pisaverde del día”,

---

petimetre en la tradición inmediatamente anterior fueron muy similares, como el Don Líquido de la *Vida de Don Guindo Cerezo* o la Doña Líquida del cuarto número de la *Colección de cajones de sastrería* (“La poesía en el estrado y academia en la visita”). Aún en 1813 Juan Jacinto Rodríguez Calderón, “típico escritor costumbrista”, en opinión de Ferreras (1973: 111) publica en Valencia una obra titulada *Don Líquido o el currutaco vistiéndose*.

<sup>180</sup> Que, por otra parte, ya venían publicándose desde el comienzo de la revista. Destaca especialmente la sátira remitida por Maron (*Minerva* I, núms. 27 y 28, 26 y 29/XI/1805, pp. 155-164), donde vemos un ambiente muy similar al de los cuadros andaluces de Estébanez; aparecen los típicos personajes, como la gitanilla y los majos, y se usa un lenguaje caló, aunque más como detalle de ambientación que por esa preocupación por la transcripción fiel y verídica que caracterizará al *Solitario* y a otros costumbristas.

<sup>181</sup> Las envía desde Aníñón y firma como I<sup>o</sup> G<sup>a</sup>. Guillermo Carnero (2009: 215-216) se hace eco de estas que considera obras menores del autor, carentes de interés.

ambas sacadas del recién publicado *Viaje de un curioso por Madrid* (VII, núm. 72, 8/IX/1807, pp.156-157), atribuido a Eugenio de Tapia<sup>182</sup>.

En abril de 1807, al comienzo del séptimo trimestre de vida de la revista y a modo de “Introducción”, Olive stampa un “Diálogo entre un suscriptor y el autor” en el que reflexiona sobre cómo ha enfocado hasta la fecha su práctica periodística –recurso metadiscursivo que había utilizado previamente Jouy y del que volverá a servirse Larra en “El duende y el librero” para inaugurar su *Duende Satírico del Día* (cf. Caravaca 1963)–. Reconoce allí, una vez más, su falta de compromiso hacia la prometida sátira de las costumbres públicas e, incluso, el escaso éxito de público de la revista –hecho que, sin duda alguna, contribuyó a su cese en 1808, junto a los motivos políticos que el propio Olive adujo tras regresar a la palestra periodística en 1817–<sup>183</sup>. Lejos de reconducir sus pasos, Olive continuó faltando a su palabra de tratar las satíricamente las costumbres bajo el envoltorio de una mínima trama ficcional –sin embargo, la sección de moral, que aborda este mismo objeto bajo otra perspectiva, va ganando espacio–. Por ello, hacia marzo de 1808, el redactor advierte de que para cumplir con el plan inicial “comenzará en el tomo siguiente, que es el noveno de la *Miscelánea crítica*, la *Revista de las costumbres públicas*, objeto que por el modo nuevo con que será tratado, espera aumente la estimación que hasta aquí ha hecho el público de esta colección periódica” (*Minerva*, VIII, núm. 21, 11/III/1808, p. 299). A juzgar por estas diversas declaraciones o “profesiones de fe” incumplidas, por mejor decir, que fue desperdigando en la revista a lo largo de estos años, desde 1805 a 1808, parece evidente que Olive era muy consciente del interés que para el público tenía la temática de las costumbres, siempre y cuando fuesen abordadas desde una actitud satírica y bajo esa “alegoría” a la que se refería en uno de los primeros números –y que no es más que una variante del ropaje ficcional y narrativo con que se podía

---

<sup>182</sup> De Tapia precisamente es “La posada”, poema festivo que Olive incluiría años más tarde, en la segunda época de su revista (XI, núm. 50, 11/VI/1817, pp. 201-207), con firma. Este es, junto a “La ciencia del pretendiente” el único texto que Montgomery rescata como costumbrista.

<sup>183</sup> En cierto punto del diálogo, el suscriptor le pregunta sobre Papillon, el personaje que había aparecido en el segundo tomo: “me pareció que íbamos a tener un buen rato con él, y que la revista de modas y ridiculeces del día iba a formar tal vez el mejor y más chistoso artículo, y aun el más lucrativo para vuesa merced” (VI, 1807, núm. 27, sin fecha, p. 8). El autor ficcionalizado –Olive– responde que tiene material que irá saliendo poco a poco, a lo que el fingido suscriptor responde que el público lo aguarda.

recubrir la materia para hacer más efectiva la lección moral encubierta—. Por una vez, Olive quiso cumplir con el público e imprimir un nuevo carácter a la *Minerva*, que, en efecto, llevaba por subtítulo en ese noveno volumen el del personaje que había aparecido en algunos discursos anteriores: *El Misántropo y el Revisor o revista de las costumbres, en que se forma un cuadro verdadero de las de este siglo, y se comprehende la revista literaria o idea del actual estado de las ciencias* (*Minerva* IX, 1808). En realidad, los textos de costumbres componen solo unas pocas entregas, siendo el último tan breve que denota el apresuramiento de la escritura y su inserción obligada para cumplir con el público. Esta serie de “discursos” –como los denomina Olive siguiendo la tradición ilustrada– debería haber compuesto una obra publicada de forma independiente<sup>184</sup>. Finalmente, solo quedó en una introducción al personaje (“El Misántropo y el Revisor. Advertencia”, núm. 22, 15/III/1808, s. p.); un autorretrato físico y moral del mismo (“El Misántropo y el Revisor. Discurso I. *Carácter del Misántropo Moderno*”, núm. 23, 18/III/1808, pp. 9-15; “Discurso II del Misántropo. *Mi modo de vida*”, núms. 26 y 27, 29/III y 1/IV/1808, pp. 38-42) y una crítica sobre vicios concretos a la manera de la tradición clásica de Teofrasto y La Bruyère (“Continúa el tratado del Misántropo. Discurso del Misántropo. Sobre el demasiado hablar y la curiosidad”, núms. 33, 34 y 37; días 22 y 26/IV/1808, y 10/V/1808, pp. 49-55, 55-58 y 111-112). No publicó nada más.

En los primeros meses de 1808 la marcha normal de la revista se ve interrumpida por una inundación de bandos, nombramientos, órdenes, circulares y otras noticias y documentos impuestos por la actualidad, como consecuencia de los sucesos políticos que culminarían en el alzamiento popular del 2 de mayo –el último número que aparece impreso en este volumen noveno es el 41, del 24 de mayo de 1808–. En lugar de continuar la serie del Misántropo, el 20 de mayo Olive comienza otra, que conformaría un tratado independiente que ha pasado desapercibido hasta la fecha: “La esclavina robada y los petardistas”<sup>185</sup>.

---

<sup>184</sup> Así lo demuestra el hecho de que el propio Olive lo denominase “tratado del Misántropo” en el último número que publica de la serie, usando la misma etiqueta que aplicaba a las obras encuadernadas en volúmenes independientes.

<sup>185</sup> Probablemente porque en las dos principales colecciones de la *Minerva*, las que conservan la Biblioteca Nacional y la Hemeroteca Municipal de Madrid, no está incluido este

Se trata de un opúsculo satírico en formato epistolar que tiene como objetivo principal ridiculizar las modas extranjeras y reprehender “con chiste la infame casta de los estafadores, petardistas, embaucadores y seductores de doncellas honradas”, tal como lo describe el propio Olive, al que se añade al final un “tratado” –aquí es sinónimo de “discurso”–, también en forma de carta remitida, sobre el daño de los corsés, “en que se manifiesta por el mismo chistoso estilo los perjuicios de semejante moda”<sup>186</sup>. A diferencia de este último texto, mucho más breve y con las siglas “J. L.” estampadas al final, “La esclavina robada” no está firmado<sup>187</sup>. Tras un aviso inicial dirigido al lector, se disculpa porque los “asuntos públicos” y las “órdenes y bandos que forman como la historia de lo acaecido en este tiempo” han desviado su atención de los “discursos anteriores, tanto morales como literarios” (p. 1); por dicho motivo, decide insertar dos “festivas cartas” supuestamente remitidas –siguiendo el artificio epistolar convencional, que se traslada al terreno periodístico–, y que se centran en la moda bajo distintas perspectivas. El asunto del lujo en relación con la moda ya había sido ampliamente abordado desde una perspectiva crítica por teólogos, juristas, escritores y moralistas ilustrados en las últimas décadas del siglo XVIII, considerado bajo sus implicaciones éticas, económicas y, especialmente, sociales, porque posibilitaba una distinción del individuo que determinados estamentos estimaban peligrosa –véase a este respecto el análisis de Álvarez Barrientos (2011)–.

La trama de “La esclavina” es muy simple: un petimetre fatuo y vanidoso, el Caballero Coquelicot –“amapola”, en francés– encarga la confección de una lujosa y llamativa esclavina al sastre Don Ruperto Sacabocados y Landaburricoa, a quien embauca y estafa; este, a su vez, se

---

tratado, que sigue la numeración normal de la revista –comprende los números 40 (20/V), 42 (27/V), 43 (31/V), 44 (3/VI) y 45 (7/VI/1808)–. El ejemplar que he consultado es un folleto encuadernado en rústica que se encuentra en la biblioteca de la Universidad de Granada, signatura R. 29444.

<sup>186</sup> Con estas palabras describe el texto Olive en el catálogo de obras que componen la colección de la *Minerva*, inserto en el “Nuevo prospecto del periódico titulado *Minerva o el Revisor general*”, sin fecha y sin paginación. Datado por la BNE erróneamente en enero de 1805, es sin duda el prospecto que abre en 1817 la segunda época, según se infiere del contenido: contiene el listado de obras que habían ido apareciendo desde 1805 en adelante, indica que ha vuelto a recibir el privilegio real de publicación y que el autor es el mismo, por lo que omite explicar sus principios, plan y, método, etc.

<sup>187</sup> Solo entre comillas y con la debida cautela podría aventurarse que su autor sea Olive, pues parece más probable que se trate, como en el caso de “La ciencia del pretendiente” y de otros textos publicados en la *Minerva*, de una traducción y/o adaptación. El nombre del petimetre, de claro origen francés, vendría a avalar esta hipótesis.

las arregla para darle una buena lección, aleccionando así al petimetre con el clásico castigo del “burlador burlado”. El dispositivo utilizado es, como en “La ciencia del pretendiente”, epistolar: se insertan cartas de los dos personajes, para contrastar la misma historia bajo dos puntos de vista; a continuación, se introduce una tercera voz, la del propio autor, mediante una disquisición moral en la que reflexiona, partiendo de la historia o caso propuesto, sobre la costumbre del préstamo a desconocidos y sobre “la infame familia de los petardistas que en Madrid abunda en exceso” (p. 16). En este discurso final se traza un retrato de los petardistas en tanto tipo social mediante la comparación con otra figura marginal y del hampa, el salteador de caminos; se describen los principales rasgos de su carácter, además de desvelarse sus habilidades y tretas, con el fin de que “sirva de aviso a los incautos” (17); es decir, siguiendo el modelo temático de las antiguas guías y avisos para forasteros. También se ofrece, como será costumbre posteriormente en los costumbristas, una relación o clasificación de “los varios modos que hay de petardear” (23), a manera de “reglas” (24) para que el ciudadano evite a esta “polilla sutil”, enemiga del bolsillo; y, finalmente, concluye con “las varias ocupaciones de los petardistas” (*Ibíd.*), ofreciendo una taxonomía del tipo –los que usan del timo de la carta de recomendación, los que asaltan por la calle, los que engañan a madres con hijas solteras, etc.–. Veremos repetidas todas estas técnicas en el posterior artículo de costumbres, alejado, en cambio, del método explícito con que aún se transmite la lección moral en este primer estadio de los textos sobre costumbres –“La esclavina robada” concluye con la clásica mostración al lector, y con la apelación e invitación abierta a la reflexión: “Y ved aquí el fruto del lujo [...]. Considérese seriamente cuánto [...]” (31)–.

“La esclavina robada y los petardistas”, en definitiva, tiene mucho en común con “La ciencia del pretendiente”: ambos textos trazan la figura de un tipo social, utilizan la técnica epistolar, la descripción y la taxonomía, el tinte satírico e, incluso, se postulan como “artes” o “ciencias”, obviamente paródicas<sup>188</sup>. En todo caso, en “La esclavina robada y los petardistas” el retrato del tipo social es un elemento compositivo adicional que apoya la tesis –la disposición de los elementos en el propio título ya lo anuncia–; sin embargo, en

---

<sup>188</sup> En el caso de “La esclavina robada”, se llega a denominar en cierto punto “ciencia” al arte del petardista (p. 22).

los artículos de costumbres, al igual que sucede en “La ciencia del pretendiente”, la etopeya y la prosopopeya son nucleares y en torno a ellas gira el texto –la sátira, la lección moral, etc.–.

En cuanto al segundo tratado satírico, el “Daño de los corsés”, es mucho más breve, probablemente porque se insertó por una necesidad puramente práctica, de relleno. Esta práctica no era infrecuente en Olive, quien ya había publicado ese mismo año el cuento *Arundel, o los dos hermanos* junto a una “Noticia sobre los salvajes de la América” (1808: 51-60), al final de la cual avisaba en nota al pie: “Para llenar este pliego nos ha parecido conveniente añadir este discurso, cuya lectura no será desagradable” (*Íd.*: 51).

En el “Daño de los corsés” el discurso satírico está enfocado en una moda concreta. El esquema es muy similar al que será propio del artículo de costumbres: comienza con un excursus histórico a manera de exordio, en el que se remonta a los precedentes del corsé, las cotillas y los tontillos, que también habían sido blanco común de ataques y burlas de moralistas y satíricos durante el siglo XVIII. Tras esta introducción y la preceptiva justificación del mismo, se introduce una “historia” de tintes dramáticos –la hija del narrador pierde la vida por haberse enfundado una de estas prendas– con la que se ejemplifica la tesis planteada, el carácter nocivo y peligroso del corsé femenino para la moral pública –“las buenas costumbres” (40)– y para la propia salud de las interesadas. Algún elemento denota, en todo caso, que aún no estamos ante textos plenamente modernos, como la tosca técnica de escritura satírica que, lejos de ser elusiva, manifiesta a cada momento al lector sus elementos compositivos, con lo que el texto pierde efectividad y frescura<sup>189</sup>.

El siguiente cuadro satírico de costumbres que aparece en la *Minerva*, después de “La esclavina robada” y del “Daño de los corsés”, se incluye ya en el mes de julio de 1817, en la segunda época de la revista –que pudo ver la luz gracias a un permiso especial<sup>190</sup>–, si bien esta clase de escritos, de cualquier

---

<sup>189</sup> Baste un ejemplo: en determinado momento, en lugar de una alegoría, leemos el anuncio indirecto de que se va a hacer una: “Diríase, si se quisiese formar aquí una alegoría, que las cotillas y tontillos, para vengarse del desprecio que se les hacía, dispusieron allá”, etc. (pp. 34-35).

<sup>190</sup> El Real Decreto de 25 abril 1815 prohibió la publicación de periódicos, salvo los oficiales, la *Gaceta* y el *Diario de Madrid*. En 1817 se permitió a Olive la continuación de la *Minerva* y a José Joaquín de Mora la publicación de la *Crónica científica y literaria* (1817); dos años más tarde, la licencia se haría extensiva a Javier de Burgos, quien pudo así lanzar su *Miscelánea del comercio, artes y literatura* (1819).

modo, carecieron de continuidad. En la crítica y la sátira de costumbres que lleva a cabo Olive se advierte una falta absoluta de constancia y de método, a pesar de las promesas reiteradas del propio redactor y de la existencia de un plan preestablecido<sup>191</sup>. En este sentido, la *Minerva* es, a todas luces, un *espectador* fallido. El interés que ostenta para el posterior desarrollo del artículo de costumbres reside, precisamente, en este plan que manifiesta la absoluta consciencia por parte del redactor de que la crítica de costumbres – entendida como crítica de lo actual, no como reflexión en abstracto– podía suscitar en el público, de ahí que prometiera una vez tras otra materiales de este tipo, con lo que esbozaba una suerte de programa costumbrista que constituiría una serie primero y una sección propia más tarde en los periódicos de la década de 1830.

Por otra parte, hay que reconocer a Olive su gran conocimiento directo e indirecto de la literatura francesa, especialmente de la tradición de autores moralistas y de escritores de costumbres. Además de la mención a Jouy en el artículo de Jay traducido y ya mencionado, Olive cita también el *Tableau de Paris* de Mercier en la crítica teatral de *La minas de Polonia*<sup>192</sup>. En 1807, además, publicó en la misma imprenta de Vega y Compañía donde salía la revista la miscelánea *Los dos siglos de la literatura francesa, el de Luis XIV y el de Luis XV, o lecciones de moral y literatura, sacadas de los autores clásicos franceses*, donde recoge fragmentos de diversas obras y, lo que es más importante, hace un esfuerzo por categorizar los distintos modos de “escritura moral”. Divide esta en *Narraciones* –incluye aquí cuadros y fragmentos descriptivos extraídos de novelas–; *Pinturas poéticas*, *Descripciones*, *Alegorías*, *Definiciones*, *Filosofía moral y práctica*, *Discursos y pasajes oratorios* y, finalmente, *Caracteres, retratos y paralelos*. La mayor parte de los autores que Olive consultó se repiten en distintas secciones y, en su mayoría, eran muy conocidos en la época: Buffon, Marmontel, La Bruyère, Barthélemy,

---

<sup>191</sup> Al final de “La esclavina robada”, Olive promete insertar otros discursos análogos; en “La ciencia”, el pretendiente promete más cartas si son del gusto del Revisor –lo que viene a significar si son del agrado del público–: “si usted aprueba mi pensamiento, le iré comunicando mis ideas” (p. 44).

<sup>192</sup> Comienza así: “Decía Mercier, que llamaremos *Tableau* para distinguirlo de otros muchos del mismo nombre, que si le apuraban un poco los que le andaban criticando sus espantosos dramas, pondría en la escena todo un hospital” (*Minerva* I, núm. 17, 26/11/1805, p. 153).

La Harpe, Saint-Pierre, Fénelon, Lacépède, La Rochefoucauld, Massillon, etc. Entre otros textos, recoge descripciones de vicios y retratos de tipos elaborados desde la perspectiva clásica propia de estos autores, pero lo interesante es su modo de clasificar los bosquejos de tipos, más que estos en sí. Incluye, por ejemplo, “La persona a la moda y la persona de mérito”, de La Bruyère, en la sección *Alegorías* –aunque podría ir también en la de *Caracteres, retratos y Paralelos*, o bien en *Descripciones*, indistintamente–, mientras que los retratos de “El literato” de La Harpe –extraído de su discurso de recepción a la Academie Française– y de “El ambicioso” de Bortalde, probablemente tomado de alguno de sus famosos sermones, son recogidos como *Definiciones*. En suma, podemos ver claramente que dentro de la esfera de la literatura moral entraban una amplia tipología de textos y que los límites entre una clase y otra eran más que difusos. Lo que en la época de Mesonero y de Modesto Lafuente se llamarían “tipos”, en estos primeros años del XIX, en los que aún se continuaba la tradición moral clásica, serían “retratos”, “caracteres” e, incluso, “alegorías”.

Pedro María de Olive fue un destacado propagador de la literatura francesa moderna. En este sentido, llama la atención el hecho de que, como era práctica habitual en su tiempo, siempre declaraba sus fuentes en el caso de las obras clásicas, mientras que plagiaba descaradamente los textos modernos, sin declarar nunca de dónde los tomaba –o haciéndolo, si bien de forma bastante arbitraria–. Buen conocedor del panorama literario francés más actual, constantemente se descubren en las páginas de su revista extractos traducidos de la prensa del país vecino, especialmente del *Mercure de France*. De esta cabecera proceden no solo el artículo citado al comienzo donde se menciona a Jouy (*Minerva*, IX, 1817), sino también otros artículos de crítica literaria, como “De los literatos, o La lámpara de Anaxágoras”, publicado en julio de 1817 y copiado casi punto por punto del artículo de La Servière “Des gens de lettres, ou La lampe d’Anaxagore”, que apareció en diciembre de 1816 en el *Mercure* (vol. 69, 1816, pp. 343-348), así como otros textos de creación literaria que hasta la fecha han pasado como suyos. El propio cuadro satírico “La ciencia del pretendiente”, que la crítica consideraba “visiblemente inspirado en Jouy” y que Montesinos llegó a atribuir a Miñano, como recordé al comienzo, plagia en realidad un tratado satírico –en cierto sentido una

temprana fisiología literaria— escrita por Antoine-François Varner y el famoso panfletista Jacques-Gilbert Ymbert<sup>193</sup>, *L'art d'obtenir des places* (1816). Olive se basó en la tercera edición corregida y aumentada de este exitoso libro, la impresa en París por Didot le Jeune en 1817 —el mismo año en que lo “adapta” para la *Minerva*—, y que presentaba un subtítulo ausente en la anterior, pero que Olive sí mantiene, modificado: *L'art d'obtenir des places, ou La clé des ministères. Ouvrage dédié aux gens sans emploi et aux solliciteurs de toutes les classes*. Una comparación detenida entre ambos textos demuestra que el español es un plagio, y no una simple imitación, a pesar de que el original sea un tratado mucho más extenso y de que haya una reelaboración personal, pues determinados pasajes están copiados casi literalmente<sup>194</sup>. Por tanto, “La ciencia del pretendiente” no está conectado con Jouy, ni pertenece a la pluma de Olive, como hasta ahora se pensaba, aunque sí se vincula directamente con la escritura satírica de costumbres contemporáneas impulsada por autores franceses. Del mismo modo, tampoco es la única sátira costumbrista publicada en la *Minerva*, tal como estableció Montgomery, sino que, como hemos visto, fueron apareciendo otras ya en la primera época de la revista —el cuento inspirado en *El diablo Cojuelo*, “La esclavina robada y los petardistas”, “Daños de los corsés”—, que no tuvieron la continuidad deseada debido a la interrupción de la publicación en 1808.

Aunque Olive, en su esfuerzo por contribuir a la “ilustración nacional”, declaró que su finalidad no era otra que la de fomentar la lectura y la difusión de las ciencias y de las artes, así como “restablecer, en fin, el buen gusto tan adulterado por el fatal contagio de la literatura francesa” —palabras con que inaugura la segunda época (*Minerva*, “Nuevo prospecto”, h. 1817, s.p.)—, lo cierto es que se sirvió sin reparo de esta misma literatura que afirmaba

---

<sup>193</sup> Según Quérard (1839, X: 60), a quien pudo confundir el hecho de que ambos autores firmaran algún vodevil juntos, aunque en la Bibliothèque Nationale de France (BnF) y en otros catálogos solamente aparece como autor el panfletista y satírico Ymbert —también escrito Imbert—.

<sup>194</sup> Baste un ejemplo: “Le solliciteur doit être imperméable à la pluie et capable de passer subitement du froid le plus vif à la plus extrême chaleur [...]. Il est une condition sur laquelle je ne puis faire la concession même la plus légère: si j'avais la sottise faiblesse de la dissimuler, j'entraînerais certains solliciteurs dans les plus grands périls; cette condition est relative au nez du solliciteur; il faut qu'il n'ait point assez de longueur pour être atteint d'une porte fermée brusquement” (“L'art d'obtenir des places”, pp. 6-7) vs. “Convendría si pudiese ser que todo pretendiente naciese romo para no tropezar [...]. Conviene también que el pretendiente sea impenetrable al sol y al agua, y un bronce contra los fríos y heladas” (“La ciencia del pretendiente”, p. 36).

rechazar para mantener viva su publicación, tanto en lo que respecta a los números sueltos que conformaban la “Miscelánea crítica” o revista propiamente dicha, como a los tratados publicados de forma independiente, a manera de anejos u obras en fascículos. Así, podría decirse que el papel de Olive en la historia del costumbrismo español no reside en la originalidad de los textos que publicó, sino en su papel de propagador de textos satíricos y de literatura moral clásica y moderna francesa, que conocía de primera mano. Publicó la colección panorámica *Londres y los ingleses* (1805), selección de *Londres et les anglais* de Jean-Louis Ferri de Saint-Constant que había salido en París el año anterior; un *Diccionario curioso y divertido* (1806) en el que trata aspectos de la literatura y de los escritores franceses como Mme. de La Fayette y La Rochefoucauld, La Fontaine o Fontenelle<sup>195</sup> y donde ofrece definiciones de conceptos teóricos satélites del artículo de costumbres, en tanto pertenecen a la literatura moral, como “alegoría”, “apoteagma”, “aplicación”, “máxima” y “pasquín”, además de la antología de literatura moral francesa (1807) ya mencionada. Por otra parte, reseñó y se hizo eco de las nuevas publicaciones sobre moral y costumbres que aparecían en el país vecino, tales como el *Diccionario curioso y razonado de la Corte de Madame de Genlis*<sup>196</sup>, la *Galería moral y política* del Conde de Ségur o *Algunas observaciones sobre los hombres y la sociedad* de Jean-Baptiste Say (1818), entre otros. Especialmente interesante resulta, de entre todos estos materiales, el ensayo sobre Londres de Saint-Constant que Olive traduce, pues toda la segunda parte del libro está dedicada a hablar de los moralistas ingleses de la época. Aunque el autor francés los considerase muy inferiores al “*Expectator* [sic], al *Ayo*, al *Hablador*, y a otras obras clásicas de este género” (1805: 248), debido al “gusto por las cosas frívolas” –se refiere, en concreto, a “las más ridículas novelas”–, y al “desprecio actual a las obras de moral” (*Ibid.*)–, al hilo de esta

---

<sup>195</sup> Aparece durante el tercer trimestre de la revista en un volumen en formato cuarto: *Minerva. Diccionario curioso y divertido, o revista de chistes, dichos agudos y sentenciosos, cuentos, anécdotas, sucesos raros y poco conocidos de la Historia general y particular, ejemplos memorables de vicios y virtudes, usos extraños de diversos pueblos; dispuesto todo en forma de diccionario, para mayor variedad, agrado y comodidad de los lectores* (Madrid: Imprenta de Vega y compañía, 1806).

<sup>196</sup> El título completo del libro es *Diccionario curioso y razonado de la Corte y de los usos, diversiones, modas, costumbres, etc. de los franceses desde la muerte de Luis XIII hasta nuestros días*. Olive lo describe como una “pintura de la Corte, de la sociedad y de la literatura del siglo XVIII, o el espíritu de las etiquetas (¡notable espíritu!) y de los usos antiguos, comparados con los modernos” (“Las etiquetas”, *Minerva*, núm. 49, 4/VI/1817, p. 199).

cuestión se mencionan numerosas obras del siglo XVIII de filosofía moral y de observaciones sobre las costumbres, como las de Adam Ferguson, el Arcediano Paley, Tomás Cogan o William Godwin. Además, se dedica un epígrafe completo a las “Obras periódicas de moral en la estela del *Spectator*”, con el que se dan a conocer numerosos títulos periodísticos ingleses dedicados al ensayo moral y crítico<sup>197</sup>.

### ***El Censor* y las series epistolares de Miñano**

De entre las publicaciones que vieron la luz durante el convulso Trienio Liberal, muy pocas fueron las que incluyeron en sus páginas contenidos literarios, y menos aún las que lo hicieron con calidad, ocupadas como estaban en dirimir eternas polémicas políticas –entre serviles y liberales, o entre moderados y exaltados, como se denominarían después–. *El Censor* (1821-1823) es una excepción en este sentido, de ahí que sea una de las revistas que mayor interés ofrece para historiar la génesis del artículo de costumbres en este período.

Fundada por el impresor y editor León Amarita<sup>198</sup>, los redactores eran los afrancesados Sebastián de Miñano, José Manuel Gómez Hermosilla y Alberto Lista<sup>199</sup>. La revista militaba en las filas del liberalismo moderado, hasta

---

<sup>197</sup> “Aunque este género se ha hecho más difícil desde que Addison fue felizmente imitado por los autores del *Mundo*, del *Rambler* (el *Vagamundo*), del *Inteligente*, y del *Aventurero*, muchos escritores que aún viven han procurado seguir sus huellas, y algunos lo han hecho felizmente, entre ellos Mr. Mackenzie, principal autor del *Mirror* (*Espejo*), y del *Lounger*. Mr. Cumberland, célebre por sus obras dramáticas y sus novelas, ha dado bajo el título de *Observador* una colección de ensayos morales y críticos. El *Looker-on* (*el Mirón*, *el Espectador*), publicado por Mr. William Roberts en los años de 1792 y 1793, es una de las mejores obras periódicas de moral, publicadas después del *Espectador*; y la última de este género que ha tenido grande aplauso; podemos citar también entre las obras periódicas de moral que tienen algún mérito, la *Olla podrida* por Mr. Monro, el *Perezoso* (*The Loiterer*) publicada en Oxford, El *Especulador*, el *Espectador del Campo*, el *Mundo en miniatura* (*The Microcosm*). Esta última obra ha tenido buen éxito, y lo merece, debiéndose hacer el mismo elogio del *Andorrero* (*The Ranger*)” (1805: 250-251). El ejemplar consultado se conserva en la BNE (signatura 7/50640) y está encuadernado junto con *Los dos siglos de la literatura francesa*; lo mismo sucede con el ejemplar 7/48812(2). Originalmente, la obra hubo de imprimirse suelta, pues en los diversos catálogos que Olive fue lanzando se anuncian ambos títulos de forma independiente, al precio de quince reales *Los dos siglos...*, y al de 20 *Londres y los ingleses*.

<sup>198</sup> Con Amarita, “padre putativo del *Censor*”, como indica la satírica *Galería en miniatura de los más célebres periodistas, folletistas y articulistas de Madrid* ([¿Gorostiza?]) 1822a: 13), trataría unos años más tarde Larra para lanzar los dos últimos números de su *Duende Satírico del Día* (1828).

<sup>199</sup> María Cruz Seoane (1996: 89) añade a Reinoso.

el punto de que podría pasar por un “despotismo ilustrado puesto al día”, en opinión de María Cruz Seoane (1996: 89). En un revelador pasaje, inserto en el prólogo a una selección de textos del *Censor* que publicó el mismo Amarita, descubrimos los principios políticos de los redactores, su inicial fervor por la Revolución francesa, su posterior desengaño y, finalmente, tras su regreso a España una vez establecido el gobierno constitucional, el doble objetivo que se propusieron con la revista:

el primero ilustrar a la nación sobre las materias de derecho político, que apenas han tocado nuestros escritores [...], y el segundo desenmascarar y confundir el jacobinismo que ya en Cádiz levantó la cabeza, y desde el momento de nuestra regeneración principió a mostrarse en la capital con diferentes ramificaciones por las provincias del Reino ([Miñano] 1821: iv)<sup>200</sup>.

Cierto es que los discursos políticos primaron en *El Censor* sobre cualquier otro tipo de contenido; los autores, declarados patriotas, “contribuían con sus luces a la perfección de las instituciones nuevas” ([Miñano] 1821: v) desde las páginas de la revista. No obstante, tampoco descuidaron la literatura, campo al que aplicaron con esas mismas “luces”. Su credo estético respondía al del neoclasicismo más puro, siendo importantes figuras del movimiento, tanto en la teoría, desde la enseñanza y la preceptiva poética –Lista, Gómez Hermosilla–, como en la práctica –Miñano–. Así, la orientación marcadamente ilustrada de los redactores imprimió un carácter reformista a la publicación, tinte que se advierte ya desde el propio título, que traería a la mente del lector al famoso *Censor* de Cañuelo y Pereira (1781-1787), y que se alineaba con otros periódicos censorinos más cercanos en el tiempo, como *El Censor granadino* (1802), *El Censor general* de Cádiz (1811) o su homónimo de Sevilla (1812). Un título con una prosapia tal era suficientemente expresivo ya en sí mismo, pues apuntaba a la persecución del fin crítico que pretendían Miñano, Lista y Hermosilla: denunciar los abusos políticos, promover cambios efectivos en este terreno y contribuir a la perfectibilidad de las instituciones gubernamentales, así

---

<sup>200</sup> El libro es *Las Cartas del Madrileño, sacadas del Censor, periódico español* (Madrid: León Amarita, 1821). El “Prólogo del editor”, al que pertenecen las palabras mencionadas, podría ser obra del mismo Miñano, aunque tendría más sentido que fuera de Amarita, pues contiene una crítica en exceso elogiosa de las *Cartas*, ofreciendo de ellas una visión que contradice la que el propio autor había ofrecido en el número 60 del *Censor* –número que, precisamente, se inserta en el “Prólogo”–. En todo caso, este no es un argumento de peso a favor de la autoría.

como a la de la sociedad española en general. Para lograr estos fines, buscaron provocar a la opinión pública a través de dos flancos: el periódico llamaba a la reflexión, por una parte, mediante extensos y razonados discursos doctrinales, mientras que por otra, como ya hiciera su antecesor dieciochesco, “pinta las maldades de la patria y contribuye así a su perfeccionamiento” (Uzcanga 2005: 34). De este modo, el nuevo *ensor* cumplía con el objetivo clave de toda sátira ilustrada.

Interesa especialmente para la historia del artículo de costumbres esta segunda faceta del *Censor*, asumida principalmente por Sebastián de Miñano, quien ya tenía experiencia en el terreno de la escritura satírica. Hay que recordar que un año antes de comenzar la aventura del *Censor*, Miñano había publicado sus *Cartas de un pobrecito holgazán* (1820), siguiendo un esquema que resultó muy exitoso y que repitió en *El Censor*: el cuadro satírico de costumbres expuesto en forma de cartas. El propósito de estos cuadros era compensar los contenidos más áridos de la revista política, como explica el editor de la serie epistolar de Miñano en la nota prologal a su edición en formato libro:

Pero a pesar de la oportunidad, de la elegancia del lenguaje, y de la claridad y el escogimiento de las ideas, era de creer que cansase la lectura larga de materias puramente doctrinales entre gentes poco acostumbradas a las abstracciones metafísicas en que se fundan, si no las sazónaba la sal de una crítica urbana y eficaz contra los enormes abusos del día más chocantes. Esta, pues, ha sido en *El Censor* la tarea del autor de las *Cartas del Madrileño*, que ahora se dan a luz separadamente ([Miñano] 1821: v).

Los cuadros satíricos no representan una parte muy amplia de la publicación en comparación con el resto de materiales, pero son sintomáticos del tipo de crítica social característica de Miñano, una crítica pretendidamente imparcial y revestida, para ello, de los principios clásicos de la sátira –castigar riendo, censurar vicios generales y no atacar nunca a personas concretas–, al tiempo que resultaba una sutil sostén de los valores morales e ideológicos que se vertían de forma explícita en los artículos de política. De hecho, hay que contemplar estas dos caras de la revista, los discursos políticos y los satíricos, como si de una sola se tratase, puesto que los de Miñano son siempre textos de sátira política, y, más concretamente, de costumbres políticas. Como indica acertadamente Valeriano Bozal en una afirmación sobre la serie del Pobrecito

Holgazán, pero que se puede extender a la del Madrileño, “es, pues, un cuadro de costumbres y un cuadro político” (en Miñano 1968: 15).

Miñano despliega su sátira a través de dos cauces epistolares fundamentales: la serie del *Pobrecito Holgazán*, que publicó en folletos y que conoció múltiples ediciones e imitaciones durante el Trienio, y la serie *Cartas del Madrileño*, insertas en *El Censor* primero y recopiladas después en formato libro. A estas dos series cabría añadir una sección denominada “Modas” en la que, aunque se empleara con menor dedicación, perseguía una misma pretensión de utilidad práctica a través de cuadros de costumbres contemporáneas –frente a los de política de actualidad, en las series epistolares–. Insertó el primer artículo dedicado a esta temática a principios de 1821 (*El Censor*, V, “Modas”, núm. 26, 27/II/1821, pp. 139-150), con la advertencia previa de que no se iba a centrar en “fruslerías”, sino en modas, consideradas desde una perspectiva “*ensoril*” (*Íd.*: 140) –lo que equivale aquí a “seria”–. Su intención era advertir del ridículo que causa el seguirlas y, para ello, se centró en el tan debatido punto de la abusiva importación de usos y costumbres del país vecino. Su idea de que el español “no sabe cómo combinar tanto francesismo en los trajes, y tanto españolismo en las acciones” (*Íd.*: 149) resume bien un problema que venía discutiéndose en España ya desde la segunda mitad del siglo XVIII y que escondía la eterna y universal dialéctica entre el afán de modernidad y el temor a perder las esencias tradicionales –es decir, lo que Álvarez Barrientos estudió como el fenómeno de “aceptación por rechazo” (2001)–. La sección parece que gustó, si no es pura *captatio benevolentiae* el comentario del propio Miñano en la segunda entrega (*El Censor*, VI, “Modas”, núm. 31, 3/III/1821, pp. 26-38). En esta ocasión, se ocupa de vicios como la ociosidad, el querer aparentar juventud de los viejos o los perjuicios que ha causado la introducción del chocolate, “pábulo de la golosina y de la vanidad” que ha desterrado la costumbre de comer torreznos y que en su opinión, desde luego exagerada, “ha hecho más daño a la nación que todas las pestes, hambres, inundaciones y calamidades han podido acometerla desde el descubrimiento de las Américas hasta nuestros días” (*Íd.*: pp. 29-30). En este repaso de los usos de sus contemporáneos, no falta la obligada mención a la siesta, “moda frailesca” cuya extensión reprocha por dañina, sobre todo entre las “clases útiles” (*Íd.*: 31), ni la crítica del lenguaje

soez de los vendedores de Madrid y del tuteo en las tertulias –llega incluso al punto de justificar tímidamente los desafíos como modo de no perder el “decoro” y de evitar groserías en el trato social–. En resumen, Miñano abordó en esta sección de “Modas” costumbres de actualidad, aunque usando para ello su voz propia, no la coral de personajes imaginarios, y sin tamizar dichas costumbres con la actitud satírica de las series epistolares que le granjearon fama.

La fórmula de la carta, que Olive también había usado en la *Minerva* para sus cuadros satíricos de costumbres (“La esclavina robada”, 1808; “La ciencia del pretendiente”, 1817), aunque menos profusamente, respondía a una práctica ya muy extendida en el periodismo dieciochesco y que en pleno Trienio Liberal vivía una edad de oro, puesto que era un medio de expresión para transmitir ideas políticas, ya en panfleto, ya inserta en los periódicos, desde una perspectiva seria –Clararrosa, Valentín de Foronda sobre la policía– o, con mayor frecuencia, satírica –recuérdense, a modo de ejemplo, las del compadre del *Zurriago*, Camilo Batanero y Tundidor, Roque Leal o el *Político Machucho*, por no mencionar a la multitud de imitadores del propio Miñano–. Los articulistas de costumbres de la década de 1830 continuarían practicando la técnica epistolar, siendo Larra el que más y mejor partido supo sacarle, al dar cuerpo con ella a toda una revista satírica de costumbres, *El Pobrecito Hablador* (1832-1833).

Miñano inaugura la serie epistolar del Madrileño casi recién estrenado el periódico, a principios del mes de octubre de 1820 (“Cartas del madrileño a un amigo suyo de la provincia. Primera”, *El Censor*, II, núm. 10, 7/X/1820, pp. 280-287), dándola por finalizada casi cinco meses más tarde, el 17 de marzo de 1821. En total, publicó dieciocho cartas que ofrecen un cuadro completo de las preocupaciones de Miñano, compartidas por sus compañeros afrancesados, acerca de la utilidad de la Constitución, la perjudicial división ideológica que se verificaba día a día en las filas liberales, la reforma del sistema legislativo vigente, etc. El propio Miñano las define en un artículo autoapologético que se ve obligado a escribir a raíz de la querrela que motivó una de sus entregas: “Las *Cartas del Madrileño* son una continua y severa crítica de todas las faltas y extravíos que se advierten en el sistema constitucional” (“Explicación que da el autor de las *Cartas del Madrileño* sobre el verdadero sentido de la carta 13ª”,

*El Censor*, VI, núm. 31, 3/III/1821, p. 54). Este texto, precisamente, sería antologado como modelo en su género por Eugenio de Ochoa en los *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y verso* (1840, II). Al margen de las pasiones que excitó, y que le granjeó tanto éxitos como sinsabores, la obra que construyó Miñano tiene la virtud de ofrecer un cuadro vivo de la situación política española antes, durante y después del Trienio Liberal, además de constituir, como hizo notar Valeriano Bozal (1982b), un paradigma de la sátira crítico-burlesca, junto a las producciones de su gran rival Bartolomé José Gallardo y la de quien mejor supo recoger el testigo de su pluma satírica, Larra. Pecaba un tanto de falsa modestia y de exageración el propio Miñano al menospreciar su producción como “escritor de circunstancias”, tal como se consideraba a sí mismo, es decir, al enjuiciar las series epistolares, dentro y fuera del *Censor*, y otros artículos debidos a su pluma en esta revista concreta –de entre los que salva, únicamente, la respuesta que dio a la *Carta blanca* (1821) de Gallardo–:

[Puedo] declarar que las *Cartas del Holgazán* no valen ni siquiera la pena de leerse, que son muy pobres y que no se acercan de mil leguas a la gracia, finura, sal ática y, sobre todo, a la moralidad que se echa de ver en otros muchos escritos [...].

Lo mismo que digo de estas cartas, quiero se extienda también a cuanto he publicado en el *Censor*, porque no puedo negar que todo lo que pertenece a mi parte es débil, lánguido, necio y enteramente desaliñado. Las *Cartas del madrileño* son insípidas, frías y, si se quiere, atrasadas, que es lo peor que puede tener una carta” (“Contestación que da el autor de las *Cartas del pobrecito holgazán* al infame libelo que tiene por título: *Vida, virtudes, milagros*, etc., publicado en estos últimos días, *El Censor*, X, núm. 60, 22/IX/1821, pp. 459-460).

Miñano había escrito este artículo de contestación como defensa ante un texto difamatorio<sup>201</sup> en el que se le atacaba personalmente y, entre otras cosas, se le atribuía el polémico folleto satírico *Condiciones y semblanzas de los diputados a Cortes*. La autocrítica que Miñano acomete aquí resulta muy interesante, pues resta valor a los textos escritos “al filo de los sucesos”, en

---

<sup>201</sup> Se trata de *Vida, virtudes y milagros del Pobrecito Holgazán, por otro título el autor de las Semblanzas; o séase, Mr. el abate Miñano* (Madrid: Imprenta calle de la Greda, a cargo de su regente don Cosme Martínez, 1821). El ejemplar consultado de la Biblioteca Nacional de España, signatura R/20318(3), es un folleto de 64 páginas encuadrado en un volumen facticio que perteneció a Pascual de Gayangos junto a las *Condiciones y semblanzas*. Una nota manuscrita en tinta indica en la portada que el autor de esta *Vida* es un tal Caravantes, Capellán del Cuerpo de Guardias Españolas.

expresión de Valeriano Bozal (en Miñano 1968: 10), es decir, a las series epistolares y a todos los artículos que englobaríamos como obra de circunstancias –quizá por ello siempre firmó de forma anónima o bajo pseudónimo tal clase de producciones, siendo el *Diccionario geográfico y estadístico de España y Portugal* (1826-1829), que emprendió bajo encargo y que le valió la entrada en la Academia de la Historia, la única obra en la que estampó su nombre real–. Entre otros datos, explica la génesis de la serie epistolar del Holgazán, resta importancia a su calidad, reduciendo todo su éxito al “ansia que las gentes tenían por leer algo que no fuesen novenas o bandos de proscripción” (“Contestación que da el autor”, p. 458), y, lo que es más interesante, indica el motivo por el cual la serie se editó en folletos, en lugar de como artículos. Aunque intentó que así fuera en un principio<sup>202</sup>, la extensión del texto impedía su inserción dentro del periódico, por lo que el formato de edición final quedó supeditado a este criterio. El testimonio de Miñano ilumina en parte la relación entre folleto y artículo y demuestra lo elástico de las fronteras entre ambos formatos de publicación, pues da la medida de cómo la elección no tenía por qué deberse a la supremacía de uno sobre el otro, ni a una preferencia o a un plan preestablecido por parte del autor, sino que podía derivarse de factores puramente circunstanciales, como la extensión del texto. La obra podría continuarse después tanto como lo permitieran la perseverancia del autor, el filtro de la censura y el favor que le dispensara el público –“si gusta no será la última”, titulaba Miñano la “Carta primera” del Pobrecito Holgazán–.

En la serie del Madrileño vemos, junto a preocupaciones nuevas surgidas al hilo de la actualidad –como la aprobación del proyecto de ley sobre la libertad de imprenta, que trata en la tercera carta–, muchos de los temas que ya había abordado el autor en su primera serie: la Constitución y las Cortes, la Inquisición, los juicios conciliatorios, las órdenes monacales, los premios y

---

<sup>202</sup> “Apenas borrajeé la primera carta, fui a llevársela al señor editor de la *Miscelánea* [Javier de Burgos] para que la insertarse, si gustaba, en su periódico; y él fue el primero que me hizo conocer el tal cual mérito que tenía. La aceptó muy gustoso, y fuimos juntos a casa de su impresor Dávila, para ver si podía insertarse íntegra en el número próximo. Era menester cortarla, y el mismo editor fue de opinión de que se publicase en forma de folleto, el cual vino a producir luego una especie de periódico semanal” (“Contestación que da el autor de las *Cartas del pobrecito holgazán* al infame libelo que tiene por título: *Vida, virtudes, milagros, etc.*, publicado en estos últimos días, *El Censor*, X, núm. 60, 22/IX/1821, p. 458).

concursos literarios, entre otros asuntos. Frente a la serie del Pobrecito Holgazán, esta del Madrileño tiene más pasajes ensayísticos que los que podrían considerarse puramente costumbristas, que quedan relegados a los retratos satíricos de tipos como el pretendiente –Cartas 5ª y 6ª–, el petardista – Carta 2ª– y el fraile –Carta 5ª–; así como a la censura general de vicios, como el lenguaje del “manolismo” –Carta 3ª–. En este cambio estilístico tuvo mucho que ver el propio cauce de publicación de las cartas, que requería en el caso del folleto un estilo satírico sostenido que incentivara la compra de los cuadernos del Holgazán, mientras que en los artículos del Madrileño, arropados por una revista de carácter político, el tono se desviaba más hacia los lindes del ensayo. Miñano era consciente de ello y lo menciona explícitamente en más de una ocasión; por ejemplo, en la carta sexta, donde afirma que se sale del tono y del estilo serio, o en la tercera, donde se reconduce de la siguiente manera: “Pero veo que me voy metiendo a predicador, y no quisiera que se durmiese usted con mis cartas. Hablemos de cosas algo más alegres, que lugar tendremos para murmurar de los vicios de los hombres” (*El Censor*, II, Carta 3ª, núm. 12, 21/X/1820, p. 444).

Los dardos satíricos de Miñano apuntaron más alto y lograron una mayor trayectoria, dada la popularidad que alcanzaron, con los folletos del *Pobrecito Holgazán*, aunque en las *Cartas del Madrileño* podemos encontrar, pasajes de crítica –satírica– de costumbres, y menciones a tópicos y temas que recogerán los articulistas de costumbres más adelante, sobre todo Larra. Así, cita Miñano en la carta octava del Madrileño como ejemplo de lugar disparatado y absurdo las Batuecas, prototipo de espacio distópico en el *Pobrecito Hablador* (1832); aborda asuntos muy sensibles al universo temático larriano, como son el silencio y la censura –carta 8ª, p. 221– o la reflexión acerca de la escritura satírica y de su propia práctica –carta 15ª–, al igual que hiciera Larra en “De la sátira y de los satíricos”; indica en la carta novena que “la verdadera conspiración está en la pereza, en la ignorancia y en la mal entendida ambición de los que estén al frente de los negocios” (p. 451), juicio que entronca directamente con el ideario ilustrado y que Larra compartiría plenamente en “Vuelva usted mañana”, entre otros textos en los que denuncia estos mismos males que acosan a la patria. Por encima de las afinidades propias del pensamiento liberal compartido con matices, las concomitancias

entre ambos autores son más que evidentes; también en lo que a técnicas se refiere, pues Larra retomó con *El Pobrecito Hablador* el formato del periódico-folleto epistolar que había dado tan buenos resultados a Miñano, recurrió a idénticos recursos, como el tipo de personaje charlatán y perezoso –que tiene en *The Tatler* de Richard Steele, “El Chismoso”, su más lejano exponente– o a la ejemplificación y la mostración directa de casos particulares para sostener los argumentos –tenemos ejemplos paradigmáticos en la carta séptima y en el primer folleto del Pobrecito Holgazán–. En todo caso, lo más interesante de estas cartas es que continúan explotando una fórmula en la que su autor había encontrado una “mina”, según la expresión que él mismo pone en boca de uno de sus personajes, Justo Balanza, además del hecho de que contribuyen a impulsar en el periódico la crítica de costumbres asociada a un espacio propio y sostenida por un personaje ficcional –más tarde, la sección se denominaría ya explícitamente “Costumbres” y tal personaje se convertiría en una suerte de *alter ego* del autor, escondido tras un pseudónimo–.

Aunque hayamos centrado la atención en *Minerva* y *El Censor* por su importancia, también podemos encontrar gérmenes del artículo de costumbres en otras publicaciones periódicas. En el período que media entre la desaparición de una y la aparición de otra ve la luz la *Miscelánea de Comercio, Artes y Literatura* (1819), convertida a partir del número 93 en *Miscelánea de comercio, política y literatura* gracias a la nueva ley de imprenta que le dio la posibilidad de abordar contenidos políticos –de ahí el significativo cambio de título–. Javier de Burgos era el director de esta revista que hubo de sufrir no pocas oscilaciones a lo largo de su breve vida –cesó el 14 de agosto de 1820, cuando habían salido a la calle ciento setenta y siete números–, tanto de orientación política, como de taller de imprenta<sup>203</sup>. Durante los primeros números de la *Miscelánea*, Burgos incluye una sección titulada *Crónica de la Puerta del Sol* que se acerca bastante en intención, aunque no en contenido, a la que insertará unos años más tarde Carnerero en el *Correo Literario y Mercantil* bajo el título *Costumbres de Madrid*. El resto de la publicación no

---

<sup>203</sup> La revista salía primero en la imprenta de Repullés –números 1 a 60, de 17 de marzo de 1820– y desde el número 61, en la de Francisco Martínez Dávila, impresor de la Cámara del Rey, aunque con algunos intervalos irregulares. El suplemento al número 158 del sábado 5 de agosto de 1820 lo imprime Álvarez; el 161, en la Imprenta de la Minerva, a cargo de C. M. de Llanos y los números 162 a 177, en la de Sancha.

contiene nada que pueda relacionarse con el artículo de costumbres, salvo en dos casos que se le acercan –por afinidad temática, no por estructura–. En el núm. 100 (8/VI/1820, pp. 3-4) se anuncia una sección del *Diario Constitucional de Barcelona* que “trae bajo el título de *Observaciones particulares* artículos muy ingeniosos sobre los usos y costumbres” e inserta, a continuación, uno atrasado de finales de mayo porque creen que será del agrado de los lectores. Salía el *Diario Constitucional, Político y Mercantil de Barcelona*, que es el título completo de la cabecera, de la imprenta de Juan Dorca y, en efecto, una de sus secciones ofrecía bajo el rótulo de *Observaciones particulares* noticias variadas en clave cómica sobre aspectos de la actualidad barcelonesa, siempre muy breves, como si de *tweets* del siglo XIX se tratara. El segundo texto interesante es un artículo remitido a la redacción en el número 151 (29/VII/1820) con “reflexiones morales muy oportunas e ingeniosas, expresadas en el estilo antitético, que conviene a esta clase de pensamientos, destinados por lo común a fijarse en la memoria” (p. 2); se copia solo parcialmente por su extensión y porque, en opinión del redactor, “a veces no se adivinan fácilmente las aplicaciones; por eso nos limitamos a trasladar algunos trozos cuyas alusiones se percibirán muy fácilmente” (*Ibid.*: 2-3). Su contenido no es en absoluto original –de hecho, se compone de una retahíla de dichos y agudezas de Polo de Medina –“Hay hombres espejos”, “Los sucesos tienen persona”, etc.–, pero resulta interesante porque da la medida de lo que se pedía a esta clase de textos –con el fin último, claro está, de complacer al público–: una mezcla de ingenio y de moralidad, pero, sobre todo, capacidad de “aplicación”, principio poético básico de los textos didácticos, cuya lección moral, si estaba encubierta por mecanismos satíricos, irónicos, alegóricos o por otros cualesquiera, debía poder ser aplicada del caso general expuesto al particular de la circunstancia propia del lector.

Volviendo, para concluir, a las dos cabeceras que han centrado este apartado, tanto en *El Censor* como en *Minerva* encontramos cuadros satíricos de costumbres publicados en el propio periódico o bien como entregas independientes que seguían la tradición editorial del folleto dieciochesco, cuadros que preparan el camino al posterior artículo de costumbres. En esta transición entre una y otra expresión, el cuadro –satírico, las más de las veces– y el artículo de costumbres –cuyas diferencias no siempre fueron bien

delimitadas, incluso entre los propios autores—, jugó un importante papel el formato mixto que combinaba las propiedades estructurales y de publicación del libro o folleto y las del periódico. Vamos a ver algunos de estos casos “intermedios” entre ambas formas expresivas.

### 2.2.2 La construcción del artículo en pioneros proyectos individuales

A lo largo de la década de 1820 se publicaron una serie de obras que se sitúan en un espacio liminar entre la literatura y el periodismo, pues combinaban géneros propios de uno y otro ámbito —el ensayo, por un lado, y un incipiente artículo de costumbres, por otro— y se servían de formatos de publicación híbridos, por así decir, entre el libro tradicional, el folleto dieciochesco y el periódico moderno. Se trata de obras construidas en torno al pilar fundamental de la sátira de costumbres y del retrato o semblanza de personajes reales o ficticios; obras que utilizan como vehículo para su discurso, habitualmente crítico y satírico, recursos compartidos con el artículo posterior de Larra o Mesonero, como la técnica epistolar, el pseudónimo y el perspectivismo. Aquí se verán tres de las más destacadas por su especial significación para el posterior desarrollo del artículo de costumbres, debido a sus rasgos estructurales y estilísticos y a su forma específica de enfocar el discurso costumbrista: las *Cartas de un pobrecito holgazán* (1820) de Miñano, *Mis ratos perdidos* (1821) de Mesonero Romanos y *El Duende Satírico del Día* (1828) de Mariano José de Larra; sin embargo, no son las únicas publicaciones de esta clase que se publicaron durante el Trienio Liberal. Durante estos años de liberación de la imprenta, el cuadro de costumbres se alía como cauce expresivo con el folleto en tanto medio de publicación, casi siempre anónimo, para difundir desde una perspectiva satírica, humorística y burlesca el retrato de costumbres o de tipos sociales y las semblanzas de personajes reales. Además de las diferentes series de Miñano y del folleto *Mis ratos perdidos*, aparecen antes de que acabe el Trienio varias obras de este tipo: *La Linterna Mágica* (Anónimo 1820), una “galería de cuadros”, a pesar de su nombre, como bien la anunció la *Miscelánea de comercio* (núm. 129, 7/VII/1820 p. 3); la *Galería en miniatura de los más célebres periodistas, folletistas y articulistas de Madrid. Por dos bachilleres y un dómine* ([¿Gorostiza?] 1822) y su *Apéndice*

del mismo año, colecciones de retratos de los principales redactores de la época a las que sucederían otras galerías críticas y literarias en las décadas siguientes<sup>204</sup>; o *El Tuti li Mondí y la cosa bonita* ([¿García de León?] 1822), una serie de semblanzas políticas publicadas en Burdeos para eludir la censura que seguían la boga iniciada por las *Condiciones y semblanzas de los diputados a Cortes* (1821). Algunas de ellas son “obras periódicas”, pues se fueron publicando por entregas, y solo el autor de *La Linterna Mágica* la declara abiertamente un “periódico” –aunque solo llegaran a publicarse cuatro números–, acercándose así al modelo editorial que asume Larra con sus proyectos del *Duende satírico* y el *Pobrecito Hablador*.

### **Miñano y la serie epistolar del *Pobrecito Holgazán* (1820)**

“Allá, cuando comenzó a estallar el tumultuoso movimiento de nuestras discordias políticas, chocando entre sí como dos nubes la España tradicional y la España moderna, apareció súbitamente un papel satírico (1820) en forma epistolar, de autor anónimo, y de intenciones tan abiertas como hostiles al antiguo régimen” (Blanco García 1899: 330). De tal manera relata el historiador agustino la irrupción en el panorama literario del Trienio de los folletos que fue dando al público con carácter periódico Miñano desde finales de marzo hasta principios del mes de junio de 1820. Son estos años que van de 1820 a 1823 un breve paréntesis liberal, previo al restablecimiento del absolutismo, muy animado por las encarnizadas polémicas que agitaban la opinión pública mediante la sátira política, en una suerte de continuación de las “guerras de pluma” del período de las Cortes<sup>205</sup>.

---

<sup>204</sup> Las de literatos escritas por Ferrer del Río (1846) o Neira de Mosquera en “El teatro nuevo” de *Las ferias de Madrid* (1845), así como pintadas –*Los poetas contemporáneos*, de Esquivel–; la *Galería militar contemporánea* (1846); la *Galería de españoles célebres contemporáneos* (1846) de Nicomedes Pastor Díaz y Francisco de Cárdenas... Esta eclosión del retrato literario y pictórico en biografía y en crítica literaria guarda estrecha relación con los fundamentos que animan al propio artículo de costumbres; recuérdese que en la década de los cuarenta las colecciones panorámicas que retratan tipos sociales están en pleno auge.

<sup>205</sup> Claude Morange (1976) trató de poner orden en el entramado de ediciones de los folletos de Miñano en un artículo donde ofrece una cronología aproximada de las sucesivas entregas de los *Lamentos*, así como de otros folletos que los imitaban o impugnaban. Cantos Casenave, Fernando Durán y Alberto Romero Ferrer han editado recientemente una colección de estudios sobre la prensa del Cádiz de las Cortes bajo tal metáfora, *La guerra de pluma* (2006-2008).

Simulaba Miñano en esta nueva obra una relación epistolar entre dos personajes que encarnaban los valores retrógrados del absolutismo. Mediante las quejas –no en balde la obra se conocía también como los *Lamentos políticos*– que el protagonista, el Pobrecito Holgazán, dirige a su corresponsal en provincia, Servando Mazorra/Mazculla, asistimos a todo un inventario de los valores del pensamiento liberal y anticlerical español. La serie tuvo tal éxito que provocó el posicionamiento de otros muchos autores que quisieron polemizar a favor o en contra de los juicios vertidos por Miñano<sup>206</sup>, lo que hizo que este mismo aprovechara tal ambiente para lanzar una nueva serie en la que insertaba a un tercer personaje ficcional, Justo Balanza, cuya misión era equilibrar –como su simbólico nombre indica–, mediante una perspectiva liberal y con cierta autocrítica, las ideas del Pobrecito Holgazán (*Cartas de don Justo Balanza*<sup>207</sup>, 1821). Aun siendo claramente independientes, podemos considerar las cartas del Pobrecito Holgazán y las de Justo Balanza como un solo texto en el que Miñano ofrece casi idénticos temas bajo dos perspectivas opuestas, la liberal del propio Miñano, a quien da voz Justo, y la del absolutista holgazán. El propio Miñano reconoce que las cartas de Justo Balanza complementan las del Lamentador: “iré recorriendo otros muchos [puntos] de los que vuesamerced toca en sus cartas, y algunos que se ha dejado en el tintero o que solo ha indicado con alguna ligera pincelada” (JB, “Carta primera”, p. 25).

En boca de Justo Balanza Miñano revela la falta de actualidad de algunos temas abordados por el Lamentador, como la Inquisición, un asunto que no considera ya digno de “refutación ni de ridículo” (JB, “Carta segunda”, p. 7); plantea la necesidad de que hubiera ahondado más en otros, como la incompatibilidad entre los diezmos y la Constitución, “si el tono irónico de sus

---

<sup>206</sup> Una vez más, Morange (1976) ofrece un buen puñado de estas respuestas, que solían servirse de personajes que habían ido apareciendo en las cartas de Miñano –los lechuzos, un alcalde, un aldeano o un fraile–, o bien insertar otros nuevos –como el genérico soldado, Salustiano Charabascas, el “Pancista abatido” o Sardanapalo Cordillas–. Y aún se podrían agregar otras continuaciones e imitaciones, como la “obra costumbrista” que recoge Ferreras (1973: 104): *Lamentos de la desgraciada sobrina de un cura. Carta primera* (Madrid, 1820).

<sup>207</sup> Así se suele resumir el título, aunque conviene aclarar que no es el original. La serie no llegó en su momento a publicarse en un volumen, como sí sucedió con la del Pobrecito Holgazán, sino que cada carta apareció en folleto independiente: *Carta primera [y segunda, tercera, cuarta, quinta] de don Justo Balanza al Pobrecito Holgazán* (Madrid: Imprenta que fue de García, 1820). Los folletos tienen una extensión de entre veinte y treinta páginas –27, 21, 28, 22 y 22 pp., respectivamente– y todos se vendían en la librería de Paz. Aquí abrevio como JB (*Justo Balanza*).

cartas de vuesa merced permitiera descender a pormenores en los asuntos que critica” (JB, “Carta tercera”, p. 7); le recrimina, asimismo, aspectos concretos de su técnica satírica, como la caracterización mediante simples pinceladas –lo que equivale, si traducimos el lenguaje pictórico al literario, a decir que peca de superficialidad– del estado actual de los hospitales, tan atrasados respecto a los europeos, así como del proceso de secularización, que pinta con igual ligereza, según su criterio (*Ibíd.*). No es esta, por cierto, la única ocasión en la que encontramos los juicios de Miñano sobre la poética de la sátira en general, o sobre su concepción de la misma en particular, desperdigados por sus folletos, pues tal práctica metadiscursiva será recurrente en él –como también en costumbristas posteriores y, especialmente, en Larra–. A propósito de los pasajes en las cartas del Lamentador acerca de la Inquisición, el Consejo de Castilla y los diezmos, alaba Justo Balanza el diálogo entre el patán y el participante de diezmos como uno de los mejores de la serie, pero le reconviene que en él falle “a una de las leyes más esenciales de la sátira, que consiste en no pintar los vicios como son en sí, sino algo más recargados, para que produzcan el efecto que se desean, que es el de su corrección” (JB, “Carta segunda”, p. 13). En la tercera carta Miñano pone en boca de un supuesto lector de las cartas que se encuentra por la calle al Lamentador las siguientes palabras: “Mira tu retrato –me dijo–, y sírvate de castigo o de corrección, en inteligencia de que del mismo modo que te hemos conocido, sabemos también quiénes son los originales de los demás” (Miñano 1968: 51-52). Y en la última carta del Madrileño también aborda la cuestión de la escritura satírica, al tiempo que aporta interesantes reflexiones al hilo de la nueva libertad de imprenta y del silencio impuesto por la censura anteriormente, ideas que entroncan con las que Larra volcará en algunos de sus artículos.

Volvamos ahora a la serie del Pobrecito Holgazán, que Miñano, por boca de Justo Balanza, califica como “galería de cuadros” (JB, “Carta segunda”, p. 4) y como “pepitoria de retratos, concluidos unos, otros en bosquejo y otros a medio hacer” (JB, “Carta primera”, p. 1), siempre dentro de la jurisdicción de la sátira general, pues no entran “por el campo trilladísimo de las personalidades” (*Íd.*: p. 2).

El papel que la crítica ha concedido usualmente a esta serie de cartas es ambiguo, ya que, si por un lado se suele entroncar con la literatura

costumbrista, por otro se niega su adscripción a ella y se inserta dentro de la literatura política. Partidario de esta última postura, Clifford M. Montgomery indicaba en 1931, un tanto contradictoriamente, que los *Lamentos* eran costumbristas por su significación y su contenido, pero concluía restándoles este valor y afirmando que eran un exponente de sátira política y de documento social; a pesar de todo, los incluía como un ejemplo del desarrollo y culminación del ensayo costumbrista<sup>208</sup>. Esta confrontación, en apariencia irremediable, entre costumbrismo y sátira política es la misma que ha puesto en serios aprietos a más de un investigador de la obra de un autor tan cercano al propio Miñano como es Mariano José de Larra y esconde la falacia de que si un autor es escritor político –*ergo*, “serio”– no puede ser costumbrista, como si los escritores de costumbres no hubieran sido escritores políticos en el sentido genuino del término.

Miñano enfoca las sucesivas cartas que forman la serie del Pobrecito Holgazán, o de los *Lamentos políticos*, como también los denomina, hacia la consecución de este fin preciso: tratar de ganarse a la opinión pública y de acercarla a sus tesis. Por ello, se sirve de un tono ensayístico, argumentativo y doctrinal, que hace oscilar hacia la sátira de costumbres para compensar la seriedad introduciendo el elemento contrapuntístico de la comicidad; una sátira elaborada mediante la descripción –fundamentalmente, el retrato de personajes-tipo–, el despliegue de figuras literarias como la antífrasis, el elogio *ex contrario*, la ironía o el contraste, y un tono desenfadado y chismográfico que fue muy del gusto del público –en esto, se adelantó Miñano a la sección de “Chismografía” que iría apareciendo en la prensa posterior, tras haber ganado el espacio propio que ya ostenta en el *Correo Literario y Mercantil* (1828)–. Aborda Miñano las principales lacras del absolutismo y sus variados modos de represión, desde la perspectiva del liberal exaltado y profundamente anticlerical en que se había convertido: el libertinaje, la corrupción política, la opresión económica, el abuso de poder o las persecuciones políticas de liberales y de afrancesados son solo algunos de los asuntos que abordan las cartas. Hizo

---

<sup>208</sup> “*Costumbrista* in general content and extremely significant for the movement as they undoubtedly are, these papers do not contain a single well delineated essay”; un poco más adelante, en la misma página, leemos: “these papers are not strictly speaking *costumbrista* essays, but rather political satire and social documents of a general nature” (Montgomery 1931: 75).

notar Valeriano Bozal que, en este marco, “especial atención concede el autor a las costumbres y los medios de vida” (en Miñano 1968: 17). En efecto, un *leitmotiv* que va apareciendo a lo largo de toda la serie, al hilo del trazado de esa España de rancios valores reaccionarios, es la medra social del protagonista, quien, como indica el subtítulo, “estaba acostumbrado a vivir a costa ajena”, una situación que el advenimiento al poder del liberalismo subvierte, aunque la experiencia fuera muy breve por la nueva restauración del gobierno fernandino en 1823. En este sentido, las prácticas a las que estaba habituado el Lamentador, pícaro del siglo XIX<sup>209</sup>, se describen con detalle y se oponen a los usos que la nueva situación política le impone. Miñano se vale de la socorrida técnica tradicional del perspectivismo y el contraste, así como de la presentación sucesiva de personajes. En ocasiones, como en la segunda carta, va destapando con ironía los negocios sucios propios de cada empleo, al tiempo que retrata mediante anécdotas y pequeños rasgos descriptivos los tipos sociales asociados, como el antiguo contrabandista convertido en guarda o el religioso predicador sin escrúpulos. Acaba cada cuadro dedicado a un oficio corrupto con la mención al siguiente, modo del que se vale Miñano para ir enlazando las historias. El contraste y la contraposición de las costumbres y usos descritos atiende al esquema dual temporal pasado-presente, que puede estar implícito o explicitarse, como en la tercera carta, en la que se describe la situación derivada de la nueva libertad de imprenta; en referencia a la concesión de licencias de impresión, dice:

Aquello ya se sabía iba un poquito despacio, pero ni excedía de cuatro o cinco años [...]. Ahora todo es barahúnda, y confusión, y gritos, y alborotos por estas calles; cada día sale un periódico nuevo con diferente título, y no parece sino que no tenían bastante con los antiguos (Miñano 1968: 53).

Otra técnica que sirve para el doble propósito del retrato caracterizador de personajes y la exposición de argumentos es el diálogo con personajes que van saliendo al paso del protagonista durante sus recorridos urbanos. Por ejemplo, en la tercera carta el Lamentador entabla conversación con un religioso que se encuentra por la calle, excusa que sirve a Miñano para

---

<sup>209</sup> La vinculación se advierte claramente en la primera carta, en la que el Lamentador relata a su corresponsal sus medios anteriores de vida siguiendo el esquema de las andanzas del pícaro clásico.

exponer sus ideas. Cada encuentro callejero motiva un nuevo cuadro en miniatura donde se retrata a un tipo y se describe una costumbre asociada. En otras ocasiones, los diálogos se presentan en forma de conversaciones “robadas” por el Lamentador, que se convierte así en el fisgón de la tradición clásica: “por no perder la costumbre me paré a escuchar lo que decían” (Miñano 1968: 57).

Las cartas del Pobrecito Holgazán, serie que el propio Miñano definió en la primera carta de Justo Balanza como *galería* o *pepitoria de retratos*, coinciden en fecha de publicación con otras obras que giran en torno a la construcción de retratos y que se disponen como “galerías” reales en las que se exponen las imágenes de forma sucesiva, en forma de cuadros, en este caso, literarios. Estas obras guardan entre sí relaciones intertextuales que facilitan su estudio en una red de referencias compartidas. 1821 fue el año en el apareció un librito que, como las series de folletos de Miñano, a quien llegó a atribuirse, causó enorme revuelo público, en su caso, por elevar la sátira política a la explicitud más descarnada, por su sarcasmo y sus necedades, en opinión de sus detractores. Se trata de las *Condiciones y semblanzas de los diputados a Cortes para la legislatura de 1820 y 1821* (Madrid: Juan Ramos). Esta obra, al margen de las impugnaciones y apologías que suscitó en multitud de artículos críticos que fueron apareciendo en la prensa de ese mismo año y aun del siguiente, influyó decisivamente en la construcción de otras obras de espíritu análogo que impulsaban el género de la *biografía colectiva* (José Simón 1973), pero, sobre todo, guarda relación con un libro decisivo para la construcción del artículo de costumbres en España y que, por tanto, resulta fundamental en este trazado de la trayectoria del género costumbrista que estamos realizando. Se trata de *Mis ratos perdidos* (1822), un folleto que pasó por anónimo durante varias décadas, hasta que Mesonero Romanos lo reclamó a través de una sutil alusión que sus herederos y editores se encargarían de desvelar por completo.

### **Mesonero y *Mis ratos perdidos* (1822)**

A propósito de sus principales lecturas juveniles, entre las que se encuentran, como no podía ser de otro modo, escritores castizos y satíricos,

evoca Mesonero Romanos en un pasaje de sus memorias a Moratín, a Gallardo, a Miñano y al “autor de las *Semblanzas de los diputados*” (1994: 316). El libro al que alude lleva por título exacto *Condiciones y semblanzas de los diputados a Cortes para la legislatura de 1820 y 1821* y constituye una aguda sátira política que salió de la imprenta de Juan Ramos en el año 1821. Sospechaba *El Curioso Parlante*, y así lo hizo saber en otro fragmento de sus memorias (*Íd.*: 292, n. 52), que tal galería de retratos de los representantes de la nación española en dicho período constitucional se debía a la pluma del político y naturalista Gregorio González Azaola. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un ejemplar del libro que presenta una anónima anotación manuscrita en la portada que apunta hacia esta misma atribución: *El autor es el mismo que se retrata en la p. 84: el médico Azaola*<sup>210</sup>. José Simón Díaz (1973) negó dicha atribución en la breve trayectoria bibliográfica que trazó del libro y de las obras que se publicaron a su abrigo –continuaciones, impugnaciones, apologías e imitaciones–; la consideraba un error de Mesonero solo achacable a su mala memoria y al paso del tiempo y creía que, de ser cierto, Azaola solo pudo ser el autor de la “segunda parte” apócrifa, las *Condiciones y semblanzas de los señores diputados a Cortes para los años 1822 y 1823* –publicada en 1822, a juzgar por las noticias periodísticas de este año<sup>211</sup>–. En realidad, Simón justifica esta idea por descarte, ya que defiende la autoría de Sebastián de Miñano, aunque para ello se base más en evidencias y en segundas atribuciones de coetáneos del presbítero que en pruebas definitivas<sup>212</sup>. La paternidad de Miñano se mantiene hasta la fecha, de hecho, alimentada por este trabajo clásico de José Simón, salvo en casos excepcionales; Alberto Gil

---

<sup>210</sup> No se puede tratar del mismo ejemplar que poseía Mesonero porque presenta el ex libris del bibliógrafo Usoz –“Librería de D. Luis de Usoz, 1873”; se conserva en la BNE con la signatura U/2906–. Sabemos que no era el de Mesonero, además, porque según el inventario de su librería, realizado en enero de 1875, su copia del famoso folleto político formaba parte de una edición facticia de opúsculos satíricos. En el propio catálogo, por cierto, menciona también la atribución, si bien entre interrogantes: “Célebre folleto, por... ¿Azaola?” (Mesonero 1875: 51).

<sup>211</sup> *El Censor* mismo publica un “Extracto del folleto intitulado *Condiciones y semblanzas de los señores diputados a Cortes para los años 1822 y 1823*”, núm 98, 15/VI/1822, pp. 113-121.

<sup>212</sup> En su momento, otros escritores también fueron “acusados” de haber escrito el folleto. Es el caso de Bartolomé José Gallardo y de Evaristo San Miguel, quienes negaron la autoría desde la página impresa; el primero, en su *Carta blanca sobre el negro folleto titulado Condiciones y semblanzas de los diputados a Cortes, dirigida por el autor de la Apología de los palos al redactor de cualquier periódico, como sea tan liberal, que la estampe de su cuenta y riesgo* (Madrid: Imprenta de D. Miguel de Burgos, 1821); el segundo, en un artículo periodístico (E. M., “Clave mómica”, *El Espectador*, núm. 47, 31/V/1821, pp. 187-188).

Novales (1975: 984) atribuye las *Condiciones y semblanzas*, siguiendo a Mesonero, a González Azaola, mientras que Arcadio García Pérez apunta (2010: 238-239) a Ángel Fernández de los Ríos, aunque sin apoyarse en argumento alguno. Fuera quien fuese el autor de la colección de semblanzas satíricas, lo importante es que esta determinó decisivamente a Mesonero; de hecho, fue el acicate que le condujo a su primera incursión en la escritura costumbrista, *Mis ratos perdidos* (1822), según él mismo confesó en un detallado relato del que apenas se omite dato por su interés tanto para la historia de la obra costumbrista de Mesonero, como, sobre todo, para la historia general del artículo de costumbres español:

[...] seducido especialmente por la gracia y donosura de este último folleto [*Condiciones y semblanzas*], me arrojé a borrajear *semblanzas* también, aunque solo fueran para mi uso particular o el de mis amigos; pero, ¿quiénes habían de ser los retratados, tratándose de un muchacho de diecisiete años, sino ellos mismos, mis propios camaradas de estudios y algunos de los concurrentes a la *Academia* de baile del célebre maestro Belluzzi? Verdad es que a esta academia asistían los jóvenes de las casas más distinguidas de Madrid y muchos de los que en adelante honraron sus nombres como celebridades de la política, de las armas y de las letras; pero entonces todos éramos nada más que muchachos juguetones y traviosos, solo conocidos en nuestras casas, por todas las cuales pasearon en carrera triunfal mis *semblanzas*, con grande regocijo de las familias de los originales.

La buena, aunque confidencial, acogida que tuvo mi primera jugarreta escribómana, me animó a repetirla, y prescindiendo ya de la personalidad borrajeé una serie de doce *artículos de costumbres* (uno para cada mes del año 1821), en que, preludiando ya mi natural instinto de observación satírica, me propuse trazar cuadros festivos de la sociedad que apenas conocía, y corrí presuroso a comunicárselos a mis amigos y camaradas; pero, ¡oh dolor! En este trasiego, una noche hubo de caérseme del bolsillo el abultado manuscrito; quiero decir que lo perdí. —¡No es fácil describir el desconsuelo y la desesperación del novel autorcete en este amargo caso! ¡Lo que menos sospechaba era que algún follón o malandrín, celoso de mis futuras glorias, me había sustraído el autógrafo para darlo a la imprenta y pavonearse luego con las galas de mi pluma! —En vano publiqué la pérdida en el *Diario de Madrid*. Nadie acudió a devolverle, con lo cual se corroboró mi recelo de la siniestra suplantación.—En tal caso, acudiendo con toda la intensidad de mi dolor al arsenal de mi memoria, encerréme en mi despacho, y merced a una noche de insomnio y de trabajo, logré reproducir fielmente el tal folleto desde la cruz a la fecha, y contra mi propósito primitivo corrí a ponerle en manos del impresor, bajo el título de..... Pero tate; no quiero decir cuál era el tal título, no sea que algún ejemplar de aquel engendro haya logrado escapar de los dientes del ratón o del cesto del traperero, y venga muy serio a sacarme los colores a la cara.— Pero lo más chistoso del caso es que, publicado que fue dicho folleto (por supuesto bajo el modesto anónimo), acertó a abrirse paso entre la turba de papeluchos, quier políticos, quier literarios, que diariamente vomitaban las prensas, y hubo de llamar la atención del público (que consumió la edición en pocos días) y de los periódicos, que ponían en las nubes el tal borrón. —Esto prueba lo medradas

que andaban las letras por aquellas calendas. —Entre dichos periódicos, el que más se significó en su alabanza, y aun insertó uno de los artículos del folleto, fue el único literario que entonces se publicaba en Madrid, con el título de *El Indicador*. Era su director don José María de Carnerero [...]. Halagada mi precoz vanidad con aquel golpe de incensario (tan habitual en Carnerero), corrí a espontanearme en su presencia como autor del supradicho folleto; oído lo cual por el amable periodista, y después de remachar de palabra sus elogios y parabienes, me invitó nada menos que a colaborar, *gratis et amore*, en su compañía y en la del apreciable literato D. José Joaquín de Mora, en el insípido periódico *El Indicador* (1994: 316-319).

Este episodio de los inicios literarios de Mesonero ilustraría el modo en que llegó a la escritura costumbrista a través de una galería de semblanzas, lo cual sirve para reforzar las conexiones ya de por sí estrechas entre el artículo de costumbres y el retrato. También resulta, por otra parte, sintomático de cómo se codificaba entonces —o, por mejor decir, cómo no se codificaba aún— el artículo de costumbres. Adviértase que Mesonero usa en este pasaje, escrito ya casi al final de su vida, el término “artículos de costumbres” para referirse a esos textos de juventud, mientras que la denominación que aparece en el libro de 1822 es “capítulos”, simplemente. Es natural, dado que dichos textos componían un libro —o más bien folleto, dada su extensión—, no se habían insertado previamente en un periódico, como iba a ser el procedimiento de publicación habitual en el caso del artículo de costumbres, y, finalmente, no poseían aún la forma que adoptaría este después; por ejemplo, les faltaba el lema inicial y la estructura más definida. Por otra parte, no hay que olvidar que el propio concepto de “artículo de costumbres” aún no se había difundido en España, a pesar de que se hubieran publicado algunas piezas que podrían asimilarse en la prensa anterior, como las que insertó la *Minerva*, siendo en cambio ya muy habitual en las letras francesas. De *article de mœurs* se habla ya en los periódicos al menos desde 1815<sup>213</sup> y se ejercita en la práctica aún antes de que así se denominara; de hecho, en su primera serie de artículos, publicados entre 1811 y 1814 en la *Gazette de France*, Jouy utiliza los términos “feuilletons”, “articles de journaux”, “bleuettes littéraires” (1812: 8, 10) para

---

<sup>213</sup> En el periódico *Le Nain jeune* (núm. 364, 5º año, 30/IV/1815, p. 117), un crítico anónimo, que también cita a Jouy, dice a propósito de *Le Rôdeur* que escribe *article de mœurs*. Se refiere a Balisson de Rougemont, autor de *Le Rôdeur français, ou les mœurs du jour*.

referirse a sus textos, no “artículos de costumbres”; después, hablará sobre todo de *tableaux* o *esquisses de mœurs*<sup>214</sup>.

Por otra parte, llama la atención el hecho mismo de que Mesonero dedicase un solo recuerdo a una obra –“engendro”, la llama– de la que tanto decía avergonzarse y que había mantenido oculta durante toda su vida. No parece razonable, en este sentido, que la rescatara del olvido en sus memorias, ni mucho menos que se negara a dar su título por si sobrevivía algún ejemplar, toda vez que él mismo conservaba uno en su librería y lo lógico –en el caso de querer sinceramente que no fuera descubierta su autoría real– habría sido no dejar ninguna huella que pudiera vincularle con la obra. En cambio, lo que hizo fue dejar suficientes pistas que le relacionaran con este “librito”, anunciado en el *Diario de Madrid* del miércoles 10 de abril de 1822 (núm. 94, p. 5) bajo el título de *Mis ratos perdidos, o ligero bosquejo de Madrid en 1820 y 1821. Obra escrita en español y traducida al castellano por su autor*. Se trata de un folleto de apenas setenta páginas, impreso por Eusebio Álvarez ese mismo año de 1822 –probablemente, poco antes de que se insertara el anuncio en el *Diario*, dado que no hay rastros de publicidad anterior–, y que el lector interesado en la sátira de usos y costumbres contemporáneos podía adquirir en las librerías de Paz y de Sanz<sup>215</sup>.

El texto de *Mis ratos perdidos* no había vuelto a ver la luz hasta que en el año 1903 los hijos de Mesonero publicaron en el primer volumen de los *Trabajos no coleccionados* de su padre tres de sus capítulos –“Tribunales”, “Toros” y “El Prado”, los números 7, 10 y 11, respectivamente–, justificando el haber sacado a la luz esta obra hasta entonces “inédita” de su padre por considerar que fue demasiado autocrítico con ella. De hecho, reclamaban como atenuante de la escasa calidad del texto, en comparación con el resto de

---

<sup>214</sup> Aunque conocida popularmente por el pseudónimo del autor, *L’Hermite de la Chaussée d’Antin*, el título completo de la serie es *L’Hermite de la Chaussée d’Antin, ou observations sur les mœurs et les usages parisiens au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle* (París: Pillét, 1812-1814). Son cinco volúmenes que contienen una recopilación de artículos de costumbres de Jouy que habían ido apareciendo en la *Gazette de France* entre agosto de 1811 y abril de 1814. La colección que he consultado es la de la British Library, signaturas 284 e23 (vol. 1) – 284 e27 (vol. 5).

<sup>215</sup> La intención del autor era, según indica el anuncio, “satirizar en ella muchos de los actuales usos y costumbres, para lo cual la divide en doce capítulos, cuyos asuntos son: una tertulia, sociedades patrióticas, navidades, un baile, teatro, Puerta del Sol, tribunales, San Isidro, oficinas y secretarías, los toros, el Prado, la academia y las ferias” (*Diario de Madrid, Diario de Madrid*, 10/IV/1822, núm. 94, p. 5).

su obra, la juventud e inexperiencia del joven Mesonero, pero, sobre todo, les animaba la convicción “de la curiosidad y el interés histórico que encierran unos artículos en los cuales se halla el embrión de tres de sus escenas matritenses más famosas: ‘Las sillas del Prado’, ‘Hablemos de mi pleito’ y ‘El día de toros’, desarrolladas años después en la plenitud de sus facultades de literato y de pensador” (Mesonero 1903: 385). No se equivocaban los hijos del *Curioso Parlante*, pues en *Mis ratos perdidos* se encuentra, en efecto, el germen de algunos artículos de costumbres posteriores de Mesonero, recogidos en el *Panorama matritense*, hasta tal punto que el hispanista francés Foulché-Delbosc, cuando topó con el folleto unos años más tarde, se apresuró a publicarlo completo junto con unas breves líneas previas donde explicaba que había encontrado el modelo nunca confesado del *Panorama*<sup>216</sup>. Advirtió su error rápido, en todo caso, pues insertó un “Post-scriptum” en que lamenta no haber reparado antes ni en la cita en que Mesonero se atribuye la autoría del folleto, ni en los *Trabajos no coleccionados* donde sus hijos lo publican parcialmente. Vierte entonces aquí Foulché-Delbosc, por primera vez, ciertas dudas razonables acerca de la autoría de Mesonero, pues determinados puntos de su relato resultan oscuros; en cualquier caso, no se atreve a negarla. Desde luego, que sea fruto de una mente de diecisiete años es precocidad, si bien no es imposible; en cambio, sí parece altamente improbable que lo hiciera de memoria en una sola noche, pues según cuenta se trata de la reescritura de un manuscrito perdido. La cronología de los hechos es la siguiente: 1) Mesonero lee el popular folleto satírico *Condiciones y semblanzas*; 2) le gusta tanto que lo imita en una serie de semblanzas de sus propios compañeros de la academia de baile –todos muertos cuando escribe este pasaje, por lo que no podían corroborar ni negar su afirmación, excepto José María Marchessi, quien, al menos que sepamos, no se pronunció sobre el caso<sup>217</sup>–, semblanzas que circularon como un juguete literario casero entre sus amigos y de los que no nos ha llegado o no conocemos copia alguna; 3) animado por el éxito de

---

<sup>216</sup> “Même cadre, mêmes milieux, et aussi mêmes procédés, même facture. Rarement vit-on simi litude aussi étroite; mais le modèle possède cette qualité qui fera si prodigieusement défaut à l'imitateur, la concision; il n'écrit que de courtes, de très courtes *escenas*, et après en avoir esquissé une douzaine, il s'arrête, ayant sans doute dit tout ce qu'il avait à dire et n'aimant peut-être ni les répétitions ni le bavardage” (Foulché-Delbosc 1920: 262).

<sup>217</sup> Lo cuenta el propio Mesonero en sus *Memorias*, en las páginas que dedica al “Período Constitucional”.

este lúdico pasatiempo, “borrajea” –expresivo término que usa para significar que se trata de una obra imperfecta y no acabada– *una serie de doce artículos de costumbres*, uno por cada mes del año 1821, donde evita ya expresar los nombres –la “personalidad”– de los retratados; 4) se le cae del bolsillo el manuscrito, aunque a continuación dice que un *follón o malandrín*, celoso de sus *futuras glorias*, le *había sustraído el autógrafo para darlo a la imprenta y pavonearse luego con las galas de su pluma*; 5) publica la *pérdida* en el *Diario de Avisos*, anuncio que no se ha podido localizar hasta la fecha<sup>218</sup>; 6) consigue *reproducir fielmente el tal folleto desde la cruz a la fecha*, es decir, de principio a fin, y se apresura a imprimirlo, en *contra* de su *propósito primitivo*; 7) el folleto logra un insospechado éxito, pues *el público consumió la edición en pocos días y los periódicos ponían en las nubes el tal borrón*; 8) Carnerero se interesa por él y publica en *El Indicador* uno de los capítulos, por lo que Mesonero se apresura a presentarse como su autor, comenzando de este modo su colaboración como redactor de dicho periódico. El relato de Mesonero, plagado de no pocas lagunas y contradicciones, acaba aquí, aunque podemos considerar como su apéndice una breve y poco clarificadora nota al pie que sus hijos insertan en los *Trabajos no coleccionados*. Indican que su padre tenía tan solo una copia del folleto, encuadernada junto a otros opúsculos satíricos y con una firma autógrafa al frente en la que afirmaba su autoría, ejemplar en paradero desconocido, puesto que no se encuentra en ninguna de las bibliotecas españolas que conservan copias de la obra, ni siquiera en la Biblioteca Histórica o antigua Municipal de Madrid, a donde fue a parar, componiendo su fondo inicial, la colección de Mesonero<sup>219</sup>. Por otra parte, la descripción que los hijos aportan del libro es incorrecta: “Mis ratos *de ocio* o ligero bosquejo de Madrid en 1820 y 1821, obra escrita en español y traducida

---

<sup>218</sup> Salvando uno aproximado del 9 de marzo de 1822 que encontraron los editores modernos de sus memorias, José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos, quienes reconocen “en vano hemos tratado de identificar el anuncio de Mesonero entre tantos avisos de pérdidas de papeles que se hallan en el *Diario de Madrid* de 1822” (1994: 317 n. 274). En todo caso, la fecha de tal denuncia de la pérdida y la de publicación del libro están demasiado cercanas y no acaban de encajar; *Mis ratos* ya se anuncia en el *Diario de Madrid* (núm. 94, p. 5) el 10 de abril.

<sup>219</sup> De hecho, tras su creación en febrero de 1876, Mesonero se puso al frente de la dirección y prologó su primer catálogo (Biblioteca Municipal de Madrid, 1877) en el que aparecen, junto a otros libros, los opúsculos de carácter político e histórico inventariados en el catálogo de sus libros que se editó dos años antes, en 1875, pero no figuran los satíricos, entre los entre los que se encontraba, precisamente, *Mis ratos perdidos*. Parece, por tanto, que no toda la colección de Mesonero pasó a nutrir los primeros fondos de la Biblioteca Municipal.

al castellano por su autor. Madrid, imprenta de D. *Emeterio* Álvarez, 1822. Folleto de 44 páginas en 12º (Véanse capítulos y mayor noticia, pág. 383, volumen primero de esta compilación” (Mesonero 1905 II: 642; la cursiva es mía). El folleto se titula *Mis ratos perdidos*, no “de ocio”; lo publicó Eusebio –no “Emeterio”– Álvarez y, sobre todo, no tiene ni la extensión de 44 páginas ni el tamaño doceavo que indican, sino que consta de 63 en dieciseisavo. Podemos suponer que estos errores de catalogación son simples deslices debidos a la inexperiencia literaria o a la falta de celo de sus autores, pues, además, algunos hechos de esta historia narrada por un ya anciano Mesonero y completada por sus hijos, por rocambolesca que resulte, son fáciles de probar<sup>220</sup>. Aún así, quedan en ella muchos interrogantes abiertos. ¿Por qué no denunció en su momento Mesonero la suplantación literaria, si tal se produjo? ¿Por qué en su relato memorístico habla de *robo* primero y de *pérdida* después? ¿Pudo imprimirse el supuesto original robado, como sospechaba, si no se conoce hasta hoy ninguna otra obra igual ni parecida a *Mis ratos perdidos* impresa por las mismas fechas? ¿Por qué no hay rastro en la prensa de la época que tan siquiera mencione la obra, si tanto eco tuvo? ¿Escondía este su título solo por la razón que aduce, para evitar la vergüenza de que se conociera si “algún ejemplar de aquel engendro” había escapado “de los dientes del ratón o del cesto del trapero”? Pues lo cierto es, en relación a esta última cuestión, que el folleto seguía apareciendo en los catálogos bibliográficos, como el de Dionisio Hidalgo, y que él mismo conservaba un ejemplar, encuadernado con otras obras, no por “ocultarlo mejor” (1903, I: 384), como creían sus hijos, sino porque la unión de obras por temática, fecha de publicación, autor, género u otros criterios similares era una técnica habitual de conservación de los libros que practicaba cualquier bibliógrafo o aficionado a las letras de la época. El mismo Mesonero conservaba así, en volúmenes facticios, muchos de sus folletos, opúsculos y papeles sueltos. Es más, en el inventario que realiza de su biblioteca, y a pesar de que no omite continuos comentarios relativos a su participación en las obras que describe, cuando es el caso –por ejemplo, al consignar el tomo que posee del *Diario de Madrid*, apunta: “en 1835, bajo mi dirección y con mis folletines” (Mesonero 1875: 48)–,

---

<sup>220</sup> Por ejemplo, José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos (1994: 21) señalan que el número de *El Indicador* correspondiente al 19 junio de 1822 publica el texto de *Mis ratos*.

incluye *Mis ratos perdidos* sin alusión alguna a su autoría: “*Mis ratos perdidos*, por \*\*\*” (*Ibíd.*: 51). Muy poco después, en sus memorias, haría pública la autoría.

Sin rechazar otros motivos que pudieron determinar el caso, la respuesta a todo el misterio que rodea la historia del manuscrito perdido y recuperado puede residir en una cuestión de pura vanidad literaria por parte de Mesonero. Durante toda su carrera, se arrogó la primacía en la escritura de artículos de costumbres siempre que tuvo oportunidad de hacerlo, por lo que, desde este punto de vista, era importante que *Mis ratos perdidos* computara dentro de su producción literaria, pues sería la prueba definitiva de su carácter pionero como introductor del artículo de costumbres en España.

Él mismo dio la clave en una llamativa nota –muy informativa, para ser de uso personal– que estampó de su propio puño y letra en el único ejemplar del libro que poseía, noticia que nos llega de forma indirecta a través de sus hijos:

Este mamarracho literario fue [*sic*] donde hice *mis primeras pruebas*, en 1821, a los diez y siete años, y aunque *entonces fui muy aplaudido*, la verdad es que es una inocentada de un muchacho. *Únicamente hay que observar en él la tendencia, innata en mí, de observar y describir las costumbres madrileñas.* – Mesonero Romanos. (Mesonero 1903, I: 384-385; la cursiva es mía).

Sin embargo, lo interesante del caso sería preguntarse qué podría haberle inducido a autoproclamarse autor del folleto tantos años más tarde, si podía haberlo esgrimido como prueba irrefutable mucho antes; o, al revés, por qué no lo hace tampoco después, por ejemplo en el “nuevo” prólogo al *Panorama matritense* que escribe para la edición de sus obras completas en 1881; de hecho, dedica varios párrafos a indicar que con “El retrato”, artículo publicado en enero de 1832 en *Cartas Españolas*, se convirtió en el primer escritor en “ensayar” el “nuevo” género literario en España, explicación que habría sido más apropiada en referencia a *Mis ratos perdidos*, que había aparecido diez años antes.

Todo lo expuesto, en cualquier caso, no pasaría de ser anecdótico si no fuera por el hecho de que, de materializarse las dudas razonables que lo rodean y, por tanto, de ser cierta la falsa autoatribución de Mesonero, supondría que este elevó su reputación como costumbrista y la construcción de su obra sobre una falsificación literaria. A falta de otras pruebas que desvelen

este episodio literario, deberemos continuar considerando *Mis ratos perdidos* como la primera incursión en la escritura costumbrista de Mesonero Romanos<sup>221</sup>. Gracias a esta obra, pudo comenzar a colaborar en *El Indicador de las novelas, de los espectáculos y de las artes* de José María de Carnerero “con artículos de carácter costumbrista y con reseñas de estrenos teatrales” (Escobar y Álvarez Barrientos, 1994: 15), hasta los primeros meses de 1823, cuando decidió abandonarla por haber perdido su carácter ameno para erigirse en el eco de la Sociedad Landaburiana.

En lo que respecta al contenido del folleto, resulta interesante que en él se puede ya advertir ligeramente la influencia “in style, tone and even content” de un escritor que iba a ser decisivo para los costumbristas españoles, Jouy, como hizo notar Hyman Chonon Berkowitz (1930: 553) en un trabajo sobre el papel del francés como fuente literaria de Mesonero. Apunta el hispanista lituano hacia conexiones intertextuales concretas, si bien vagas, entre algunos artículos de Mesonero y otros de Jouy –“*San Ysidro* was clearly inspired by *Le jardin turc* (vol. VI), while *Una tertulia* owes something to *Les trois visites* (vol. II) and *Soirée du grand monde* (vol. IV)” (*Ibid.*)–, aunque no llegó a precisar, como advirtió Escobar (1976), en qué basaba la comparación. En todo caso, por encima de influencias externas la obra parte de una tradición periodística del siglo XVIII, como indican José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos, e imita en su título, probablemente siguiendo el ejemplo de las *Condiciones y semblanzas*, “cierta moda de la literatura satírica y política que se publicaba por entonces, que hacía constar en su título los meses, años o épocas del año a que el autor se refería en su obra” (1994: 21)<sup>222</sup>. En cuanto al subtítulo –“obra escrita en español y traducida al castellano por su autor”–, se trataba de un guiño cómico al lector castizo con el que había jugado también José de Santos Capuano en sus *Zumbas*, cuya segunda edición (1799) lleva una coletilla

---

<sup>221</sup> El asunto se puede enfocar desde otra perspectiva. Quizá Mesonero fuera el autor material de la obra, en efecto avergonzado por ella, y quiso ocultarla por este motivo hasta el momento en que, haciendo balance de su vida y obra para redactar sus memorias, decidió realzar un tanto la historia para darle más importancia de la que en verdad tenía. Esto explicaría que no haya apenas huella del folleto en la prensa y la literatura de la época, pero no aclara el resto de lagunas.

<sup>222</sup> Un par de años antes había aparecido un folleto anónimo titulado *La Perrología. Obra crítico-burlesca en diez conversaciones, tenidas en la calle de Alcalá por las noches de Estío y Otoño, en Madrid el año de 1819. Compuesta por F. T. L.* (Madrid: Imprenta de Espinosa, 1820). Ferreras (1973: 110) aventuró que su autor pudo ser Nicolás del Pilar, aunque sin apoyarse en datos concretos.

similar: “las que traducidas del español al castellano irá dando a luz los jueves de cada semana”. Las *Zumbas* se publicaron por entregas desde 1788, llegando a componer cuatro tomos en total, por lo que se trata de una obra periodística, aunque contiene muchos elementos propios de la novela. La publicación de *Mis ratos* no fue por entregas, pero sí se asimila a la anterior en presentar una conexión, si bien débil, con la estructura novelesca, ya que no se trata de cuadros plenamente independientes; antes bien, el *leitmotiv* de la sátira de costumbres dispuesta en sucesión cronológica es el engarce entre los distintos capítulos del libro e incluso otros elementos contribuyen a ofrecer una tímida apariencia de novela, como la recurrente aparición de varios personajes –el amigo del narrador, que actúa como su guía, o una pareja de petimetras que juegan un pequeño papel en distintos momentos de la obra–. Este tipo de elementos relacionantes o conectores también estarán presentes en el artículo de costumbres cuando este se inserta en estructuras lógicas mayores o series. La propia disposición en “capítulos”, así llamados, aporta unidad interna, gracias a la numeración correlativa, la sucesión temporal –cada uno corresponde a un mes del año, hasta completar los doce naturales–, la citación interna y la reaparición de personajes –en el capítulo cuarto, el narrador convoca la tertulia del primero y remite al lector directamente a ella (“véase el cap. 1”, 19)–, todo lo cual consigue ofrecer una imagen cohesionada de la obra folleto. Al publicarse con paginación seguida e íntegro, en folleto, sigue el sistema de publicación de las *Semblanzas* o de la *Galería en miniatura* que, por cierto, salió del mismo taller de imprenta, el de Eusebio Álvarez, y en el mismo año, 1822.

Finalmente, en cuanto al texto en sí presenta gran parte de los elementos característicos del cuadro de costumbres. El narrador es homodiegético y se presenta como un observador que registra el espectáculo variado que le ofrece la sociedad, aunque casi siempre desde una perspectiva distanciada y desapasionada: en el primer cuadro llega a reflexionar sobre su “inacción en medio de aquel animado cuadro”, en el caso de “Una tertulia” (3); reduce siempre su papel al de mero espectador, como en el segundo –“contaré sencillamente lo que una noche ví y oí en la sociedad de la Fontana de Oro, y es como sigue”, dice al comienzo de “Sociedades patrióticas” (8) –. Presenta las principales diversiones públicas de los españoles de las que se ocupa

desde una perspectiva fuertemente moralizadora y siempre con una actitud satírica e irónica –adviértase en la apertura del capítulo “Navidades”: “Día veinticuatro de diciembre: las once de la mañana serían, cuando envolviéndome en mi capa salí a olfatear alguna cosa sobre el modo y la manera con que en este gran pueblo se celebra el nacimiento de su Redentor” (11)–.

Hay una constante actitud entre condescendiente y despreciativa de los placeres y las cosas mundanas en general por parte del narrador, vertida en comentarios –“¿Y son estas vuestras diversiones?” (7); “¡Oh imperfectibilidad de las cosas humanas!” (25)–; en las lecciones morales que encubren cada final de capítulo, pasadas por el tamiz justificador de la experiencia vivida –en el de “Bailes”, dice el narrador: “todo corrido dejé aquella morada de las ilusiones, donde todo se ve no como es, sino como debía ser” (21)– y, finalmente, en las disquisiciones morales, a menudo breves monólogos internos –“¿será cierto, decía yo entre mí, que...? (12)– que giran en torno a tópicos morales comunes acerca de la inconveniencia de los lugares concurridos y de la presencia en ellos de mujeres, de las representaciones teatrales, de los bailes posteriores, del mundo de las apariencias, de la depravación que esconde el paseo del Prado, los coqueteos y fatuidades de los visitantes de la Academia de San Fernando, etc.

También se introduce al clásico personaje familiar –tío, amigo, sobrino, primo...– que sirve como contrapunto moral del narrador y que actúa como su guía o *cicerone* –o al revés, como sucede con “Don Timoteo o el literato” o el sobrino de Larra en “El casarse pronto y mal”–; en *Mis ratos perdidos* se trata de un amigo que le introduce en la tertulia en el primer capítulo y que vuelve a reaparecer en otros para acompañarle a típicos actos sociales, como una colación y la misa de gallo –lo cual sirve para hablar de la sucesión de escenas escandalosas que se encuentran a su paso: “en todas ellas [en las diferentes iglesias que visitan] veíamos repetido el escándalo de la primera; salíamos a la calle y siempre nos hallábamos con quimeras, borrachos” (14)–, así como a los espacios más emblemáticos de Madrid, como el Prado y el nuevo Tívoli.

El narrador se describe de forma indirecta a través de diferentes rasgos que van perfilando su carácter: asoma la voz del burgués al criticar el baile entre una manola y un chulo –“un baile que el arte reprueba, y que las buenas

costumbres abominan, el cual fue vitoreado por la chusma que se hallaba acampada a mis espaldas” (24-25)–, y la del misógino –“dejemos el género masculino que mejor merece ya el dictado de neutro y echemos una ojeada sobre el que se creó para su delicia” (53), dice al paso que lamenta la afeminación en hombres y la vana ostentación de las mujeres–; usa lente, aunque se apresura a indicar que es lo único que tiene de elegante, es provinciano –de Burgos (18)–, reconoce sus “rancias ideas” (56) y su “natural inconstancia” (58); posee un “maldito genio reparón” que le inclina siempre a ver “no las buenas circunstancias, sino los defectos de que se halla rodeado” cada espectáculo que observa (25), y, sobre todo, se presenta como el clásico fisgón: siempre pasando desapercibido, embozado, como se presenta al comienzo de “Navidades” –“Día veinticuatro de diciembre: las once de la mañana serían, cuando envolviéndome en mi capa salí a olfatear alguna cosa sobre el modo y la manera con que en este gran pueblo se celebra el nacimiento de su Redentor” (11)–, o escondido, en la reunión a la que asiste en “Sociedades patrióticas”, en un rincón del café. Idéntica artimaña sigue al llegar al mentidero nacional por antonomasia, la Puerta del Sol: “con la libertad que me daba el no ser conocido, determiné irme colando en todos los corrillos que me rodeaban para enterarme de los asuntos en cuestión” (28). Se advierten en las descripciones de espacios y personajes algunas de las convenciones de la tradición literaria dieciochesca –la escena del animado espectáculo que ofrece la Puerta del Sol, con sus vendedores, el griterío y la confusión que impelen al narrador a buscar refugio en los portales y la propia caracterización del espacio como “Babel” (III, 13), o la de la visita a las ferias, apenas introducen novedades respecto a las que podían leer los lectores del XVIII. El detallismo descriptivo llega hasta el punto de que llega a disculparse por ello –“aquí pido la paciencia de mis lectores” (17), dice antes de detenerse en la escena en la que se viste para el baile con ropa prestada–; las apelaciones directas a los interlocutores son frecuentes –en la descripción de un corrillo en el capítulo “Puerta del Sol”: “(póngase el discreto lector mirando a la calle de Carretas, gire a la derecha, y adivinará el que digo)” (28); “como lo verá el curioso lector si algún día me diere la gana de contárselo” (7)–. Los procedimientos descriptivos son variados y serán los habituales en el artículo de costumbres posterior; destacan la técnica indirecta mediante la pregunta retórica –“¿Cómo pintar la

aflicción...?” (29)— y el entrelazamiento de escenas, como vemos en este último capítulo mencionado: el narrador va desplazándose de un corrillo a otro y relatando la escena que ve en cada uno de ellos: unos especuladores engañan a un hombre en la primera; un grupo discute quién ganaría la guerra, si austriacos o napolitanos —lo que permite un anclaje temporal en 1821— en la segunda; en la tercera, unos elegantes hablan en el café de Lorencini sobre la última moda de París.

Los referentes literarios visibles en *Mis ratos perdidos* a través de la citación intertextual son los satíricos castizos contemporáneos —se inserta la variante de una exclamación proferida por Don Hermógenes en *La comedia nueva* de Moratín; frase que, por cierto, también se introduce en el artículo “Tipos hallados, tipos perdidos”—; también están presentes los del siglo anterior: Isla, presente con sus versos festivos —“Y llamamos rabones a los mulos/ cuando no tienen rabos en los cu...”— e Iriarte, con su famosa “Epístola tercera” (1777) —“Oiré sin tomarme pesadumbres/ La desvergüenza pública y notoria/ De la escuela (que llaman) de costumbres/ En el siglo (que llaman) *ilustrado* / Y en una Capital de un grande Estado”—, que sirve asimismo como broche final del libro.

De *Mis ratos perdidos* llaman la atención, por último, algunos comentarios de carácter político que se deslizan en el texto como la crítica de las sociedades patrióticas en el capítulo segundo y la alusión a la Inquisición —“supuesto que todos tenemos derecho a pensar (salvo el parecer de los ilustrados miembros de la difunta)” (8)—, algo bastante impropio de Mesonero, que siempre manifestaba su deseo de mantenerse al margen de la política y esgrimía dicho argumento como el término que marcaba la diferencia con respecto a *Fígaro*—. Tan solo un año más tarde, la restauración del absolutismo como consecuencia del regreso a España de Fernando VII impediría que ni tan siquiera las alusiones se abrieran paso en la página impresa. Comienza así una etapa oscura para las letras españolas, que apenas malviven entre la publicación de *Mis ratos perdidos* en 1822 y la aparición en 1828 de la siguiente obra que constituye un hito en la historia del artículo de costumbres, *El Duende Satírico del Día*. En este período el panorama editorial era desolador en todo cuanto tuviera que ver con la literatura; como bien recordaba Escobar, “no había que esperar el nuevo libro ni la nueva obra de teatro que

animara la discusión sobre temas literarios. No había ni periódicos que leer” (1973: 31). Por ello, difícilmente podían llegar las novedades literarias del extranjero, ni era posible que se produjera una renovación literaria, ni podía desarrollarse el artículo de costumbres o cualquier otra expresión literaria. Si hasta ahora, como se ha visto en la *Minerva* y *El Censor*, los cuadros de costumbres encontraban su pequeño espacio en la prensa –debido a la escasez de cabeceras que daban auténtico espacio a los contenidos literarios, que quedaban relegados por todos los demás–, o bien en el folleto, como era práctica más habitual siguiendo la tradición dieciochesca –así lo hacía Miñano, a excepción de la serie del Madrileño–, ahora vamos a encontrar un vacío considerable –la “noche intelectual” a la que se refiere Mesonero Romanos (1994: 378)– hasta la aparición del *Duende Satírico del Día*.

### **Larra, de *Duende Satírico del Día* (1828) a *Pobrecito Hablador* (1832-1833)**

Tras alguna pequeña incursión previa –un año antes había publicado en forma de folleto una oda “A la exposición primera de las artes españolas”–, en 1828 un joven e inexperto Mariano José de Larra irrumpe en el mundillo literario madrileño. En el mes de febrero sale a la calle de la imprenta de José del Collado el primer cuaderno de *El Duende Satírico del Día*, que “publica de su parte Mariano José de Larra”, como indica en el subtítulo para expresar que se lanzaba a la aventura periodística por su cuenta y riesgo –aunque no le faltaran apoyos, como el del comisario de la Cruzada Manuel Fernández Valera, su protector en esta etapa inicial–. Nadie sabía entonces quién era este muchacho. Tenía diecinueve años y era la primera vez que estampaba su nombre al frente de sus escritos periodísticos, en portada; al final de cada cuaderno se vestía con la genérica máscara tradicional del duende satírico y burlón, con el complemento “del día” remarcando la idea de que sus competencias críticas serían de plena actualidad. Aún no se había convertido en *Fíguro* y estaba en plena construcción su yo satírico, que después se complicaría y rompería en múltiples caras o personalidades –máscaras y firmas que han estudiado R. Teichmann (1978) y E. Penas (1980)–. Significativamente, Larra nunca incluyó ninguno de los artículos que integran el *Duende* en las colecciones posteriores de su obra periodística, como si quisiera

relegar al olvido su accidentada iniciación como escritor público. Esta primera salida a la palestra pública estuvo rodeada de polémica, como ahora se verá<sup>223</sup>.

*El Duende* se componía de cinco cuadernos en tamaño octavo y desigual extensión que fueron apareciendo irregularmente por entregas entre febrero y diciembre de 1828. La dificultad que supuso embarcarse en esta aventura periodística para el joven Larra se refleja no solo en los problemas que encontró para sacar sus cuadernos con periodicidad fija, sino también en el número de impresores con los que tuvo que tratar para hacerlo: José del Collado (*Duende*, núm. 1), Norberto Llorenci (núm. 2), Repullés (núm. 3) y, finalmente, León Amarita, con quien lanzó los dos últimos (núms. 4 y 5).

Con esta primera empresa, Larra pretendía acometer la crítica social de los asuntos públicos de actualidad que iba a entroncar plenamente con la que había realizado la red europea de *espectadores* que inundaron el panorama periodístico durante el siglo XVIII, especialmente en su segunda mitad. Esta tradición periodística ilustrada de *espectadores* en el caso de España tuvo su continuidad en distintas cabeceras, aunque se tratara más de preservar un espíritu moral y crítico que de reproducir el esquema periodístico completo, como se vio al tratar de la *Minerva* de Olive, proyecto fallido de *espectador*, y de *El Censor* de Miñano, Lista y Gómez Hermosilla, que de tal no tiene más que el nombre y la pretensión ilustrada de reformismo. En este sentido, *El Duende Satírico del Día* se encuentra en una posición genérica liminar entre la prensa moral ilustrada, el ensayismo dieciochesco y la moderna forma del artículo de costumbres que iba a comenzar a adoptar la estructura con la que hoy lo identificamos<sup>224</sup>.

La relevancia de esta publicación dentro de la historia del artículo de costumbres en España es notable, como puso de manifiesto José Escobar (1973) en un libro capital sobre los orígenes de la obra de Larra, orígenes en

---

<sup>223</sup> Quizá actuó así porque, aunque ya mostrara muchas de las preocupaciones y motivaciones que caracterizarían después su escritura, aún no había madurado su estilo ni había encontrado su propia voz como escritor público. En todo caso, no es un caso excepcional que un escritor rechace su obra temprana.

<sup>224</sup> Lo mismo puede decirse de su siguiente aventura periodística en solitario, *El Pobrecito Hablador*. En este último, no obstante, dio más espacio al artículo de costumbres, mientras que en el *Duende* el material costumbrista es mínimo y se reduce al primer cuaderno, como mostró Escobar (1973: 116).

los que el *Duende Satírico*, poco estudiado hasta entonces –a excepción del artículo de Tarr, que aparece un siglo más tarde (1928), y de una tesis doctoral inédita de Aristide Rumeau (1948)–, ocupaba un espacio central<sup>225</sup>. El estudio de Escobar realiza una inmersión más profunda en la genealogía periodística de este primer proyecto de Larra que la que aquí se puede acometer, y ofrece, además, suficiente información sobre los acontecimientos que rodearon su aparición y posterior cese. Lo que aquí más interesa es el papel concreto que jugó esta primera publicación de Larra en la historia del artículo de costumbres. Dentro del conjunto de su obra, el *Duende Satírico* representa una parte mínima de la producción costumbrista de Larra, pues aún no se puede identificar como tal forma literaria, pero sí resulta fundamental porque muestra el proceso inicial de construcción del satírico observador y censor de las costumbres madrileñas en que después se afianzaría. Además, el *Duende Satírico* constituye el primer puente que traza Larra entre la literatura de costumbres francesa y la española, pues con esta publicación da un paso más en la popularización de la fórmula que en Francia habían practicado con tanto éxito Jouy y otros escritores de costumbres, siguiendo diversas tradiciones nacionales y extranjeras de observación de espacios urbanos y de costumbres sociales –adoptando en la fase inicial el *Tableau de Paris* de Mercier y el personaje español del Diablo Cojuelo, tamizado por la versión francesa de Le Sage, como dos de sus principales modelos; después, al trazado de tipos sociales llegarían nuevas influencias, especialmente de los paradigmas científicos en boga–.

Es en el primer número del *Duende Satírico*, de febrero de 1828, donde queda patente el vínculo con el *Ermitaño*, quien no había vuelto a dejar huellas de su presencia en la literatura española desde 1822, cuando se asoma –si bien mediante leves conexiones temáticas– en *Mis ratos perdidos*. Más allá de esta primera entrega no es posible hallar rastros de Jouy ni de material costumbrista en el *Duende*, como indicó Escobar, porque siguiendo la tradición literaria dieciochesca, de la que se nutre fuertemente, Larra se centra

---

<sup>225</sup> Afirmaba Escobar (1973: 19) que aún era necesaria una edición anotada del *Duende* porque no conocía, por estar inédita –no la incluye, de hecho, en la bibliografía final de su estudio, junto a otros trabajos del mismo autor que sí ha consultado–, la tesis de A. Rumeau: *El Duende Satírico del Día de Mariano José de Larra. Première réédition complète avec une introduction et des notes*. Thèse complémentaire pour le doctorat-ès-lettres présentée devant la Faculté des Lettres de Paris, 1948.

exclusivamente en la sátira y en la polémica literarias y, siguiendo esta línea, relega la crítica de las costumbres a “un elemento más en el conjunto de las observaciones sobre distintos aspectos de la sociedad contemporánea, analizada con una intención crítica y moral que no se reduce a la descripción de costumbres locales” (Escobar 1973: 116). Por este motivo “*El Duende Satírico* no es ni más ni menos costumbrista que lo habían sido las revistas dieciochescas del mismo género que habían trazado el camino por donde Larra da los primeros pasos de articulista” y debe considerarse, en este sentido, más como satírico que como costumbrista (*Ibíd.*). Así es, en efecto, lo cual llama la atención poderosamente, toda vez que la publicación de sátiras en la España fernandina era “faena poco imaginable” (Iglesias Feijoo 1996: xviii), en palabras de uno de los modernos editores de Larra, con toda la prensa prohibida, a excepción de los diarios oficiales. Aunque Iglesias cifra el valor del *Duende* en este carácter satírico, extraordinario para las circunstancias políticas del momento, la publicación posee valor en sí misma; constituye el primer observatorio satírico de Larra y prefigura un buen número de las obsesiones que poblarían su imaginario posterior. Aquí radica su importancia literaria para el impulso del artículo de costumbres que el propio escritor, ya convertido en *Figaro*, contribuiría a conformar unos años más tarde, sobre todo a partir de su segunda aventura periodística individual, *El Pobrecito Hablador* (1832).

### **2.2.3 Promoción e institucionalización del artículo de costumbres (1828-1836)**

Durante las dos primeras décadas del siglo XIX la literatura asomó a la prensa durante pocas y muy contadas ocasiones. El mudable sistema legislativo que regulaba la libertad de imprenta y la convulsa situación política no permitían grandes concesiones a las redacciones. La política o la economía ocupaban casi todas las páginas de los papeles periódicos, que se balanceaban entre la información, la opinión y la polémica –en las épocas de mayor relajación de la libertad de expresión, como el período liberal de 1820 a 1823–, dejando muy poco espacio a los temas de arte y cultura –y aún menos

a los textos literarios, de ficción y evasión—. De hecho, cuando no se imponía la asepsia, el periodismo político –y el satírico, como anverso de su moneda– llegó a erigirse como uno de los principales modelos, acompañado por ríos de folletos y panfletos, impulsado por las propias circunstancias que vivía el país desde 1808, y continuado, más allá de los límites de la Guerra de la Independencia y de sus “guerras de pluma”, por voces críticas como las de Bartolomé José Gallardo, Larra o Martínez Villergas<sup>226</sup>.

Teniendo en cuenta tal contexto previo se comprende bien lo que pudo significar para la asendereada vida literaria y periodística madrileña la aparición en julio de 1828 de *El Correo Literario y Mercantil*. De hecho, como bien advirtió Vicente Llorens (2006 [1954]: 455), el *Correo* fue la única “revista propiamente literaria” que se vendía en Madrid desde que acabó la etapa constitucional del Trienio en 1823 y, con ella, la prolífica producción periodística que había nacido a su amparo. Al evocar esta etapa en sus *Memorias*, Mesonero hablaba de “aquel silencio completo del ingenio, de aquel sueño de la cultura” (Mesonero 1994: 378) que azotó a la nación española, en una “época en que, envueltas en una densa nube las letras y la ciencia, a impulsos de la ignorancia enaltecida, callaban de todo punto, sin tribuna, sin academias y liceos, sin prensa periódica ni nada que pudiera dar lugar a polémicas o enseñanza” (*Íd.*: 377). Por ello, 1828 fue un año que abrió una vía de escape, ya que no solamente apareció el *Correo Literario y Mercantil*, sino que también vieron la luz otros dos proyectos periodísticos, el *Duende Satírico*, cuyo primer cuaderno salió en febrero, y *El Mundo tal como es, o todos locos* (1828-1829), si bien ambos están redactados enteramente por un solo escritor –Larra en el primer caso y Pedro Martínez López en el segundo–, por lo que no pueden ser considerados estrictamente periódicos en el sentido sustantivo y moderno del término, sino, más bien, en el original y adjetival de “periódico” –obras que ven la luz con determinada periodicidad–.

El primero que reparó en el valor del *Correo literario* fue José Escobar, quien en varios trabajos (1970, 1976, 1977a) exhumó algunos de sus textos, llamó la atención sobre el papel de Carnerero como promotor del artículo de

---

<sup>226</sup> Para el período de las Cortes de Cádiz, véanse los volúmenes de *La guerra de pluma* (2006-2008), editados por Marieta Cantos Casenave, Fernando Durán López y Alberto Romero Ferrer.

costumbres, rastreó la figura del hasta entonces desconocido Rementería en la redacción del periódico y deshizo algún equívoco en que habían incurrido investigadores tan experimentados como Montgomery, Correa Calderón y Ucelay da Cal, quienes habían confundido a un anónimo colaborador del periódico, *El Observador*, con el propio Rementería.

El carácter servil y adulador de la Corona de este periódico –Roca de Togores lo definía como “inoloro y opreso” (1883: 165)– ha podido pesar en esa escasa atención que tradicionalmente ha prestado la crítica a esta cabecera, impidiendo su revisión imparcial; otro tanto ha sucedido con el camaleónico Carnerero. Desde luego, no cabe duda que dicho carácter determinó el sesgo profundamente mediatizado del tratamiento de los contenidos de esta revista; sin embargo, no le resta interés en otros aspectos, ni implica la absoluta falta de valor que se le ha concedido –Seoane, en su historia del periodismo español, destacaba “su escaso mérito” y “su insipidez” (1996: 41)–. Por otra parte, el editor y la redacción del *Correo* llegaron a manifestar su deseo de tener licencia real para dar “mayor latitud” a “la parte de noticias políticas que en él se publican” (núm. 314, p. 1), un permiso que les fue concedido por Fernando VII en 1830, si bien es cierto que el carácter del periódico no varió de forma sensible en los años siguientes, probablemente porque el modo con que debía llevarse a cabo esta supuesta concesión queda más sometido a la censura previa que al ejercicio de la libre expresión<sup>227</sup>.

Por otra parte, no solo el *Correo*, sino la trilogía periodística de Carnerero al completo, es decir, sus tres “empresas” periodísticas<sup>228</sup> –el *Correo Literario y Mercantil*, las *Cartas Españolas* y la *Revista Española*– han recibido escasa atención por parte de la crítica, si exceptuamos algunos trabajos sueltos y los breves apartados y menciones en las historias de la prensa y de la

---

<sup>227</sup> “Nuestro Augusto Soberano [...] se ha dignado atender a la solicitud hecha por por el referido Editor para que pudiese adquirir en este periódico mayor latitud la parte de noticias políticas que en él se publican; y acogida su súplica, y *arreglado el orden con que deberá verificarse*, el *Correo Literario y Mercantil* va a tener un nuevo medio de interesar a los que pudieran echar menos en él [*sic*] este requisito” (“El *Correo* al público”, núm. 314, 14/VII/1830, p. 1; la cursiva es mía).

<sup>228</sup> Me refiero con ello a las tres publicaciones en las que Carnerero jugó un papel principal. Y es que, a pesar de que no fundara el *Correo*, como sí hizo en el caso de las otras dos publicaciones, fue una figura importante dentro del periódico, especialmente en su primera etapa, cuando fue su director y redactor principal, hasta que otros fueron relevándole de sus principales tareas –Bretón, asumiendo la crítica teatral que hasta entonces había sido de su sola jurisdicción; Mariano de Rementería y José de Elola, convirtiéndose en los nuevos editores–.

literatura del periodo, lo cual resulta claramente insuficiente, a la luz del incuestionable valor que, como se verá, encierran para la crítica y la historia de la literatura española del primero tercio del siglo XIX, especialmente en lo que al costumbrismo respecta<sup>229</sup>. Mayor interés han suscitado esas otras publicaciones posteriores que destacan por su valor artístico, por su significación dentro del movimiento romántico o por su impacto general en la cultura española del momento, como *El Artista*, el *Semanario Pintoresco Español* o *El Laberinto*. Sin embargo, hay que notar que el *Correo* constituyó el principal órgano de difusión periodística de la crítica literaria y teatral entre 1828 y 1833, además de dar cabida al primer periodismo costumbrista desarrollado según los moldes extranjeros; es más, en sus páginas se dieron cita algunas de las firmas que entre 1830 y 1850 iban a componer la vanguardia de las letras españolas. De hecho, en el *Correo* participaron de un modo u otro, como redactores, colaboradores esporádicos –remitiendo artículos y comunicados<sup>230</sup>– o como protagonistas de reseñas, críticas y polémicas, Agustín Durán, Juan Bautista Alonso, Bretón de los Herreros, Estébanez Calderón, Mesonero Romanos, Ángel Iznerdi –*El Mirón*–, Vargas Ponce, Eugenio de Tapia, Manuel María Gutiérrez, Manuel Casal y Aguado –*Lucas Alemán*–, José de Elola, Ramón Soler, Mariano José de Larra, Roca de Togores, Ventura de la Vega, Basilio Sebastián Castellanos, Agustín Pérez Zaragoza, Martínez de la Rosa, Clemente Díaz y Tomás Quintero, entre otros. Así, la publicación vino a reactivar el yermo panorama periodístico del momento, dando un espacio a tales voces; impulsando, gracias al conocimiento que de la literatura francesa tenía el primer editor y redactor principal, José María de Carnerero, un nuevo tipo de crítica literaria y teatral inspirada en el modelo francés –que, por otra parte, también desarrollaría

---

<sup>229</sup> En el caso de *Cartas Españolas* Gloria Rokiski (1989) elaboró el índice de su contenido, además de presentar un estudio introductorio de la revista. También dedicó un artículo a la figura de Carnerero (1987), que, sumado a unas breves notas bio-bibliográficas de Simón Díaz (1951) y a los recientes trabajos de Marta Manrique (2008; 2010), si bien a propósito del debate calderoniano, es todo lo que tenemos sobre la vida y obra de este polifacético intelectual.

<sup>230</sup> El mismo Larra menciona en su crítica del *Correo Literario*, a propósito de la sección “Correspondencia” y cuando solo tenía escasos tres meses de vida: “todo el mundo quiere ser compañero de sus tareas enviando artículos, y todos se cuentan en el número de autores, de modo que el periódico tiene más padres que los hijos de la R., y van sobre él más plumas para componerle que fueron en otro tiempo soldados con Carlos V sobre Túnez” (*Duende Satírico*, cuaderno IV, 1828: 24).

ampliamente Larra– y erigiéndose en el primer órgano de difusión del artículo de costumbres en España.

Por su parte, *Cartas Españolas* (1831-1832), cuyo primer número vio la luz el 26 de marzo de 1831, es la segunda publicación periodística de carácter literario, tras el *Correo*, que veía la luz en España desde el final del Trienio. Tiene el mérito añadido de ser la primera publicación ilustrada española, además de poseer una significación especial para la trayectoria de la escritura costumbrista, pues dio continuidad a la labor que habían comenzado los redactores del *Correo*. Su fundador, el antiguo redactor y director del *Correo literario*, José María de Carnerero, contrató para su nueva empresa a dos escritores que habían colaborado más o menos esporádicamente en el *Correo*, Serafín Estébanez Calderón y Ramón de Mesonero Romanos. Ambos comenzarían de este modo una fecunda producción costumbrista en las páginas de la revista, a la que la surtían de artículos de costumbres escritos en sus respectivos y peculiares estilos, de temática o ambientación andaluza el uno y madrileña el otro. De este modo, la sección de “Costumbres” quedará ya aquí plenamente conformada, y el artículo de costumbres, consolidado.

Finalmente, *Revista Española* (1832-1836), fundada también por Carnerero el 7 de noviembre de 1832, se convirtió, como continuación o “segunda serie” de las *Cartas*, en una pasarela entre el antiguo modelo periodístico y el nuevo que iba a impulsar poco después Mesonero en la primera cabecera moderna y popular que sigue la estela de las grandes revistas francesas e inglesas, como *The Penny Magazine* y *Le Magasin Pittoresque*: el *Semanario Pintoresco Español* (1836). En lo que respecta al artículo de costumbres, seguiría afianzándose en un espacio propio dentro de *Revista Española*, cuya redacción estaba compuesta por antiguos redactores del *Correo* y de las *Cartas*, como Estébanez y Mesonero, además de por nuevos colaboradores, como Larra, quien se sumó por intermediación del segundo. Finalmente, conviene recordar dentro de esta cadena de acontecimientos periodísticos estrechamente relacionados con el impulso del artículo de costumbres español que tan solo un año y medio después de la inauguración de *Cartas Españolas*, que comienza a afianzar la escritura de artículos de costumbres, y tras cinco desde el lanzamiento del *Correo Literario y Mercantil*, donde ya fueron apareciendo algunos de ellos, Larra lanzaba –era

el mes de agosto de 1832– el primer número de su propia “revista satírica de costumbres”, *El Pobrecito Hablador*. En definitiva, resulta evidente que en esta red de publicaciones que tienen a Carnerero como nexo de unión se creó una suerte de plataforma que ligó al grupo de escritores que ensayaron los primeros artículos de costumbres –Carnerero, Rementería, Iznardi, Mesonero, Estébanez Calderón y Larra, entre otros cuya memoria ha quedado oculta tras la sombra del pseudónimo–, quedando de tal modo la forma consolidada en estas sucesivas plataformas periodísticas. Desde el punto de vista de la formación y desarrollo del artículo de costumbres, por tanto, la trilogía de Carnerero debe considerarse como un *continuum* en el que el artículo de costumbres encontró progresivamente forma y hueco.

En las siguientes páginas vamos a revisar la trilogía periodística en la que se encuentran las raíces del artículo de costumbres español –*Correo literario*–, así como su promoción e institucionalización –*Cartas Españolas* y *Revista Española*–, posteriormente avalada por las principales recopilaciones y colecciones panorámicas de artículos sueltos.

### ***El Correo Literario y Mercantil (1828-1833)***

#### LA REDACCIÓN DEL CORREO

La andadura del periódico comienza el 14 de julio de 1828, cuando el impresor y editor Pedro Jiménez de Haro, quien tenía un privilegio de exclusiva logrado mediante subasta (Escobar 1970: 560), lanza el primer número<sup>231</sup>. Como explica Morán Ortí (2011: 82) a partir de los datos que ofrece González Palencia, Jiménez de Haro pagó 166.000 reales anuales por la publicación durante diez años tanto del *Diario de Avisos* como del propio *Correo Literario*, asegurándose mediante tal desembolso la prohibición de que cualquier otro periódico fuese publicado –a excepción de la *Gaceta* y *El Mercurio*, pues salían directamente de la Imprenta Real y a expensas del Gobierno–. En el transcurso

---

<sup>231</sup> Una nota inserta en el sexto aniversario del periódico desdice esta afirmación: “en virtud, no de un privilegio, como algunos mal informados han querido suponer, sino de una contrata con el supremo gobierno, comenzó este periódico desde el año de 1825; pero hace ya dos que rescindidos aquellos pactos se dignó S.M. declararle, por un decreto especial, propiedad del editor” (*Correo*, núm. 784, 15/VII/1833, p. 2).

de su vida periodística, entre ese 14 de julio de 1828 y el 3 de noviembre de 1833, cuando apareció el último número, el periódico sufrió diversos vaivenes editoriales –cambios en la redacción, de título, de formato, etc.–, aunque tanto en su línea ideológica como en lo que respecta a la estructura y a los contenidos no varió sustancialmente<sup>232</sup>.

Del *Correo* se suele destacar su carácter fuertemente politizado, visible tanto por el espacio que solía dedicar a los asuntos de la Corona, como en sus tácticas de adulación descarada de monarcas y figuras públicas destacadas. Según el historiador Edmundo González (1919: 182), el periódico se fundó a instancias de la reina<sup>233</sup>, lo que explica la deuda contraída por el editor y extendida a los redactores, quienes no escatiman amplios despliegues poéticos y elogios, ni omiten públicos ruegos para mantener la protección real<sup>234</sup>.

Los principales redactores fueron, inicialmente, Juan López Peñalver y, sobre todo, José María de Carnerero, quien asumió las funciones de director en una primera fase del periódico y fue su cara más visible; Larra, de hecho, le señaló indirectamente como el “redactor principal o postillón en jefe del *Correo*” (*Duende satírico*, núm. IV, 1828, p. 14)<sup>235</sup>. Carnerero se ocupa al comienzo de la crítica teatral y literaria, aunque circunstancialmente y por intereses particulares Peñalver asume tal papel –por ejemplo, reseña la representación en el Coliseo del Príncipe de *¡Lo que es mudar de vestido!*, pues se trataba de una obra arreglada a la escena española por el propio Carnerero, a quien

---

<sup>232</sup> Cada número constaba de cuatro páginas, salía de la imprenta de Jiménez de Haro tres veces por semana, los lunes, miércoles y viernes. A partir del 1 de enero de 1829 pasa a denominarse *El Correo: Periódico Literario y Mercantil*. Desde el 1 de enero de 1830 cambia su diseño, en un intento por modernizarse y colocarse a la altura de otras publicaciones europeas. El 12 de abril de 1830 aumenta su tamaño y, con él, su precio, de seis a ocho cuartos; reduce su cabecera a *El Correo* desde el 3 de junio de 1833, y desde el 6 de ese mismo mes y año modifica su frecuencia de aparición, saliendo ahora cuatro veces por semana –los domingos, martes, miércoles y viernes–. El último número es el del día 3 de noviembre de 1833.

<sup>233</sup> Apunta a la primera esposa de Fernando VII, obviamente por error, ya que en 1828 el rey estaba casado con su tercera esposa, María Josefa Amalia, quien era famosa, precisamente, por su afición a la poesía.

<sup>234</sup> Así sucede en el artículo que abre la portada en el primer aniversario del periódico, donde, tras los agradecimientos de rigor al rey y al público, leemos: “[El *Correo*] ruega a los que le protegen y estiman que sigan en su generoso empeño; porque, en fin, ni la silla de postas podrá correr sin untarla el eje, ni sería fácil sin amigos; que los que mal le quieren no se saliesen con la suya”, “El Correo al público”, núm. 158, 15/VII/1830, p. 1.

<sup>235</sup> Larra no le nombra explícitamente, pero se refiere al redactor de la sección de Teatros, quien sabemos que era el propio Carnerero por su firma habitual. Todavía muchos años más tarde sería recordado el *Correo* como el periódico *de* Carnerero; Roca de Togores, Marqués de Molins, se refería al él en su ensayo biográfico sobre Bretón como el “incolore y opreso *Correo literario* de Carnerero” (Roca de Togores 1883: 165).

defiende de las acusaciones de imitador que se le imputan (núm. 46, 27/X/1828)–. En cualquier caso, el papel efectivo de Peñalver en el periódico es más difícil de determinar, ya que, a diferencia de su compañero Carnerero, apenas vemos su nombre en las páginas del *Correo*: en un artículo sobre el cuarto cuaderno del *Duende Satírico*, que forma parte de la polémica que mantiene la redacción de la revista con Larra (*Correo Literario*, núm. 34, 29/IX/1828)<sup>236</sup>; en otro que firma junto a Carnerero como redactores (núm. 78, 9/II/1829) y en una circular remitida por la Real Junta de Fomento de la Riqueza del Reino, de la que era presidente interino (núm. 519, 4/XI/1831, p. 4). Desde luego, Peñalver estaba muy bien situado dentro de los círculos de poder madrileños, ya que detentó diversos cargos oficiales de importancia y, además, formaba parte de la camarilla del ministro Ballesteros. Cuenta Mesonero en sus *Memorias* que Peñalver fue el director de la primera Exposición Pública de la Industria Española de 1828 y que junto al propio ministro acompañó al monarca Fernando VII durante su visita a la Exposición (Mesonero 1994: 391-392).

Otras dos figuras que tuvieron un gran peso en la redacción fueron Mariano de Rementería y Manuel Bretón de los Herreros. Gracias a un artículo de José Escobar (1970) conocemos bien los detalles de la incorporación del primero a la plantilla del *Correo*. Rementería remitió una carta a Carnerero (núm. 173, 19/VIII/1829) en la que se defendía de las críticas negativas que este había publicado de algunas de sus obras y aducía la lista completa de traducciones y originales que llevaba publicados hasta la fecha, una producción que a Carnerero le interesó lo suficiente como para invitarle a formar parte de la redacción<sup>237</sup>. De hecho, ya en octubre de 1829 aparece citada positivamente una de sus obras originales, *La visita de los campos santos, cementerios y bóvedas en el día 2 de noviembre*, “muy propia para semejante día, y escrita con sensibilidad y afectos muy piadosos”, según el anónimo redactor, que bien pudiera ser ya el propio autor (“Campos santos”, núm. 203, 26/X/1829, p. 2).

---

<sup>236</sup> J. P., “*El Duende satírico del día: le publica de su parte Mariano José de Larra: cuaderno 4º Madrid setiembre de 1828. Véndese en la librería de Sanz y otras a 3 reales: papel de 20 hojas en 8º.*” (*Correo Literario*, núm. 34, 29/IX/1828, pp. 1-2).

<sup>237</sup> Con anterioridad el *Correo* no había dado a la luz ningún texto de Rementería, ya que, según él mismo reconoce en su carta, solo envió unos versos bucólicos que el director no llegó a publicar.

Tal como indica Escobar, siguiendo los datos dispersos que proporciona el artículo necrológico que a la muerte del redactor escribió su amigo Iza de Zamácola, Rementería fue ganando peso en la redacción desde su incorporación entre agosto y septiembre de 1829, conforme Carnerero perdía protagonismo, entre otros motivos, por encontrarse enfrascado en su proyecto de lanzamiento de una nueva revista, *Cartas Españolas*. Cuando este se produjo, el 26 de marzo de 1831, Carnerero abandonó la redacción del *Correo*, donde había continuado colaborando desde entonces, si bien cada vez con menor intensidad (Escobar 1970: 568). Cuando abandonó la dirección del periódico el editor, Pedro Jiménez de Haro, tuvo que encargar a Rementería que asumiera el cargo. Este relevo hubo de producirse a mediados del año 1830, si no antes, pues una carta de Bretón a Juan de la Pezuela fechada el 17 de junio de ese año revela que ya por esas fechas Rementería era el encargado de gestionar los originales remitidos a la redacción (*Íd.*: 568-569).

En cuanto a Bretón de los Herreros, hasta ahora se creía que su incorporación al *Correo* se había producido de forma bastante tardía, pues su primer texto firmado, una “quisicosa”, está fechado el día 1 de abril de 1831 y “es el primer escrito periodístico en que, como *redactor numerario*, puso su inicial”, según su biógrafo Roca de Togores (1883: 428); no obstante, un testimonio epistolar del propio Bretón que Roca de Togores incluye en su estudio biográfico sobre el autor de la *Marcela* demuestra que en 1830 ya era redactor del *Correo*, aunque no firmase los artículos con su nombre (*Íd.*: 150, n. 1). Se trata de una carta fechada en Madrid el 17 de junio de 1830 y dirigida a Pezuela con motivo de unos textos literarios que este le había enviado para su inserción en el *Correo*; en ella se lamenta de no haber podido interceder para que viese la luz un soneto, pues no tiene autoridad suficiente en la redacción y el encargado de decidir sobre lo que se publica es Rementería<sup>238</sup>. Cabría puntualizar, por otra parte, que la relación de Bretón con el *Correo* había comenzado incluso antes de 1830, pues a los pocos meses de la aparición pública del periódico protagonizó una pequeña polémica a propósito de la

---

<sup>238</sup> Se expresa así Bretón: “¡Caro Pezuela! Te incluyo dos números del *Correo* en que se han insertado el artículo y versos que me enviaste, sintiendo en el alma que el cernicalo de Rementería, a pretexto de tener pendientes materiales de más urgencia, se haya dejado en la cartera uno de tus sonetos. ¿Cómo ha de ser? Ya sabes que yo no mando soberano en la redacción” (en Roca de Togores 1883: 340).

ópera y el teatro nacional. El 10 de septiembre de 1828 el impresor Miguel de Burgos publicó la sátira *Contra el furor filarmónico, o más bien contra los que desprecian el teatro español* de Bretón. José María de Carnerero publica en el número 30 del *Correo* su crítica y Bretón se apresura a remitir un comunicado que se publica en la sección “Correspondencia” (Manuel Bretón de los Herreros, núm. 37, 6/X/1828, pp. 1-3), y al que le contesta a continuación Carnerero (*Íd.*: 3-4). Además, en 1829 ya publica algunos artículos de costumbres con la firma B. En cualquier caso, a pesar de estos antecedentes, hasta 1831 Bretón no comienza a participar de forma activa en la redacción, publicando poesías y reseñas literarias aisladas pero, sobre todo, encargándose de la crítica teatral –sucedió así en el cargo a Carnerero–, puesto al que él mismo alude a propósito de la reseña de *Los primeros amores*, un *vaudeville* de Scribe representado en el teatro del Príncipe: “Como traductor de ella, y al mismo tiempo encargado exclusivamente de los artículos de teatro en este periódico, no me toca juzgarla. Por otra parte si alguno de mis colaboradores se encargase de hacerlo pudiera ponerse en duda su imparcialidad” (*Correo*, núm. 446, 18/V/1831, p. 2). Todavía unos meses más tarde, presumiblemente agobiado por la recepción de numerosas cartas con originales para su futura publicación en el *Correo*, se ve en la necesidad de insertar un “Aviso” al público para aclarar su papel dentro de la redacción: “Siendo muchas las personas que, suponiéndome director de este periódico, me han remitido artículos para su inserción en él, declaro que, ocupado únicamente en la sección de Teatros, no tengo ni he tenido nunca a mi cargo la dirección del *Correo*” (núm. 484, 15/VIII/1831, p. 2). En estas fechas, el director del periódico era Mariano de Rementería, quien firmaba conjuntamente con José de Elola los artículos destacados y más directamente dirigidos a adular a la Corona o al Gobierno –así, “Día 27 de abril de 1831” (núm. 437, 27/IV/1831, p. 1) y “Día de la más amada de las soberanas” (núm. 475, 24/VII/1831)–, al igual que antes habían hecho Carnerero y Juan López Peñalver<sup>239</sup>.

Finalmente, cabría señalar algunos otros nombres que de manera constante o intermitente escribieron para el *Correo*. Destacan el médico y popular poeta cómico Manuel Casal y Aguado; Juan Bautista Alonso, también

---

<sup>239</sup> Firmaba J. de E. o E., salvo en los mencionados artículos de portada, a cuyo pie sí consignaba su nombre completo.

poeta y amigo de Bretón; Antonio de Iza Zamácola, hijo de Juan Antonio de Iza Zamácola y Ozerín<sup>240</sup>, un importante intelectual ilustrado perteneciente a la nobleza rural vizcaína que escribió varios libros de carácter costumbrista en los que defendía las tradiciones populares, además de ser uno de los más destacados impulsores de la música nacional en España (*Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos, pirracas y madamitas de nuevo cuño*, 1795; *Elementos de la ciencia contradanzaria, para que los currutacos, pirradas y madamitas del nuevo cuño puedan aprender por principios a bailar las contradanzas por sí solos, o con las sillas de su casa*, 1796); el periodista y político gaditano Ángel Iznardi, quien colaborará en el *Correo* desde sus inicios hasta el cierre –exceptuando los años de 1831 y 1832 debido a la represión política que sufrió (Escobar 1998b)– y Tomás Quintero, amigo íntimo del anterior y encargado de cerrar el tercer y último ciclo editorial del periódico, pues asumió la dirección hacia marzo de 1833 (*Ibíd.*), aunque su antecesor en el cargo, Mariano de Rementería, seguiría formando parte de la redacción<sup>241</sup>.

Los redactores que firmaron artículos de costumbres en el *Correo* y que pueden ser identificados –por sus iniciales o por el pseudónimo–, fueron, además de los ya mencionados Iznardi, Rementería y Bretón, dos de los escritores que más tarde serían reconocidos por dedicarse a esta forma literaria: Mesonero Romanos y Estébanez Calderón. De Larra también incluyó el *Correo* algún artículo, aunque siempre remitido con motivo de alguna polémica con los redactores; en realidad, el joven escritor no colaboró en ninguno de los periódicos a los que Carnerero estuvo vinculado como director o editor hasta el lanzamiento de *Revista Española*.

#### ESPÍRITU DEL CORREO: PATRIOTISMO Y VARIEDAD

---

<sup>240</sup> Una biografía del escritor se inserta en los números 562 (13/III/1832) y 563 (15/III/1832); aunque se publica anónima, probablemente se deba a su propio hijo, Antonio de Iza Zamácola, que por estas fechas escribe colabora con el *Correo* con cierta asiduidad.

<sup>241</sup> Así lo demuestran varios textos publicados en julio de 1833; quien firma el artículo con motivo del sexto aniversario del *Correo* es Q.[uintero], mientras que a continuación R.[ementería] se ocupa de la reseña bibliográfica (núm. 784; 15/VII/1833, pp. 3-4); una égloga laudatoria publicada que despliega un diálogo entre Mirtilo –quizá el propio Quintero–, Darsino –pseudónimo de Iznardi– y el Poeta –Rementería, quien firma con su nombre real– (núm. 788, 24/VII/1833, pp. 3-4).

El primer número del *Correo literario* incluye unas “Reflexiones preliminares” donde quedan sentados los principios deontológicos y estéticos que guiarán la publicación, en una suerte de profesión de fe periodística donde se aborda el papel del periodista en la sociedad y la necesaria función crítica que detentan sus escritos (*Correo*, núm. 1, 14/VII/1828, pp. 1-2). Tales principios, emanados oficialmente de la redacción, se complementan con las indicaciones que les remite un lector en el segundo número y que inaugura la sección “Correspondencia”. Firma la carta *Anfriso el del Miño*, pseudónimo de Juan Bautista Alonso<sup>242</sup>, quien se dirige al editor y a los redactores para animarles con el comienzo de este proyecto y reclamar una serie de cualidades que, en su opinión, debe observar el periódico:

Variedad, interés en los asuntos, diversiones públicas, las armas de la sátira no vedadas, descripción natural y no pedante de modas y caprichos, exorcismos lícitos a la necedad, noticias curiosas, agradables y permitidas, entusiasmo y patriotismo a la española, una buena dosis de orgullo nacional, mucho de óperas, no poco de comedias y tragedias, imparcialidad sobre todo y en todo cuanto se trate, lechuguinos en todas sus partes, costumbres de todas las clases del estado, felicidad general, las ciencias *per nunc suma capita*, las artes con más detención, pero sin pesadez: en estas y otras cosas deben las diestras plumas de vsms. ejercitarse para que sea envidiable la demanda, rica la oferta, y próspera y venturosa la suerte del empresario, y el mérito de los colaboradores debidamente y justamente recompensado” (*Correo*, núm. 2, 16/VII/1828, pp. 3-4).

Esta petición simboliza, más que el gusto generalizado del público, las presiones ejercidas por los órganos de poder sobre la literatura y la prensa en plena época calomardina, pues hay que notar que sus indicaciones apuntan no solo a los contenidos –noticias y materiales variados e interesantes sobre ciencias y artes, teatro y ópera, diversiones públicas y costumbres–, sino también al modo de exponerlos y vehicularlos, con la censura y la autocensura planeando tras determinadas palabras –las armas de la sátira *no vedadas*,

---

<sup>242</sup> Robert Marrast (1993: p. 155, n. 56) indicó que el pseudónimo *Anfriso el del Miño* oculta al escritor gallego Juan Bautista Alonso. Bretón le dedica un poema –“A los ojos negros. En contestación a otro en alabanza de los ojos azules escrito por mi amigo D. Juan Bautista Alonso” (1831: 117-120), que comienza: “En vano, Anfriso, tus versos”. Este poema se publicó originalmente en *El Correo: Periódico Literario y Mercantil*, núm. 433, 18/IV/1831, p. 3 y responde al publicado en el número anterior por Juan Bautista Alonso –“A los ojos azules”, *Correo*, núm. 432, 15/IV/1831, p. 3; también se publicó en su edición de *Poesías* (1834)–. Bretón ya había apelado a Anfriso en su sátira *Contra el furor filarmónico* (1828), por las mismas fechas en que aparecen en el *Correo* estos artículos de *Anfriso el del Miño*.

exorcismos a la necedad *lícitos*, noticias *permitidas* y la *felicidad* general—, además de los componentes esenciales del “patriotismo a la española” y de “una buena dosis de orgullo nacional”. Estas palabras de quien iba a convertirse en uno de los primeros colaboradores del *Correo*<sup>243</sup> resumen en gran medida la presentación del periódico ya realizada en el prospecto, además de anticipar su línea ideológica y los principios estéticos que lo animan.

Acorde con esa voluntad de observar una heterogeneidad de contenidos, el *Correo* incorpora varias secciones; las más destacadas se presentan en los primeros números, mientras que otras irán siendo incorporadas en las sucesivas fases del periódico. Las más interesantes para reconstruir la historia del artículo de costumbres en la revista son las secciones de “Variedades”, “Correspondencia”, “Misceláneas críticas” y “Chismografía”. En “Variedades” “se darán noticias y reflexiones de todas clases, separadas por párrafos, estando cada uno de ellos consagrado a materias diferentes, de suerte que amenicen la lectura y entretengan la curiosidad” (*Íd.*: 4). En cuanto a la denominada “Correspondencia”, se indica que “en el artículo que lleve este título se insertarán todos aquellos que, no siendo de los redactores, nos sean comunicados, y parezcan dignos de publicarse” (núm. 2, 16/VII/1828, p. 3). Finalmente, se presenta en el tercer número “Misceláneas críticas”, la sección más interesante para nuestro propósito, pues acogió la mayoría de los artículos de costumbres que se publicaron en el *Correo*: “en el artículo que lleve este nombre”, aclara una nota al pie, “se insertarán los de crítica en general, y de costumbres y vicios que merezcan ser atacados con las armas del ridículo” (núm. 3, 18/VII/1828, p. 3). Por último, en “Chismografía” se insertan breves crónicas y críticas de costumbres que guardan relación con el artículo de costumbres, como más adelante se verá. En esta variedad se cifra el propio éxito del periódico, como se desliza en un artículo inserto en primera plana con motivo de la conmemoración de su tercer aniversario<sup>244</sup>. En 1830, por tanto, se

---

<sup>243</sup> Solo al comienzo, cuando aparecen en la sección “Correspondencia”, siempre sin título, varios artículos remitidos y firmados por *Anfriso el del Miño*, en los números 2 (16/VII/1828), 6 (25/VII/1828) y 8 (30/VII/1828). En este mismo número 8, además, publica un artículo de costumbres en la sección “Misceláneas críticas” en formato epistolar, “Características de los necios”.

<sup>244</sup> “La observación y estudio que ha hecho sobre el efecto que producía cada número ha sido el medio de ir consiguiendo en dos años consecutivos el tacto mental que es

mantiene aún el plan inicial de incluir “al lado del pliego diplomático, la nota chismográfica; al par de los sucesos áridos, la crítica punzante, las noticias filarmónicas y las anécdotas alegres”<sup>245</sup>.

#### EL ARTÍCULO DE COSTUMBRES EN EL *CORREO*

Un punto común en las diversas fases del periódico es su claro compromiso respecto a un costumbrismo representado en la forma del artículo de costumbres, que en sus páginas se origina y que se consolidará más tarde en las empresas particulares de Carnerero, las *Cartas Españolas* y *La Revista Española*. Desde 1828 hasta 1833 los artículos de costumbres tendrán una cita fija con los lectores en el *Correo*, con apenas brevísimos periodos de excepción, lo que demuestra la voluntad y el compromiso de los sucesivos directores de la publicación –Carnerero, Rementería, Quintero<sup>246</sup>–, compartido con sus colaboradores, de conectar con el público, impulsando para ello una literatura popular en la que se combinan artículos de costumbres con composiciones festivas como charadas, logogrifos, breves crónicas chismográficas, etc. De hecho, Roca de Togores recuerda a varios de los hombres que formaron el grueso de la primera redacción del *Correo* como opositores en su concepción estética, precisamente, de los representantes de las escuelas salmantina y sevillana, defensores del clasicismo y la elevación del “dialecto poético”:

Al lado de éstos, o por mejor decir, contra estos [los autores de las mencionadas escuelas], campeaban otros, como D. Manuel Casal, Carnerero, Rementería y Fica, y otros que pretendían que la poesía llegase, no solo al pueblo, sino al populacho. Para estos tales, las epístolas de Iriarte eran modelo de sublimidad, y *El Observatorio rústico* de Salas estaba lleno de poesía (Roca de Togores 1883: 450-451).

---

indispensable para interesar a tantos gustos, todos diferentes, teniendo cada individuo, como sucede, una materia que según sus ideas le es más o menos predilecta” (“El *Correo* al público”, núm. 314, 14/VII/1830, p. 1).

<sup>245</sup> La cita continúa: “junto a las causas terribles y la crónica de los tribunales, las aventuras jocosas de la sociedad, que gusta de entretenerse; inmediata a la pomposa *oda*, la modesta y curiosa *charada*, y el epigramillo festivo no vendrá mal entre los esenciales avisos de las artes, y de los útiles progresos con que se enriquece el mundo de la industria” (“Nuevo aniversario del *Correo*”, núm. 314, 14/VII/1830, p. 2).

<sup>246</sup> Los hasta ahora conocidos y que se desprenden del análisis de la revista en sus años de publicación.

Esta pretensión de popularizar la literatura encontraba en el periódico el mejor aliado como potente órgano de difusión, y el editor del *Correo* y los diarios de Madrid, Jiménez de Haro, no desaprovechó la oportunidad de manifestar tal empeño ya desde el prospecto del *Correo Literario* –dos hojas que, a modo de suplemento y sin numeración de página, publica el *Diario de Madrid* a principios del mes de julio de 1828–, donde, en un claro intento por captar la atención y la simpatía de toda clase de público, se señala como objetivo prioritario hacer el periódico “claro e inteligible al labrador y artesano, y tal útil al común de las gentes como a los que se dedican al estudio profundo de las ciencias y de las artes” (“Prospecto de un periódico nuevo titulado *Correo Literario y Mercantil*, que en virtud de real licencia se publicará desde el 14 del corriente los lunes, miércoles y viernes de cada semana”, *Diario de Avisos de Madrid*, núm. 192, 10/VII/1828, s.p.). En el tercer aniversario del *Correo*, se insiste en este objetivo prioritario: “Él sirve al sabio y al frívolo, al petimetre y al desaliñado, al artista y al crítico, al discreto y al tonto, a la mujer sin pretensiones y a la *culti-latini-parla*. En una palabra: escribe para todos” (“Nuevo aniversario del *Correo*”, núm. 314, 14/VII/1830, p. 2). En este sentido, Jiménez de Haro y su equipo de redactores, con Carnerero y Peñalver al frente, se adelantaron a la pretensión que unos años más tarde Mesonero lograría hacer efectiva con su *Semanario Pintoresco Español* (1836), libre en gran medida del viciado contexto político que vio nacer al *Correo*, la ominosa década.

El artículo de costumbres se avenía bien, por su propia naturaleza genérica, con este afán de acercar la literatura al público, pues apela temáticamente a las raíces y tradiciones de la sociedad, a los usos y costumbres particulares y privativos del pueblo español, estrechando así un potente vínculo emocional con el público, cuyo retrato pretendía reflejar en su espejo literario –el lector del *Correo*, conviene recordar, no pertenecía, sin embargo, a las clases populares–. Además, es una pretensión temprana de los articulistas de costumbres el transmitir una imagen de los españoles y de las cosas de España no contaminada por la mirada distorsionadora que habían aplicado los autores extranjeros a la compleja realidad española. Esta intención, a menudo manifiesta y, cuando no, siempre solapada, constituía una pública declaración de intenciones, al reclamar para los temas españoles la

verdad de lo representado, al tiempo que constituía un evidente guiño al lector, pues construía un espacio compartido por autor y público, un “nosotros” frente a un “ellos” o “los otros”, apelando así a una conciencia de nación o de “comunidad imaginada” en el sentido que Benedict Anderson imprime a este concepto, es decir, un grupo cuyos miembros comparten una imagen mental de comunión y fraternidad –“una comunidad políticamente imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson 1993: 23)–. Para alcanzar esta meta, resultaba imprescindible que dentro de este retrato colectivo quedara englobada toda la sociedad y no solo una pequeña parte. Así se debe entender el hecho de que Juan Bautista Alonso, como ya se vio en la cita anteriormente consignada, reclamara a los responsables del *Correo Literario* contenidos que incluyesen “costumbres de todas las clases del estado” (núm. 2, 16/VII/1828, p. 3). En la práctica, en cambio, lo que va a predominar en los autores costumbristas, con carácter general, es el retrato de las costumbres de la clase media, más que el de las populares, un desvío que se produce de forma general en la mayoría de los articulistas de costumbres y no solo en aquellos que escriben para el *Correo* –como expone de manera paradigmática la obra de Mesonero–.

Junto a los numerosos artículos dispersos que se pueden extraer de sus páginas y que se insertan en diferentes secciones –vacilación que prueba el hecho de que la forma aún carecía de especificidad y andaba buscando un hueco donde integrarse dentro de la estructura periodística–, destacan dos series importantes. La primera, *Costumbres de Madrid*, estudiada por José Escobar (1977a), da buena muestra de la apropiación inicial de los modelos franceses, así como de la progresiva importancia que iba a adquirir en el *Correo* el contenido costumbrista, pues supone una tentativa de sección propia para el artículo de costumbres. La segunda serie, *Cartas castellanas*, ha pasado desapercibida hasta la fecha y, aunque no es de carácter costumbrista, interesa tratarla aquí tanto por la estrecha relación que guarda con la aparición de las *Cartas Españolas* de Carnerero, donde el artículo de costumbres se consolida, como porque su autor bien pudiera ser el mismo Mesonero Romanos. La serie se compone de doce entregas que aparecen entre marzo y

junio, siempre dentro de la sección “Correspondencia”<sup>247</sup>. Son artículos remitidos por un colaborador que oculta su nombre tras la inicial *M.* y que ofrece al editor del *Correo* esta colección epistolar que podría situarse en la estela de otras “cartas castellanas”, como las de Antonio Pérez y, más cercanas en el tiempo, las de Mayáns i Siscar:

He proyectado escribir varias *cartas*, a las que daré la denominación de *castellanas*, sobre ciencias, literatura, artes, comercio, etc., materias todas peculiares del periódico de vmd., y estimaría tuviese a bien insertarlas, si merecen su aprobación, por el orden numérico que tengan, sirviendo esta como de introducción o preámbulo. [...]. Así, me propongo facilitar al *Correo* no los materiales o míseros retazos de un cajón de sastre, pero [*sic*] sí cartas seguidas sobre objetos determinados de interés general y de instrucción al mismo tiempo; además no descuidaré la crítica literaria [...]. De todo hablaremos, señor editor, y con la ayuda de Dios, llevados de algún tantico de emulación, le ofrezco mis cartas no interrumpidas para todos los *Correos*, que procuraré amenizar sin imposturas ni cuentos de viejas. Si vmd. se sirve admitir la proposición espero se apresure a publicar la presente, y pasado mañana tendrá en sus manos la primera carta castellana sobre geografía, quedando de usted S. S. = *M.* (núm. 421, 21/III/1831, p. 3).

Aunque los artículos que componen estas *Cartas castellanas* no son de costumbres, resulta interesante reparar en la serie porque su autor bien pudiera ser Mesonero Romanos. Las iniciales que este utilizó en sus primeros escritos periodísticos son variadas y van desde el sello *R. de M.* que estampa en un artículo sobre su *Manual de Madrid* (*Correo*, núm. 299, 9/VII/1830 p. 3), hasta la *M.* que ya había usado en sus textos para la sección “Boletín” de *El Indicador* y que vuelve a utilizar para escribir en el *Correo*. Solo dos meses antes de que aparecieran las *Cartas castellanas* se publica bajo la misma firma *M.* un soneto dedicado a Rossini (*Correo*, núm. 408, 18/II/1831, p. 3) que es sin duda alguna de *El Curioso Parlante*, pues él mismo se lo atribuye y lo incluye con algunas variantes en sus *Memorias de un setentón* (1994: 441). Probablemente, por tanto, debía de ser Mesonero el “amigo” que remite al periódico la reseña teatral firmada *M.* que aparece dos números antes del

---

<sup>247</sup> “Correspondencia. Cartas castellanas” (núm. 421, 21/III/1831, p. 3); “Correspondencia. Cartas castellanas. Primera” (núm. 422, 23/III/1831, p. 3); Segunda (núm. 423, 25/III/1831, pp. 3-4); Tercera (núm. 424, 25/III/1831, p. 3); Cuarta (núm. 425, 26/III/1831, p. 3); Quinta (núm. 427, 4/IV/1831, p. 3); Sexta (núm. 428, 6/IV/1831, p. 3); Séptima, “Sobre la historia de Polonia” (núm. 429, 7/IV/1831, p. 3); Octava (núm. 430, 11/IV/1831, p. 3); Novena (núm. 431, 13/IV/1831, pp. 3-4); Décima (núm. 438, 29/IV/1831, p. 3); Undécima (núm. 441, 6/V/1831, p. 3); Duodécima, “Mi viaje provechoso” (núm. 454, 6/VI/1831, pp. 3-4); Decimotercera –sin numerar y en singular: “Carta castellana”– (núm. 464, 29/VI/1831, pp. 3-4).

soneto, justo a continuación del artículo de costumbres de Rementería “El Carnaval” (núm. 406, 14/II/1831, pp. 2-3)<sup>248</sup>. Hasta ahora, las únicas colaboraciones en el *Correo* que se han señalado como suyas son un puñado de artículos sueltos sobre teatro y un par de sonetos, todo ello publicado entre 1828 y 1829.

Además de constituir una posible obra de juventud de Mesonero, la serie *Cartas castellanas* resulta interesante por los motivos que condujeron a su inserción en el *Correo*. No es casual que su anuncio se lanzara el 21 de marzo de 1831, cinco días antes del polémico estreno de la nueva publicación de Carnerero, las *Cartas Españolas*, cuyo primer número aparece el 26 de marzo y de la que se había quejado por competencia desleal el editor del *Correo*, Jiménez de Haro, en el número 420 del viernes 18 de marzo. Justo en el número siguiente aparecía la primera “carta castellana”. En este sentido, parece evidente que el nacimiento de esta nueva serie epistolar estuvo motivado por la nueva empresa periodística de Carnerero, aunque su autor la presente de modo harto convencional como respuesta a una petición previa del editor para supuesta instrucción de sus hijos. Aunque la serie no tuvo una vida excesivamente larga, su interés reside en que constituye un intento por parte del equipo del *Correo* y, sobre todo, del editor, de hacer frente a la recién estrenada publicación periódica de su antiguo director Carnerero.

#### MISCELÁNEAS CRÍTICAS

Veamos ahora, en primer lugar, los artículos sueltos que aparecen en diferentes columnas del *Correo*. La sección que con mayor constancia acogió artículos de costumbres fue la denominada “Misceláneas críticas”. Cuando se

---

<sup>248</sup> A falta de otras pruebas y datos, la atribución a Mesonero queda tan solo como una suposición, más o menos fundada. En carta fechada a 25 de julio de 1832, Tomás Quintero escribe desde Madrid a su amigo Domingo del Monte, colaborador esporádico del *Correo*, con quien intercambiaba prensa española por cubana: “en mayo estuve puntual teniendo el gusto de remitir a usted la serie del *Correo literario* hasta el 25, el tomo primero de los *Anales de ciencias y artes* de que saldrá un cuaderno cada mes y los números correspondientes de las *Cartas castellanas*. Porque ya dije a usted que quedaba aceptado el cambio de *La Revista* y un diario de esa por el *Correo* y las *Cartas*, prefiriendo yo a los demás diarios cotidianos el *Noticioso*” (en Monte 2002, I: 243). ¿Se refería a la serie *Cartas castellanas* o, con más seguridad, a la revista de Carnerero, *Cartas Españolas*, cometiendo un error de título? En el primer caso, ¿se las enviaba porque eran obra de Monte, como había hecho con textos anteriores, y de ahí la inicial M.?

inaugura, una nota al pie aclara que “en el artículo que lleve este nombre se insertarán los de crítica en general, y de costumbres y vicios que merezcan ser atacados con las armas del ridículo” (*Correo Literario y Mercantil*, núm. 3, 18/VII/1828, p. 3). Indudablemente, el concepto de *miscelánea crítica* resultaba muy adecuado como especie de hiperónimo del artículo de costumbres, tanto en lo que respecta al propio texto y a sus convenciones de género, aún no del todo definidas –de ahí su conexión con la *miscelánea*, pues podían relacionarse con él muy diversas clases de textos– como al aliento crítico que, por lo común, lo definía –siempre a través del humor y de la sátira–. Además, no es la primera vez que se utilizaba con este sentido y como rótulo periodístico; ya fue usado por Olive en su *Minerva o el Revisor General* para englobar la crítica satírica de costumbres en una especie de esbozo de programa costumbrista que quedó finalmente en un intento frustrado, como se vio en su momento. El vínculo entre la etiqueta “Misceláneas críticas” y los artículos de costumbres se explicita también en la edición de las obras de Bretón de los Herreros que lanza la Academia en 1851, en la que se incluyen como apéndice, tras la ordenación de materiales por secciones que siguen las distintas clases de tipos y subtipos de composiciones poéticas –odas, sátiras, letrillas, romances, etc.–, dos apartados dedicados a la prosa satírica: “Tipos españoles”, que contiene tres artículos escritos para *Los españoles pintados por sí mismos* –“La lavandera”, “La castañera” y “La nodriza”– y “Miscelánea crítica”, donde presenta diferentes clases de “artículojos en prosa, que son otros tantos bosquejos de nuestras costumbres, y que ya conocían y no despreciaban los que gustan de esta clase de leyendas y son competentes para juzgarlas” (Bretón de los Herreros 1851: s.p)<sup>249</sup>.

En la sección “Misceláneas críticas” del *Correo Literario y Mercantil* también cabía, haciendo honor a su nombre, una mezcla desordenada de todo tipo de materiales que tenían como denominador común el ser susceptibles de

---

<sup>249</sup> Los artículos incluidos en esta edición son “Una carta”, “Los curanderos”, “Los años”, “Los importunos”, “Las cosas”, “Las cartas”, “Un marido dichoso”, “Una comida de campo”, “De los tratamientos”, “Cuatro consejos a un poeta dramático bisoño”, “Los sastres”, “Un hombre ocupado”, “El mal humor”, “Lo que es vivir en buena calle”, “Los dichos”, “Los hombres amables”, “Un empleado”, “El mayorazgo de Lucena”, “Galería de cuadros sueltos en forma de charadas o quisicosas”, “Un preguntón” y “Placeres de la amistad”. Pueden leerse en edición moderna, ya que los recoge Patrizia Garelli en una antología de artículos de costumbres de Bretón (2000).

“ser atacados con las armas del ridículo” –lo que equivale a decir con las armas de la sátira–, es decir, ese carácter anunciado en la apertura de la sección. Algunos artículos se centran en tipos, como “Los importantes” (núm. 6, 25/VII/1828), o más concretamente en caracteres, como “Características de los necios” (núm. 8, 30/VII/1828). Otros muchos orientan su sátira hacia los usos lingüísticos, como solecismos, barbarismos y, especialmente, extranjerismos, tema muy recurrente porque servía para apoyar la idea de una presunta amenaza de la identidad cultural patria a través, en este caso, del idioma. Determinados artículos de costumbres lingüísticas se centran, asimismo, en las estructuras fosilizadas de la lengua, como muletillas, frases hechas o locuciones –al estilo de algunos de los artículos posteriores de Bretón, como “Pelar la pava” y “Sobre el abuso de ciertas palabras”<sup>250</sup>–. Es el caso de “Dorar la píldora” (núm. 3, 18/VII/1828), “Amigo mío” (núm. 18, 22/VIII/1828, p. 2) –en el que el redactor juega con los dobles sentidos para desenmascarar a quien tras esta palabra oculta intereses propios–, “El calor” (núm. 10, 4/VIII/1828, pp. 3-4), “Sobre la voz lechuguino y sus consecuencias” (núm. 24, 5/IX/1828), “¿Están ustedes locos?” (núm. 31, 22/IX/1828), “Retractarse... desdecirse” (núm. 44, 22/X/1828). Otros, como el “Sueño relativo a la disección del cráneo de un petimetre” (núm. 19, 25/VIII/1828, p. 2), con un lema de Horacio, y la “Disección del corazón de una coqueta” (núm. 27, 12/IX/1828), que se presenta como continuación, publicados por las mismas fechas en que *El Observador* estaba dando a luz su serie de artículos de costumbres madrileñas, se insertan perfectamente en la línea satírica de tipos sociales descritos desde un paradigma en este caso taxonómico y analítico, si bien, como habrá oportunidad de comprobar, no correspondan a creaciones originales.

Todo ello corrobora que el proceso de aclimatación del artículo de costumbres en España ya estaba en marcha. El denominador común entre todos estos artículos es su voluntad de evidenciar la cara ridícula y oculta de las prácticas sociales y discursivas de los españoles, exactamente el mismo interés que persiguen los artículos de costumbres. No obstante, no todo lo que se publicó en esta columna fueron artículos de costumbres bajo la forma

---

<sup>250</sup> Publicados en el *Boletín de Comercio*, 4/III/1834, y en *La Ley*, 29/VII/1836, respectivamente, se pueden leer en la selección de artículos de costumbres de Bretón editada por Patrizia Garelli (2000). Respecto a “Sobre el abuso de ciertas palabras”, Roca de Togores (1883: 162) indica que se publicó en *La Abeja* el 29/VI/1836.

canónica en que se suelen reconocer tal clase de textos y que quedaría codificada más adelante en los artículos de *Cartas Españolas*, aunque en el *Correo* ya fueran apareciendo de manera aislada. “Características de los necios” (núm. 8, 30/VII/1828), por ejemplo, es una enumeración acumulativa de atributos peculiares de tal carácter –Larra lo describe como “insolentemente tonto” (*Duende satírico*, núm. IV, 1828, p. 27). Aunque no es un artículo de costumbres, al menos no uno prototípico tal como hoy es entendido, este texto comparte con este un componente satírico que justifica su inserción en la sección “Misceláneas críticas”. En cambio, el artículo que aparece a continuación, dentro de la sección “Correspondencia”, sí se adecuaría más a lo que entendemos por artículo de costumbres. Es una carta que envía *Anfriso el del Miño* –Juan Bautista Alonso– y describe a un tipo social muy en boga (sin título, núm. 8, 30/VII/1828, pp. 2-3)<sup>251</sup>. El narrador se cruza con una lechuguina en el Prado y la sigue por diferentes espacios, públicos y privados –el café, su domicilio–, lo que le permite observar el comportamiento vil que la hermosa despliega con todo aquel que encuentra a su paso, excepto con su perrito dogo. El sentido moral del artículo se manifiesta al final, cuando expresa que este personaje es solo un caso particular imaginado, un tipo, que representa a toda una clase o especie –“este inocente desahogo, en el cual, sin zaherir a nadie, se ven retratadas con la lechuguina de mi cuento otra porción considerable de lechuginas” (p. 3)<sup>252</sup>–. Otro ejemplo de artículo inserto en la sección “Correspondencia” y similar a un artículo de costumbres, aunque carezca de epígrafe, es el “Caso histórico” que firma *El Elegante* (núm. 51, 7/XI/1828), donde este corresponsal se lamenta de que siempre va en compañía de damas elegantes y de que, por seguir “la *gran costumbre*”, consulta figurines, abona luneta, conoce a todas las modistillas madrileñas, etc.

---

<sup>251</sup> En todo caso, hay que precisar que no se trata de contenidos fijos; por ejemplo, el texto que se inserta en “Correspondencia” en el siguiente número (núm. 9, 1/VIII/1828, p. 2), contiene simplemente “noticias curiosas” sobre agricultura e industria rusas.

<sup>252</sup> El resto de la cita revela el método compositivo del autor a la hora de seleccionar material real y pasarlo por el cedazo literario: “este inocente desahogo, en el cual, sin zaherir a nadie, se ven retratadas con la lechuguina de mi cuento otra porción considerable de lechuginas y aun un pedacito de la patrona que me sirve, cuyos perros [...], ni me dejan escribir un pedimento con sosiego, ni atrapar el modo de limar unos cuantos versos, que si la censura lo permite saldrán bien pronto a la luz pública con el nombre verdadero de su autor, que usa en estos articulillos del adoptivo” (p. 3). Larra, precisamente, le reprochó que hubiera escrito este artículo solo como ardid para promocionar su próxima edición de poesías y dar a conocer alusivamente su verdadero nombre (*Duende Satírico*, núm. IV, septiembre de 1828, pp. 21-22).

*COSTUMBRES DE MADRID Y CHISMOGRAFÍA*

Todos, si no la mayoría, de estos primeros artículos publicados en “Misceláneas críticas” aparecieron anónimos, aunque debieron ser obra de un mismo redactor, no solo porque era práctica usual el reparto del trabajo por secciones, asumiendo cada periodista a su cargo una o varias, sino también porque así se desprende de un comentario que Larra desliza en su crítica del conjunto de artículos insertos en esta sección entre julio y septiembre (*Duende satírico*, núm. IV, 1828, pp. 25-34)<sup>253</sup>. De hecho, no hay ningún artículo de costumbres firmado en el *Correo literario* hasta la segunda entrada de la serie *Costumbres de Madrid*, publicada de manera intercalada entre los textos arriba mencionados, donde el autor se presenta al público como *El Observador*. Era lógico que apareciese bajo una autoría reconocible, ya fuera real o, como es el caso, una máscara periodística, puesto que esta serie se proponía dar continuidad a la publicación de artículos de costumbres dentro de un plan más o menos prefijado. Además, el *Correo* supone un hito fundamental en la historia de la constitución de esta forma periodístico-literaria, no solo por ser la primera publicación española que elabora un programa costumbrista, sino también porque lo hace combinando los modelos de Jouy y de Mercier con una tradición castiza.

La serie *Costumbres de Madrid* (núm. 12, 8/VIII/1828, pp. 2-3) se inaugura con el artículo titulado “Fisonomía de esta villa”, al que antecede una introducción programática donde el redactor declara su intención de “presentar al público algunos cuadros de la capital de las Españas” (p. 2), unos cuadros cuyas cualidades presenta en una suerte de declaración compendiada de la poética temprana del género. Indica el anónimo escritor que sus artículos serán festivos, más que satíricos, diferencia que implica el distanciamiento de un

---

<sup>253</sup> “El mismo señor Redactor ha dado en este artículo de los importantes [*sic*], que ha gustado más que la píldora [*sic*], una prueba del talento que tiene acreditado. Tampoco es malo el del calor [*sic*], núm. 20. Solo en este no me gustan dos cosas”, etc. (*Duende satírico*, núm. IV, 1828, p. 26). A continuación, Larra introduce entre burlas y veras un comentario que podría referirse a la biografía real del redactor, lo cual ayudaría a identificarlo: “me parece que vmd. mismo se reiría si le dijera yo que extraño que *un hombre tan ultramarino, de un talento tan americano, y de unos estudios tan madrileños, ponga artículos tan africanos en un periódico tan berberisco*” (*Ibid.*).

compromiso político y de una crítica concreta –“cuidando atentamente de no entrometernos en particularidades, que convirtiendo en sátira nuestra festiva y decorosa crítica, exasperasen en vez de corregir” (p. 2)–; animados, es decir, “realistas”<sup>254</sup>; centrados en las esferas pública y privada que constituyen el tejido social –“han de tener vida, porque han de ser el retrato de los habitantes, de sus costumbres públicas y de las particulares” (pp. 2-3)–; actuales –“nuestros escritos no han de hablar de la que fue corte de Felipe V, pero sí de lo que en ella pasa hoy [...]; nuestro siglo, nuestra patria y nuestros conciudadanos merecen con preferencia nuestra atención, y más útil y fácil creemos que es hablar de nosotros mismos que de nuestros antepasados” (p. 3); asistemáticos –“no se hallará orden alguno en estos apuntes, porque los hemos hecho según se han ido presentando los originales” (*Ibíd.*); exactos, merced al apoyo de un perspectivismo y contraste que arroja una imagen más fiel y completa, tanto para el foráneo como para el extranjero en su patria<sup>255</sup> –“para nuestras investigaciones no hemos apreciado menos la boardilla del miserable que el artesón y la púrpura del poderoso, para que opuestos así los rasgos quede más señalada la fisonomía de la capital” (*Ibíd.*)–; perspectivismo que, además, permite proceder inductivamente en la pintura, acudiendo de lo concreto o particular –las costumbres de Madrid– a lo general o universal –“sin salir de esta población habrá sobrada materia para contemplar las costumbres de los países más distantes, porque al desayunarse con una taza de café puede uno considerar el hermoso suelo de la isla de Moka”, etc. (*Ibíd.*); finalmente, un afán filántrópico como motor de la escritura –“quizá esta pintura denunciará moderadamente algunos abusos, y excitará la beneficencia de los ricos a favor de algunos desgraciados” (*Ibíd.*)–. Todas estas características que va desgranando el autor marcan los rasgos identitarios del artículo de costumbres y coinciden en lo sustancial –excepto la última mencionada– con

---

<sup>254</sup> Por *animado* se entendía lo que tenía o a lo que se le daba vida, en tanto derivado de *animar*: “infundir el alma” (RAE 1822, 56).

<sup>255</sup> “Además de los extranjeros y forasteros hay muchos que viven como tales en el lugar de su nacimiento, porque no se han parado a reflexionar, o porque a fuerza de recibir las impresiones constantemente y desde sus primeros años pierden la facultad de distinguirlos. Estos podrán aprender algo en nuestra obra, o cuando menos *aprenderán a mirar desde el verdadero punto de vista*” (p. 3; la cursiva es mía). Nótese que el redactor se refiere a los artículos que va a escribir como a un verdadero cuerpo de obra.

los que animarán la obra de los costumbristas que se dan a conocer posteriormente.

El segundo artículo de la sección *Costumbres de Madrid* es “Cafees [sic]” (núm. 22, 1/IX/1828, pp. 1-2). Aparece en portada varias semanas después del primero, que prometía un plan hasta entonces no acometido, y va precedido de dos antetextos. El primero es una nota de la redacción, apuntada mediante la cursiva, que indica que se trata de una carta enviada al periódico por un lector que se ofrece como colaborador. El segundo es la carta misma, compuesta por la inicial presentación pública del autor, que se arroga los atributos clásicos del observador dieciochesco –edad madura, capacidad para pasar desapercibido en cualquier contexto a la par que para tratar con toda clase de gentes; escudriñador, al tiempo que discreto– y que envía este artículo a modo de ejemplo de los “borrones” que posee, todos en la línea del expuesto en la apertura de *Costumbres de Madrid*. El artículo propiamente dicho va encabezado con el preceptivo epígrafe, que en este caso está tomado de un referente de la literatura castiza coetánea, *La comedia nueva* de Moratín –del mismo autor vuelven a insertarse unos versos como cita intratextual, esta vez tomados de *La mojigata*, los mismos que usa Larra en “El siglo en blanco” (*Revista Española*, núm. 167, 9/III/1834)–. El artículo presenta consideraciones de aplicación universal acerca de los cafés, sus clases, los tipos de público que a ellos concurren, etc., para llegar finalmente a proporcionar una rápida noticia histórica sobre los cafés en general; solo en el párrafo final anuncia el autor que en otro lugar dará cabida a la descripción de los cafés madrileños en particular. El tercer artículo de la serie, “Bailes de prima noche” (núm. 26, 10/IX/1828), sí se concentra ya en un cuadro algo más específico en relación con las costumbres de los madrileños, aunque en realidad se retraten algunos de los principales aspectos tradicionalmente satirizados de esta clase de eventos, en concreto las frívolas conversaciones que se entablan en este tipo de diversiones públicas y que dan pie a las reflexiones finales de carácter moralizante. El cuarto y último artículo de esta serie es “Una casa en el barrio de las Platerías” (núm. 48, 31/X/1828, pp. 1-2). Este fue uno de los textos exhumados por Montgomery en su clásico estudio sobre el costumbrismo temprano; además de calificarlo como “excellent essay” (1931: 89), lo

considera un punto de inflexión en la literatura costumbrista española<sup>256</sup>. La anécdota que da pie al artículo es muy sencilla: una casa en este barrio madrileño ha sido denunciada por ruinoso y *El Observador* decide acompañar a un amigo suyo, arquitecto, encargado de evaluar el estado del inmueble. Esta visita azarosa permite al autor introducirse en el interior de diversas casas, en cada una de las cuales se ofrece un microcuadro con pinceladas rápidas, pero certeras, acerca del carácter y costumbres de sus inquilinos, que representan a diferentes clases sociales. Con esta entrega concluye *Costumbres de Madrid*, que no llegó a desarrollar ese artículo semanal que había prometido su autor en el primer número de la serie. En cualquier caso, la firma de *El Observador* no desaparece, pues en enero de 1829 aparece con este pseudónimo “Inconvenientes diversos que ofrece la sociedad” (núm. 76, 5/I/1829), como advirtió Escobar, texto al que deben agregarse también “Azulejos de algunas calles” (núm. 205 2/XI/1829, p. 3) y “Quejas infundadas de algunos contra cocheros y carruajeros” (núm. 282, 30/IV/1830, p. 4)<sup>257</sup>.

A lo largo de 1829 los artículos de costumbres iniciados por la serie *Costumbres de Madrid* e impulsados por la sección de “Misceláneas críticas” van a ir asomando con menor frecuencia en las páginas del *Correo Literario*; la propia sección desaparece, como hizo notar Escobar (1970: 571) y se transforma en “Misceláneas”, acogiendo ahora todo tipo de material breve, como breves anécdotas, extractos de cartas extranjeras y noticias sobre los más variados temas —la litografía, las máquinas de vapor, el número de ojos de los escarabajos, la invención del estribo, etc.—. Ese espacio menor que el periódico concede a las costumbres se ve contrarrestado por el aumento de

---

<sup>256</sup> Afirma Montgomery: “With this essay we come to the end of the second phase of the *costumbrista* movement proper” (1931: 89). La primera fase era, para el hispanista americano, la representada por la publicación de folletos satíricos durante la segunda mitad del siglo XVIII hasta, aproximadamente, la Guerra de la Independencia. La segunda comprende desde 1813, fecha de publicación de *La pajarera literaria* de Manuel Casal y Aguado, hasta el *Correo Literario y Mercantil*, precisamente, mientras que la tercera comienza a partir de 1830, con el *boom* de las publicaciones periódicas, cuando “the movement became very widespread and popular” (*Ibid.*).

<sup>257</sup> Cabe precisar que la atribución de estos textos a un mismo autor es dudosa, tanto por lo común del pseudónimo como por otros indicios. El primer artículo, “Inconvenientes”..., aparece en la sección “Correspondencia”, de modo que se trata de un artículo remitido, donde además se usa el término en su sentido genérico —al final, el autor pide que se inserten sus “observaciones” sobre los azulejos, si se creen de utilidad—; en el segundo, lo tardío de su publicación, 1830, bastante lejano ya a los primeros artículos del *Observador* que aparecieron en el *Correo*, hace pensar que se podría tratar de otro escritor.

otro tipo de contenidos de “amena literatura”, como charadas, logogrifos, romances y poemas varios, junto a la crítica literaria y teatral tan característica de esta cabecera. De entre los pocos artículos de costumbres que ven la luz en este segundo año de vida del *Correo* destaca “Lo que vale un cigarro” (núm. 152, 1/VII/1829, p. 3), texto satírico de usos lingüísticos en la estela de los publicados en 1828; “Párate un poco” (núm. 157, 13/VII/1829, pp. 1-2), artículo de fuerte contenido moral sobre la virtud de la moderación; “Lo que se ve todos los días y lo que se ve rara vez” (núm. 170, 12/VIII/1829, pp. 2-3); “La peluca médica” (núm. 214, 23/XI/1829, pp. 4), artículo satírico sobre la afectación de los médicos; o “Los aguinaldos” (núm. 228, 25/XII/1829, pp. 1-2), sobre el uso de estos regalos navideños y su origen histórico. Todos estos artículos aparecen en “Misceláneas críticas”, pero a ellos hay que sumar otros tantos “artículos comunicados” a la sección “Correspondencia”, como “Todo es farsa en este mundo”, de Bretón, que firma aquí con sus todas sus iniciales, *M. B. de I. H.* (núm. 175, 24/VIII/1829, pp. 2-3). Presenta una serie de reflexiones críticas sobre el teatro puestas en boca de dos personajes que dialogan, un anónimo aficionado y su amigo Julián. El primero enumera las ventajas del teatro, el segundo le recuerda que la vida misma es un gran teatro –*theatrum mundi*–, dirigido por el interés y la vanidad: “El mundo es una vasta escena donde todos somos farsantes y espectadores” (Bretón 2000: 28). Dos semanas más tarde Bretón vuelve a remitir otro artículo, esta vez firmando como *B.*, su sello más habitual en el *Correo*, y bajo el título de “Sobre la risa” (núm. 180, 4/IX/1829, pp. 2-3), un artículo de clasificación o taxonómico donde se pretende definir la risa y tipificarla. Bretón no continúa colaborando con este tipo de artículos porque Rementería se incorpora a la redacción y asume esta tarea, lo que le permite centrarse en la crítica teatral y de espectáculos diversos. De todos modos, con posterioridad volverá a surtir al periódico de esta clase de textos en momentos puntuales, como se ve en los artículos publicados con motivo del Carnaval “Las máscaras. Artículo póstumo” (núm. 572, 7/III/1832, p. 3) y “Máscaras” (núm. 720, 15/II/1833, p. 4)<sup>258</sup>.

En 1830 aparecen de nuevo con cierta asiduidad artículos de costumbres en las secciones “Correspondencia” y “Variedades”, o bien de

---

<sup>258</sup> Unos días antes había aparecido otro artículo homónimo fuera de sección (“Máscaras”, núm. 718, 11/II/1833, p. 3), pero no lleva la firma *B.*

forma autónoma, fuera de sección. La mayoría siguen siendo anónimos, pero otro buen número ya están firmados por *R.*, es decir, por Mariano de Rementería, quien se había incorporado hacia septiembre de 1829, como ya se vio. La sección “Misceláneas”<sup>259</sup>, ya sin el determinativo “críticas”, sigue el rumbo que había tomado el año anterior y ya no acoge artículos de costumbres; solo ofrece noticias históricas, de costumbres extranjeras, chistes, extractos de prensa, curiosidades científicas, publicidad de fondas y cafés, etc.

Los artículos remitidos a la redacción, y que se insertan en “Correspondencia”, no suelen desarrollar la estructura propia de un artículo de costumbres, pero parten por lo común de una anécdota esquemática de las que suelen dar pie a uno de ellos para satirizar todo tipo de usos sociales. Por ejemplo, *El viejo flatulento* (“Visitas”, núm. 247, 8/II/1830, pp. 3-4) y su bella y joven esposa, víctima de los dictados de la moda y del buen tono, reciben la incordiosa visita de unas “gentes finas *montadas a la francesa*” a las dos de la tarde, hora española de la comida, lo que provoca la ira del viejo “chapado a la castellana” (p. 3). En “Algunas conversaciones del día” (núm. 248, 10/II/1830, p. 3), artículo que no pertenece a ninguna sección, se nos presenta una tertulia “de *buen tono*” y los temas de que se hablan en ella coinciden con las materias que está tratando el *Correo* por estos días, con lo cual se nos quiere dar la impresión de que este solo se ocupa de las novedades del día, como es prescriptivo para una publicación de este tipo. Sin embargo, el primer artículo, de todos los publicados en 1830, que más se acerca al artículo de costumbres tal como se había comenzado a practicar en la serie *Costumbres de Madrid* es el anónimo “Enganches cómicos, o sea, la plazuela de Santa Ana” (*Correo Literario*, núm. 264, 19/III/1830, pp. 2-3). Este espacio popular madrileño, que también dará pie un año más tarde a uno de los más famosos artículos de costumbres de *El Solitario*, “Pulpete y Balbeja. Historia contemporánea de la plazuela de Santa Ana” (CE I, 3, 27/IV/1831, pp. 66-69)<sup>260</sup>, es el escenario en el que se fija el autor para presentar con notable gracia las escenas que se

---

<sup>259</sup> Aparece con cierta regularidad, si bien no en todos los números, por lo que no se puede hablar de sección fija, pero siempre continuando esta tónica de anuncios variados; por tanto, los límites entre esta sección y la de noticias sueltas y “Anuncios” propiamente dichos no están muy claros.

<sup>260</sup> Citaré en lo sucesivo los artículos publicados en *Cartas Españolas* con las siglas de la revista, volumen –en romano–, número de cuaderno o entrega –en arábigo–, fecha de publicación y número de página.

sucedan “en los acomodados de los candidatos que han de carabanear las provincias” (p. 3). Era costumbre que los padrinos de los pretendientes a cómicos acudieran a la plazuela de Santa Ana, donde estos se solían reunir, desde donde los conducían a la casa de algún particular para ponerles a prueba y reírse a su costa en algunos casos, haciéndoles pasar toda clase de pruebas humillantes y ridículas como si fueran requisitos indispensables para encontrar hueco en una compañía. El autor concluye el artículo animando a todo autor dramático que desee llevar a escena obras originales que se acerque a este lugar, “y se convencerá de que si hay un sainete titulado *El vestuario o el teatro por dentro*, podrá componer a poca costa otro con el título de *El teatro por fuera o la plazuela de Santa Ana*” (p. 3).

En “Madrid actual” (núm. 275, 14/IV/1830, p. 2), el redactor se presenta en la calle de la Montera, cuya “perspectiva” le induce a reflexionar acerca de la situación de la capital española, que bosqueja a través de observaciones superficiales acerca del estado de las artes, la industria, la educación, etc., si bien el interés evidente del articulista no es el retrato o descripción de la ciudad en sí misma, sino una argumentación plagada de falacias acerca del supuesto progreso de la ciudad. Su discurso está explícitamente justificado y promovido por la intención de agradar a la Corona y a sus ministros; por tanto, lo que podría haber dado pie a un clásico artículo de costumbres se convierte aquí en un apologético del orden social establecido –“el orden más perfecto, la confianza, la tranquilidad reinan en todas partes; y el relato de semejante situación debe ser no menos dulce que el placer de disfrutarla”, es la conclusión del redactor anónimo—. Algunos números más tarde, vuelve a incluirse otro artículo con idéntico título y objetivo, pero esta vez descubriendo la firma a su autor: *R. M.*, iniciales de Mesonero Romanos. Esta vez, el artículo muestra los progresos de la capital de España insertando fragmentos de un periódico extranjero a los que el escritor va insertando apostillas (“Madrid actual”, núm. 334, 30/VIII/1830, p. 3). El interés que reside tanto en los artículos que salen de la redacción como en los seleccionados de entre los remitidos para ser publicados en “Correspondencia” es idéntico: todo aquello que contribuya a los “buenos españoles” a “preciarse” de serlo y a que “los extranjeros vean los rápidos progresos comerciales, industriales y artísticos de la España bajo la influencia de un Monarca que no omite por su parte medio

alguno para su respectivo fomento” (“Sobre varios comunicados que se reciben”, núm. 351, 8/X/1830, p. 2).

Al margen de este puñado de casos en los que el artículo de costumbres se inserta fuera de sección, también encontramos algún ejemplo en “Variedades”, como “Cubrir el expediente” (núm. 351, 8/X/1830, pp. 2-3), donde se examina el uso de esta expresión en el ámbito familiar. Dos meses más tarde, en diciembre de 1830, aparece el primer artículo de costumbres de Rementería –el primero firmado con su inicial, R.–: “La proximidad de Navidad” (núm. 380, 15/XII/1830, p. 2). Se inserta dentro de *Mosaico madrileño*, un amago de nueva sección en la línea de la antigua *Costumbres de Madrid*<sup>261</sup>. El texto se inserta plenamente en la línea de los artículos de circunstancias; motivado por la cercanía de la Navidad, despliega primero una enumeración de los productos típicos que pueden encontrarse en cada zona de Madrid –con lo que, de paso, incorpora publicidad subliminal–, para después recorrer algunas de las escenas prototípicas de estas fechas. También de Rementería y de circunstancias es “El carnaval” (núm. 406, 14/II/1831, p. 2). Su estructura es la de un artículo de costumbres prototípico: tras el epígrafe, unas reflexiones preliminares, a modo de exordio, introducen “una galería caricaturesca de tipos contemporáneos en que se ridiculizan vicios y defectos de la sociedad del día, en este caso el vicio común de la hipocresía” (Escobar 1970: 569).

Entre otros materiales muy variados, el siguiente artículo de costumbres que publica el *Correo* lo envía un anónimo *Cógelas al tiento y mátalas callando* (“Correspondencia. Crítica”, núm. 448, 23/V/1831, p. 3) y aborda el clásico tópico costumbrista de la educación de la juventud, contrastando dos posturas enfrentadas que representan el modelo educativo antiguo y el del día. Larra partiría de este mismo asunto para construir su artículo “El casarse pronto y mal”, que apareció a finales del año siguiente (*Pobrecito Hablador*, núm. 7, noviembre de 1832), aunque en su pluma el problema trascendería para

---

<sup>261</sup> Aunque Escobar (1970) no reparó en ello –lo cita como “Mosaico madrileño. La proximidad de la Navidad”–, el título del artículo es en realidad solo “La proximidad de la Navidad”; el rótulo *Mosaico madrileño* se inserta, a modo de antetítulo, en primer lugar y resaltado tipográficamente mediante un cuerpo de letra mayor.

convertirse en una reflexión acerca del intento de adaptación de España al proceso de modernización de Europa, como señaló Tarr (1933: 424)<sup>262</sup>.

El resto de números correspondientes al año 1831 no arrojan más resultados sobre artículos de costumbres, cuyo espíritu se refugia en una sección que venía publicándose desde tiempo atrás y que responde a idénticos presupuestos, “Chismografía”, y cuya importancia va en aumento, llegando incluso en ocasiones a adoptar la extensión y estructura de un artículo de costumbres, con epígrafe inicial incluido (núm. 603, 18/V/1832, p.3). Idéntica situación se observa a lo largo del año 1832, cuando se publican de forma muy esporádica (*D. de B.*, “Variedades. “Los criticones”, núm. 559, 6/II/1832, p. 3; *B.*, “Las máscaras. Artículo póstumo”, núm. 572, 7/III/1832, p.3). Lo más usual es encontrar textos afines, como “Quinta del Espíritu Santo”, de Rementería, inserto en “Variedades” (núm. 611, 6/VI/1832, pp. 2-3), que sin llegar a ser un artículo de costumbres presenta elementos coincidentes: un epígrafe inicial, de Fray Luis en este caso; crónica que describe la apertura de este nuevo establecimiento; componente de actualidad –se abrió al público tres días antes–. En la misma línea iría “Tabernas” (núm. 637, 6/VIII/1832, p. 2), cuyo objetivo es puramente publicitario, aunque presente una estructura similar a la del artículo de costumbres.

Por lo que respecta a la mencionada sección de “Chismografía”, aparece usualmente desde principios de 1831 en la primera o segunda página, siempre sin firma. Inicialmente, ni siquiera se trata de una sección propiamente dicha, puesto que no tiene autonomía; no se introduce con las mayúsculas centradas que enmarcan todo título de sección, sino en cursiva y dentro del lugar destinado a las novedades del extranjero y de España, de manera que quedan así fusionadas la noticia real y la ficcional. Se trata de textos muy breves, a caballo entre el microrrelato, la crónica y la anécdota, que bosquejan costumbres y tipos sociales contemporáneos, presentándose su autor como un observador a pie de calle, lo que los acerca, a su vez, a la temática y los recursos propios del artículo de costumbres. La mayoría posee un estilo común

---

<sup>262</sup> Aunque se trata de un tema de interés general en la época y no tuvo por qué inspirarse en este artículo para el suyo, Larra debía conocerlo, pues por la época en que aparece era seguro lector del *Correo*, al que, de hecho, escribió varias veces en números anteriores (*L.*, “Dramática”, núm. 440, 4/V/1831, p. 3; *El autor de No más mostrador*, “Crítica”, núm. 460, 20/VI/1831, p. 3).

que invita a pensar que su autor es siempre el mismo, aunque en algún caso puntual y extraordinario pudiera haberse hecho cargo otro redactor. En el número 429 (7/IV/1831, p. 2) muestra, por ejemplo, el caso humorístico que le sucede en una tienda de la calle del Salvador a un “andaluz de los de patilla en jaro [*sic*] y sombrero calañés”. Las palabras finales remedan unos versos del famoso poema de Cervantes “Al túmulo del rey Felipe II en Sevilla”, que Estébanez Calderón también usa para su artículo de costumbres “Pulpete y Balbeja”: “Dijo, miró al soslayo, requirió el chapeo, y fuese echando una bocanada de humo”. En más de una ocasión se presenta este apartado como fruto de un corresponsal exterior que provee a la redacción de noticias, a modo de reportero moderno: “Incansable es nuestro agente de relaciones chismográficas exteriores, pues indaga y husmea cuanto pasa en calles, casas y tiendas. En una de las que hay en la calle de las Platerías”, etc. (núm. 430, lunes 11/IV/1831, p. 2); el protagonista, en este caso, es un militar “de la misma tierra que el héroe de nuestro último artículo chismográfico”. Algunos artículos chismográficos, como este último citado, no ocultan la “moraleja” final que debe extraer el lector. Los espacios públicos y privados más usuales en los que se desarrollan estas microhistorias son urbanos –principalmente se trata de calles, plazas y tertulias madrileñas–, y casi siempre anclan sus referencias en elementos populares, como los toros o los refranes, utilizando un lenguaje castizo que remite a los clásicos del Siglo de Oro y muy especialmente a Cervantes, que constituye una referencia intertextual constante<sup>263</sup>. En el número 432 (15/IV/1831, p. 2) se presenta una escena de calle que es analizada y comparada desde el lenguaje y las imágenes taurinas. El número 437 (27/IV/1831, p. 2) presenta y satiriza, delineados sus rasgos tan esquemáticamente como permite la extensión propia de estos textos, a dos jóvenes a la moda. El texto comienza emulando el famoso incipit del *Quijote*: “En una de las principales calles de esta corte, de cuyo nombre no quiero acordarme, porque esto no toca ni atañe al punto verdadero de esta historia, hay una brillante tertulia”, etc. En otros, se usa como término de comparación el rucio de Sancho (núm. 484 15/VIII/1831, p. 2) o se ponen en boca de algún

---

<sup>263</sup> A ella se suman las referencias constantes a los clásicos –Virgilio, Platón, etc.– y a algunos escritores castizos, como Samaniego o Ramón de la Cruz, que llega a dar pie a un artículo chismográfico (núm. 466, 4/VII/1832, p. 2).

personaje citas literales extraídas del clásico cervantino (núm. 496, 12/IX/1831, p. 2).

En ocasiones, el artículo chismográfico desarrolla una anécdota a partir de un refrán (núm. 440, miércoles 4/V/1831, p. 2) o de un diálogo, como sucede en el número 443 (11/V/1831, p. 2), que reproduce el diálogo humorístico de una tertulia de pueblo en la que se lee el *Correo literario*, lo que da pie a la parodia del lenguaje del lugareño ignorante –además, contiene también ecos cervantinos, pues se reúnen un cura, un escribano llamado Longinos y un hidalgo, entre otros personajes–. También hay textos en los que se opera al contrario: se parte de la anécdota para llegar al objetivo, por ejemplo, mofarse de determinada clase de prensa francesa (núm. 612, 8/VI/1832, p. 2). La autorreflexividad será otro componente presente en esta serie, pues en más de una ocasión el redactor comenta las prácticas compositivas de las que él mismo se sirve, como sucede cuando, tras un largo exordio, comenta irónicamente: “esta introducción a mí me parece muy buena, aunque algo larga para el caso que se trata. No importa: no he de ser menos que los que ponen un gran prólogo a una obra pigmea en su forma y materia” (núm. 496, 12/IX/1831, p. 2); incluso, alude al propio soporte en el que se insertan, como se ha visto en el caso anterior, o comenta algunos de los contenidos del periódico; por ejemplo, se hace eco con mucho humor de los poetas que están escribiendo esos días sobre ojos –se refiere a Juan Bautista Alonso y a Bretón de los Herreros– (“Chismografía”, núm. 445, 16/V/1831 p. 2). Conecta con este fuerte contenido humorístico del artículo chismográfico, a menudo satírico –como el número 468 (8/VII/1831, p. 2) sobre el espíritu de extranjerismo–, la modalidad paródica que asoma en algunos números, como sucede en el 450 (27/V/1831, p. 2), donde asistimos a una parodia burlesca de la técnica de quitarse la levita, o en el 474 (22/VII/1831, p. 2), donde a propósito del empleo extendido de la voz “manual” y de la proliferación de esta clase de libros, de la que se burla, sugiere por su utilidad que se publique un “manual para los enamorados”, a propósito de lo cual parodia el estilo de la carta amorosa.

Además de estos rasgos estilísticos, los microtextos insertos en este apartado de “Chismografía” comparten con el artículo de costumbres la figura de un narrador observador, precursor del *flâneur* moderno, cuya posición

omnisciente privilegiada le permite ver sin ser visto y pasar esos materiales a la redacción –obviamente, la técnica es puramente convencional–, del mismo modo que el articulista transcribe directamente sus impresiones u observaciones:

Ya vamos encontrando una mina copiosísima de artículos chismográficos, porque nuestro agente, que es uno de aquellos entre duende y arlequín, ha empezado a hacer incursiones en el paseo, más angosto de junto al salón, donde la mucha concurrencia permite ir escuchando conversaciones ajenas sin que se note la incivilidad” (“Chismografía”, núm. 479, 3/VIII/1831, p. 2).

La importancia del artículo chismográfico y de esa “mina copiosísima” en progresivo aumento se advierte ya a mediados de 1832, cuando el texto breve conquista un espacio propio y adquiere la extensión de un artículo, en lugar de la del suelto bajo cuya forma solía aparecer, junto al resto de noticias reales (núm. 603, 18/V/1832, p. 2). De hecho, el autor llega a afirmar que “no hay artículo chismográfico alguno de los hasta el presente puestos que no se apoye, estribe, funde y cimente en hechos y casos real y verdaderamente acaecidos” (núm. 640, 13/VIII/1832, p. 2). Sin embargo, entre septiembre de 1832 y julio de 1833 los textos chismográficos prácticamente desaparecen, coincidiendo con la entrada en el periódico de Ángel Iznardi como proveedor oficial de artículos de costumbres. En el primer artículo chismográfico publicado después de tal lapso, se advierte de ello al lector:

¿Me creía usted muerto, señor público? Pues se ha equivocado vmd., muy felizmente para mí, y sepa que si callo piedras apaño, además de que se me ha atravesado en el *Correo* un *Mirón* sagaz como un lince, y que se da tan buena maña a escudriñar todo, que no queda tan a menudo como denantes un espacio para chismografiar o murmurar, que es pasto del alma (núm. 779, 3/VII/1833, p. 2).

En esta misma entrega queda también expresada la motivación última que guía la redacción de esta clase de escritos y que no es otra que “corregir desaciertos”, y su método, tomar materiales conocidos –“cercanos”– para la crítica: “cuando no columbro por el pronto objetos cercanos en que cebarme, echo por esos trigos de Dios, y aquí te atrapo, allá te pillo, siempre cae algún monigote nacional o extranjero con que me río a mis solas” (*Ibíd.*).

El autor de esta sección de tal interés por sus conexiones con el artículo de costumbres no es otro que Mariano de Rementería, como desvela él mismo en un artículo chismográfico de principios de septiembre (*R.*, “Chismografía”, núm. 649, 3/IX/1832, pp. 2-3), el único que aparece firmado hasta esa fecha, ya tardía –la sección prácticamente desaparece en 1833–. En cualquier caso, este artículo firmado tiene un carácter especial, ya que, a diferencia del resto lleva un subtítulo, “Chismografía *que se ruega muy encarecidamente la lean los señores taurómacos*”, y se inserta dentro de una polémica iniciada días atrás acerca de la fiesta nacional por antonomasia y alimentada por varios suscriptores que escriben al *Correo*, ante lo cual Rementería, en su calidad de director, se ve obligado a dar la cara en representación de la redacción, a la que indirectamente se refiere –menciona unas iniciales que corresponden a los cuatro redactores principales del periódico: Bretón, Casal y Aguado, Tomás Quintero y él mismo–, así como a hacer una profesión de fe, ante el malestar general del público e incluso las amenazas contra su persona:

[...] Considere pues el piadoso público cómo me quedaría yo ayer por la mañana cuando dos amigos míos me dijeron con fatídico tono: “Ande vmd. con cuidado, le amenaza una paliza. - ¿Y nada más?, repliqué. – Pero dada, continuaron, por manos no legas en la materia. - ¿Y qué pecado ha cometido, repliqué asustado, el pobre chismógrafo para tamaño castigo? – El pecado es que el *Correo* habla de las corridas, y como vmd. pertenece al *Correo*... dicen... se susurra... que si se descuida vmd. un poco y no se sincera cuanto antes... En fin, agradezca los avisos de la amistad.” No aguardé a que me lo dijeren dos veces, y doliéndome ya los huesos, tomé la pluma, y con ella en la mano declaro que si chismográfica ni inchismográficamente he ofendido a nadie, se lo perdono para aquí y para delante de Dios; declaro así bien que nada se me alcanza de trascuernos, tablerazos ni trastadas; en fin, que en tauromaquia soy un zopenco [...]. Suplico, pues, a los caballeros que quieran volver por su honor miren cómo apuntan, y antes de sacudir digan a manera de centinelas: “¿Quién vive? – España. – ¿Qué gente? – Paisano. – ¿Qué letra?”. Aquí está el busilis. Si responden R, B, A o Q, entren vmds. a parlamentar, porque me consta que ninguno de ellos sabe torear ni desde la valla, y al cabo los hombres hablando se entienden; pero si es alguna otra letra del abecedario, peguen a mansalva, que no salgo garante de que sacudan en vacío [...] (*Correo*, núm. 649, 3/IX/1832, p. 2).

La autoría de Rementería, aquí declarada, explica por qué la sección de “Chismografía” se encuentra más activa especialmente durante los años de 1831 y 1832, cuando Rementería pasó de simple redactor a director del *Correo*, asumiendo así más responsabilidad en la redacción de los textos. Por otra parte, él mismo manifiesta explícitamente su devoción por Cervantes,

sombra siempre presente en la serie de artículos chismográficos, en el *Manual alfabético del Quijote* (1838) que publica algunos años más tarde<sup>264</sup>, e incluso en este artículo final donde declara ser el “chismógrafo” del *Correo*, en el que se compara con el Licenciado Vidriera<sup>265</sup>.

#### LA SERIE DE *EL MIRÓN*

Dejando a un lado los artículos chismográficos y algún que otro texto igualmente afín a la esfera costumbrista, el *Correo* no inserta con cierta periodicidad artículos de costumbres hasta que comienza a escribir para él de forma estable el joven gaditano Ángel Iznardi, cuyas colaboraciones dio a conocer José Escobar (1998b). Según una carta que escribe Iznardi a su amigo Domingo del Monte el 26 de abril de 1833, el joven había llegado a Madrid en enero de ese mismo año y se ocupa casi desde entonces, según sus propias palabras, “en escribir para el *Correo* principalmente artículos de costumbres” (en Escobar 1998b: 27); de ahí que le pida además opinión sobre todos los que lleven la inicial de su apellido, *I.*, o los pseudónimos *El Mirón* y *Darsino*, sus principales máscaras costumbristas.

Con estas firmas se publican una reseña crítica, romances y sonetos, aunque el material más interesante es el costumbrista: “La última semana de carnaval”, que aparece con la inicial *I.* en el suplemento de la sección “Variedades” (núm. 721, suplemento, 19/II/1833, s.p.), y, sobre todo, la serie de *El Mirón*, que comienza en marzo y concluye en julio –con algunos otros textos intercalados sobre distintos temas, como conceptos literarios, la fisonomía, la risa, etc.–. Los artículos de costumbres son “Azares de un viaje” (núm. 734, 20/III/1833, pp. 3-4), donde el narrador relata su accidentado viaje a Madrid en diligencia; “Los cajistas de imprenta” (núm. 740, 3/IV/1833, pp. 3-4):

---

<sup>264</sup> El aviso “A los lectores comienza del siguiente modo: “Esta colección es hija de un pensamiento mayor que hace años me ha ocupado, pero para cuya realización ni he tenido suficiente vagar, ni me he creído con los conocimientos necesarios. Hallando siempre cosas nuevas y admirables en la obra de Cervantes, me había propuesto formar una colección epistolar bajo el título de *Modo de leer el Quijote*” (Rementería, 1838: v).

<sup>265</sup> Lo hace en las líneas iniciales que han quedado fuera de la cita anteriormente recogida. La admiración profesada hacia Cervantes es expresada por Rementería en numerosas ocasiones; en agosto de 1831, a propósito de la reseña que escribe sobre una nueva edición del *Quijote* (núm. 479, 3/VIII/1831), expresa su deseo de que se coloque una lápida en la casa donde vivió su autor, tal como solicitó otro articulista del *Correo*, Mesonero; de hecho, el periódico había abierto una suscripción para lograr este propósito.

“habiéndonos propuesto retratar en este periódico algunas costumbres y usos contemporáneos, hemos querido dar un lugar preferente al justo elogio de una clase laboriosa que nos ayuda en la publicación de nuestros pensamientos”; “Varias castas de tontos”, del 10 de abril, donde presenta una “tontografía”, el retrato grotesco de los necios que circulan por Madrid; “Cuajada y baile” (núm. 749, 24/IV/1833, pp. 3-4), donde el narrador asiste a una celebración popular en una casa del barrio de San Antón, describe el ambiente festivo y su conclusión algo menos alegre por una disputa de celos entre manolas; “Las casas de huéspedes” (núm. 763, 29/V/1833, pp. 2-3), donde visita en compañía de un amigo varias casas de huéspedes secretas de las que abundaban en Madrid por la época; y, por último, “La armería” (núm. 780, 5/VII/1833, pp. 3-4), donde un labriego manchego amigo del narrador llega a Madrid a pasar unos días, lo que da pie tanto al retrato de este tipo como a la descripción de la visita que juntos hacen a la Real Armería. En adelante Iznardi no volverá a escribir para el *Correo*, pues había comenzado a colaborar en otro periódico del mismo editor, Jiménez de Haro, el *Boletín Oficial de Madrid*, donde seguirá publicando, entre otros materiales, algún que otro artículo de costumbres paradigmático en su género, como “Una tienda de montañés de Cádiz”.

Los presupuestos estéticos que animan los artículos de Iznardi son expresados por él mismo cuando, en una carta dirigida a del Monte, comenta que su propósito había sido imprimir a sus artículos “andalucismo” (en Escobar 1998b: 59); concretamente, se refiere a “Una tienda de montañés”, aunque podría haber aplicado igualmente su comentario a otros, como “Cuajada y baile”. En efecto, su serie de *El Mirón* contribuye a conformar la modalidad del artículo de costumbres andalucista, tal como es consolidada por Estébanez Calderón en sus textos firmados como *El Solitario*. El aspecto novedoso que aporta Iznardi, frente a este, es “la intención explícitamente política en la temática de sus artículos de costumbres”, como indicó Escobar (*Íd.*: 61), algo poco frecuente y que supone, no ya un “intento de ruptura”, como señaló también el mismo crítico, sino una ruptura manifiesta dentro de una clase de textos sometida, como el resto de publicaciones, a la censura previa.

Por causas políticas Iznardi se ve obligado a abandonar España durante dos años y a interrumpir sus colaboraciones costumbristas, en un momento en el que los redactores de Carnerero en *Cartas Españolas* y en *Revista Española*

están impulsando esta clase de escritos. Por ello, como advierte Escobar, el modelo que prevalece es el fijado por estos autores –*El Curioso Parlante*, Estébanez, Larra–, aunque Iznardi también hubiera contribuido a su construcción. En este sentido, hay que precisar que el *Correo* da cabida, antes que *Cartas Españolas* lo hiciera en virtud de las colaboraciones de Mesonero y de Estébanez, a dos de los “paradigmas representativos de la España que se pretendía redescubrir en la literatura costumbrista decimonónica”, en palabras de Escobar (1998b: 62), el andalucismo y el madrileñismo, vertidos tanto en la serie inicial *Costumbres de Madrid* como en las colaboraciones finales de *El Mirón*, a las que cabría sumar los numerosos artículos de costumbres y de textos afines al mismo que fueron publicándose a lo largo de los seis años de vida del periódico, desde julio de 1828 hasta noviembre de 1833, y que constituyen, como aquí se ha visto, el testimonio escrito de la formación del artículo de costumbres.

Recapitulando, el artículo de costumbres constituye uno de los contenidos destacados del *Correo Literario y Mercantil*. En sus páginas, esta clase de escritos tan popular en Francia comienza a ensayarse siguiendo, precisamente, los modelos franceses –Jouy y Mercier, como declara expresamente el autor del primer artículo de la serie *Costumbres de Madrid*–. La crítica y sátira de usos y costumbres contemporáneos que caracteriza la modalidad más destacada del artículo de costumbres va encontrando su espacio en “Misceláneas críticas”, “Chismografía”, “Variedades” y “Correspondencia”, así como en la temprana serie de *El Observador*, *Costumbres de Madrid*, y en la final de *El Mirón*, donde las costumbres, tras ese largo periplo por tan variadas secciones, se convierten ya en rótulo y en sección propia que antecede a los textos de Iznardi: “Costumbres”. El rastreo efectuado demuestra que desde el comienzo, además de los artículos aducidos por José Escobar, se presentan artículos de costumbres camuflados en diferentes secciones y que, posteriormente, se irán especificando los contenidos y la forma de presentarlos, en ese proceso de formación abierto por los redactores del *Correo*. En este sentido, no cabe duda de que el impulso que al mismo dio José María de Carnerero fue importante, máxime teniendo en cuenta que al dejar la redacción para fundar su propia revista llevó consigo a quienes consolidarían el modelo de artículo de costumbres canónico en la

literatura española –Mesonero, Estébanez, a quienes se sumaría Larra ya en la *Revista Española*–. Sin embargo, como ha quedado de manifiesto en las anteriores páginas, no fue menos relevante el papel jugado en esta cabecera en concreto por Rementería, Bretón o Iznardi; de hecho, es muy superior al que representaron las figuras visibles del costumbrismo posterior, Mesonero y Estébanez, quienes tuvieron en el *Correo* una actividad bastante reducida –al menos, a tenor de las colaboraciones que con seguridad se les pueden atribuir–. Del futuro *Curioso Parlante*, que aquí aún firma solo con sus iniciales, se publican algunos artículos sobre teatro y poesías laudatorias en 1828 y 1829<sup>266</sup>; la respuesta que envía a la redacción (*R. de M.*, núm. 299, 9/VII/1830, p. 3) a propósito de un artículo en el que se solicitaba una guía topográfica de la ciudad (“Libro que no hay y es necesario”, núm. 296, 2/VI/1830, p. 3), y que, dicho sea de paso, muy probablemente envió él mismo para tener la oportunidad de “responder” y promocionar así su *Manual de Madrid*; al año siguiente, aparece una reseña teatral también en “Correspondencia” (*M.*, núm. 406, 14/II/1831, pp. 2-3) y pocos días más tarde un soneto que él mismo recuerda en sus *Memorias* (*M.*, “A Rossini en Madrid. Soneto”, núm. 408, 18/II/1831, p. 3). Aparte de este soneto de paternidad reconocida y de los artículos teatrales, apenas se conocía hasta ahora la colaboración efectiva de Mesonero en el *Correo*.

Por su parte, un joven Estébanez Calderón recién llegado a la capital remite su primer texto, una reseña teatral, al periódico entonces dirigido por Carnerero en abril de 1830, a quien ofrece colaboración, precisamente como articulista de costumbres<sup>267</sup>:

---

<sup>266</sup> “Colección de comedias” (20/X/1828), “De las traducciones” (19/XI/1828), un “Soneto a la muerte de Moratín” (19/I/1829), “Sobre refundición de comedias antiguas” (13/III/1829) y otro soneto, “A la Reina Nuestra Señora” (18/XI/1829). Todos son mencionados por Enrique Rubio al revisar la producción de Mesonero en la prensa del decenio calomardino (1995a: 22, n. 26).

<sup>267</sup> La crítica vertía algunos reproches sobre la actuación de la actriz Concepción Samaniego, quien escribe al periódico para quejarse (núm. 277). La contrarréplica de Estébanez (núm. 280, 26/IV/1830, pp. 3-4), no tiene desperdicio, por cuanto alega que parte de su reseña fue podada por la redacción: “Los periódicos se parecen a aquel gigante que medía a todos los pasajeros en un lecho de cierta longitud, cortando pedazos de pies y cabeza a los unos, y estirando a los otros hasta dejarlos a la par con el molde” (*Id.*, p. 3) y se presenta para ganar autoridad como “un galán” que cuenta con “60 inviernos” –recurso muy socorrido en los autores costumbristas–. Además, Estébanez incluye una nota en la que, en lenguaje arcaizante, le recrimina que no hubiera amparado su juicio, indicando a la actriz que el artículo en que era criticada “no es de la redacción, y no es esta la que debe aclararle” (núm. 277, p. 3). Estébanez/ *El Solitario en acecho* dice: “En ellas curades de decir que a vos no toca ni atañe el

Entretanto cuénteme vmd., Sr. Redactor, por uno de los admiradores de su apreciable papel; y si se digna vmd. de no despreciar mis observaciones, le iré proveyendo de algunos artículos sobre los usos y costumbres de esta capital, sin olvidar el ramo interesante de teatros (*El Solitario en acecho*. “Correspondencia crítica. Representación del *García del Castañar*”, *Correo literario*, núm. 276, 16/IV/1830, pp. 3-4).

Tras esta intervención accidentada, en mayo se sirve del anagrama *E. Sefinaris* para insertar un romance (“El amor y el tiempo. Imitación de Legouvé. Romance”, núm. 284, 5/V/1830, p. 4), mientras el siguiente texto salido de su pluma que encontramos es de verano del año siguiente, cuando se decide a intervenir tras varios artículos insertos en el *Correo* en los que se debate y especula sobre si los poemas que incluye en sus *Poesías* (1831), donde se presenta al público como simple editor, son o no suyos (núm. 472, 18/VII/1831, p. 3). Aquí, de hecho, señala que dos años atrás, en 1829, había remitido al editor del *Correo* algunas de las letrillas moriscas que aparecen en esta edición, aunque no aclara si llegaron a publicarse o se quedaron en la cartera de textos de Carnerero. A la luz de estas colaboraciones, al menos, parece que Mesonero y Estébanez no participaron en la escritura de los artículos de costumbres que fue publicando el *Correo*. En cualquier caso, es evidente lo temerario que resulta extraer conclusiones ante textos periodísticos como los que componen este periódico, en los que se entremezclan factores muy diversos que hacen difícil y, en ocasiones, imposible determinar con exactitud su autoría –colaboraciones anónimas, iniciales indescifrables, pseudónimos en los artículos remitidos, la censura o “poda” interna de la propia redacción a la que alude Estébanez, etc.–.

---

saltar a defensa del mio mucho meguado discurso, e que lavades las manos, como el letrado malo D. Poncio, catando así de dejar la liza y ganar la talanquera haciéndoos el olvidadizo del romance que dice: *Non es del fidalgo aliento/ En los acuitas huir*. E por ende vos fago entender de hoy en futuro y por siempre jamás, que si razón vos mando fija del mio caletre para que la ensartedes en (4) la vuestra pandorga, que sale a plaza, ya en terciana, e ya las vegadas cuartanalmente a guisa de mala fiebre, seades en ella cernedor e apretado tamiz, empesciendo e embotando las puntas y carcomas de todo cuento e juglería; porque hablando de claro a claro (y aquí tiro calzas y caperuza, y me quedo en peluca y espadín), es más regular que usted, señor Redactor, sostenga el campo como suyo, por cuanto las opiniones de un periódico deben ser las de sus cuatro planas. Y amén de todo, vmd. tiene en su mano y muy manejado el termómetro de las irascibilidades madrileñas y del amor propio artístico, ciencia en la que a pesar de su longevidad sesentina es todavía muy aprendiz S.S.S., *El Solitario en acecho*” (núm. 280, 26/IV/1830, pp. 3-4).

En definitiva, y a falta de datos concluyentes, lo que puede deducirse del examen realizado es que una serie de escritores hasta ahora prácticamente desconocidos tuvieron un papel activo y decisivo en la conformación del artículo de costumbres, del que dejaron algunas muestras tanto en su modalidad madrileña como en la andaluza. Asimismo, la ausencia de un espacio fijo para los artículos de costumbres hasta prácticamente la última fase del periódico no impide que se tuviera ya conciencia de las implicaciones y convenciones del género, como demuestran el inicial texto programático que abre la serie de *Costumbres de Madrid* o las declaraciones que hace Iznardi a su corresponsal cubano, donde reflexiona sobre el andalucismo y el carácter crítico que desea imprimir a sus textos.

### **Las empresas periodísticas de Carnerero: *Cartas Españolas* (1831-1832) y *La Revista Española* (1832-1836)**

En las páginas del *Correo Literario y Mercantil* encontramos los primeros artículos de costumbres publicados en España siguiendo la forma canónica que habían establecido los escritores franceses, pero es en *Cartas Españolas* donde la forma queda definitivamente consagrada, y en *La Revista Española*, donde encuentra plena continuación. Antes de bucear tras la pista del artículo de costumbres en estas publicaciones quizá sea conveniente hacer una incursión en la génesis de ambas, con el fin de contextualizar su polémica aparición, en estrecha relación con el todavía superviviente *Correo*.

Además de resultar de interés por la escasa información de que disponemos tanto de las *Cartas* como de la *Revista*, en comparación con otras grandes cabeceras del momento, los datos que siguen aclaran en cierta medida el vínculo que une a estas tres publicaciones, que parten de muy similares presupuestos estéticos por cuanto compartieron colaboradores y redactores de probado tradicionalismo clásico, como Mesonero o Estébanez, además de una figura clave, Carnerero. Este, cosmopolita, afrancesado e infatigable lector, traductor y adaptador de comedias francesas –recuérdese que un opúsculo satírico de la época lo retrataba como una “olla podrida literaria que encierra en sí los diferentes desperdicios de Geoffroy, Picard, Jouy y comparsa” ([Gorostiza] 1822a: 14)–, creó una revista en la línea de las

publicaciones periódicas europeas más modernas, cercana a la sensibilidad del público; *Cartas Españolas* se convirtió en la primera revista ilustrada moderna que incluyó litografías a color<sup>268</sup>. Demostraba así Carnerero que sabía plegarse a las exigencias que reclamaba el nuevo espíritu de la época, pero también que sabía someterse, como el hábil cortesano que era, a la voluntad de María Cristina; no en balde ambas publicaciones nacieron a su amparo, lo que equivale a decir sometidas a sus intereses<sup>269</sup>. Muy poco después de que las *Cartas españolas* comenzaran a salir a la calle, Fernando VII cayó gravemente enfermo y se tuvo que refugiar en La Granja, pasando así la Reina a asumir las funciones de regente. Con una futura Isabel II muy pequeña aún y con la presión ejercida por el infante don Carlos y sus adeptos para que el rey derogara la Pragmática Sanción que impulsaría a la niña al trono, María Cristina inició su estrategia de acercamiento a los liberales con el fin de conseguir apoyos para su causa. Es en este contexto donde se enmarca el respaldo continuado que presta, sucesivamente, a las dos nuevas empresas de Carnerero: la reina necesitaba el sostén de la prensa, en tanto órgano de control de la opinión pública capaz de ofrecer una imagen construida y moldeada por sus intereses y, en este sentido, Carnerero le “ofrecía” un aval que éxito, pues el periodista había dedicado todos sus esfuerzos en los últimos años a enaltecer de la forma más explícita y servil a la Corona. Esta actitud, iniciada ya en el *Correo*, encontró continuidad en unas *Cartas* y en una *Revista* que, significativamente, se proclamaban *españolas* ya desde el mismo título. Se trataba aquí de la construcción de una prensa castiza, reflejo de una nación emancipada del yugo extranjero, que ansiaba una regeneración nacional y que buscaba para ello en su literatura y en su cultura popular sus propias raíces, desde los clásicos al romancero, pasando por la poesía festiva, por poner solo unos ejemplos. En opinión de Antonio Cánovas del Castillo (1883: 137), el movimiento intelectual que provocó la renovación literaria verificada entre 1830 y 1840 comenzó en las páginas de *Cartas Españolas* y continuó en las de *El*

---

<sup>268</sup> Ha dedicado dos trabajos recientes a este aspecto de la publicación de Carnerero Pedro Pérez Cuadrado (2007; 2010).

<sup>269</sup> Carnerero le dirige unas palabras preliminares en un encendido tono laudatorio; tras dedicarle la revista, apela a la Reina como “escudo de las ciencias y de las Artes, y objeto del amor público”, y se postra ante ella cual caballero medieval, utilizando un lenguaje retórico propio del amor cortés –de hecho, se califica a sí mismo como “vasallo”–.

*Artista* con un sentido ya plenamente romántico. Sin embargo, ya antes el *Correo* había dado buenas muestras de su acendrado patriotismo –inscrito, conviene no olvidarlo, en la misma protección real que posteriormente iba a ser dispensada a las *Cartas* y a la *Revista*, además de promovido inicialmente por el propio Carnerero, junto al resto de colaboradores–. En este sentido, tanto el *Correo* como las *Cartas Españolas* y *La Revista Española* compartieron parcialmente redacciones, un mismo espíritu, una concepción periodística muy similar, un promotor importante –Carnerero– y, finalmente, las tres prestaron atención preferente al artículo de costumbres, cuya evolución como forma periodístico-literaria es visible en las páginas de estas tres publicaciones, que se erigieron de tal modo en plataforma de difusión y escaparate del artículo de costumbres. Todo ello evidencia, en definitiva, el vínculo que une a estos tres títulos y justifica su consideración como una trilogía periodística.

#### LA APARICIÓN DE *CARTAS ESPAÑOLAS*

José María Carnerero había sido una destacada figura dentro del *Correo* ya desde sus inicios en 1828, como director en su primera etapa y como uno de sus redactores principales. A comienzos del año 1831, sin embargo, el periodista decide desmarcarse de ese proyecto y lanzarse a una aventura periodística propia, con plena responsabilidad como editor propietario<sup>270</sup>. Su propósito, no obstante, chocaba con un obstáculo inicial, la prohibición por real orden de cualquier nueva publicación periódica en Madrid, ya que seguía vigente el privilegio exclusivo que Fernando VII había concedido unos años atrás al empresario Pedro Jiménez de Haro, editor del *Correo* y del *Diario de Avisos de Madrid* y que impedía que viera la luz cualquier otro periódico, salvo la *Gaceta*, el portavoz oficial del gobierno. Así las cosas, Carnerero necesitaba una licencia real especial, que logró para la revista que bautizó como *Cartas Españolas* desplegando los medios que tenía a su alcance –ya entonces era

---

<sup>270</sup> Conviene recordar que tenía experiencia previa en diversas redacciones: allá por el año 1822, entró a formar parte del *Memorial Instructivo y Literario*, que dirigía su padre (González Palencia 1935 I: 77; Simón Díaz 1951: 20). Además, decía redactar prácticamente él solo *El Indicador* ([¿Gorostiza?] 1822a: 14), periódico que vio la luz entre 1822 y 1823 y que acabó siendo el principal órgano de difusión de la Sociedad Landaburiana.

notorio que contaba con protectores y contactos<sup>271</sup>–; una vez salvado este escollo, pactó con Sancha la impresión de la nueva publicación y contrató a un jovencísimo Serafín Estébanez Calderón, prácticamente recién llegado a Madrid, como redactor principal.

A pesar de que Carnerero contaba ya con permiso real, que esgrimió a modo de salvoconducto, estampándolo en el pie de imprenta de cada portada de la revista, debía proteger su empresa contra posibles denuncias y reclamaciones de sus compañeros de oficio, quienes desaprobaban la aparición de las *Cartas* por el trato de favor que le había sido dispensado, y que podían llegar, incluso, a reclamar en justicia licencias para nuevos periódicos. Por ello, el acuerdo alcanzado por Carnerero para la admisión de su cabecera hubo de someterse, sin duda, a ciertas condiciones, siendo una la de que no la vendiera al público como un periódico –aunque fuera más que evidente su carácter de tal–, de modo que nadie pudiera reclamar el fraude. Así, presentó las *Cartas Españolas* como una serie de “discursos” que debían salir por cuadernos sin fecha definida, cualidad que les negaba el carácter de *periódico*. En segundo lugar, hizo pasar la revista como el producto de una tertulia y de una comunicación epistolar real en la introducción al primer número. A pesar de estas precauciones, el principal afectado por la aparición de las *Cartas*, el editor Pedro Jiménez de Haro, denunció el subterfugio e intentó parar su salida<sup>272</sup>. Justo al día siguiente de que circulara, a modo de suplemento de la *Gaceta*, el prospecto de *Cartas Españolas* –el 17 de marzo, como sabemos por indicación del propio Carnerero<sup>273</sup>–, Jiménez de Haro inserta una queja en el *Diario de Avisos* y en el *Correo*<sup>274</sup>, de los que era editor

---

<sup>271</sup> En esta idea de las influencias del periodista coinciden los testimonios de sus coetáneos. Especialmente explícito es Mesonero en sus *Memorias* (1994: 418), quien indica que Carnerero, tras varios intentos, “al fin penetró [en las antecámaras del Palacio] por la mediación del ministro Ballesteros y el comisario de Cruzada Varela, y pudo obtener de Fernando VII el privilegio *exclusivo* de publicar un periódico o revista literaria, que tituló *Cartas Españolas*” (í.d. 67).

<sup>272</sup> Es evidente que él era la persona más afectada por la repentina aparición de las *Cartas Españolas*, que se convertían así en un competidor, no por único menos peligroso, máxime cuando tenía al frente Carnerero, quien no solo tenía influyentes amigos en los círculos de poder, sino que además había trabajado anteriormente en el propio *Correo* y en otras muchas cabeceras, por lo que conocía bien los entresijos del oficio y los gustos del público.

<sup>273</sup> Lo menciona en la carta que Carnerero dirige a Jiménez de Haro –fechada en Madrid a 18 de marzo de 1831– y que este se ve obligado a incluir en sus dos periódicos, el *Correo* y el *Diario de avisos*, algún tiempo más tarde, el 23 de mayo.

<sup>274</sup> “Hemos visto detenidamente un papel impreso titulado *Cartas Españolas*, o sea

propietario e impresor; del *Diario*, desde marzo de 1825, cuando le fue traspasado el privilegio de publicación por un período de diez años, sucediendo a Santiago Thebín en el cargo<sup>275</sup>, y del *Correo*, gracias a una pública subasta que había “ganado”, como se comunica al pie del artículo de presentación (*Correo*, “Reflexiones preliminares”, núm. 1, 14/VII/1828, p. 1).

La respuesta de Carnerero no se hizo esperar. Ese mismo día 18 escribió a Jiménez de Haro una carta de contestación en la que explicaba la génesis de sus *Cartas* y rechazaba que fuera un periódico, aduciendo que, aunque el prospecto indicase que iban a publicarse tres cuadernos al mes, sería “sin día fijo”, siendo avisado el público previamente a través de un anuncio<sup>276</sup>. A pesar de ello y de “la circunstancia de haber obtenido un *permiso especial de S. M.*, y la honra de estar dedicada a su Augusta Esposa”, hecho que esgrime como protección de sus intereses, Carnerero se vio obligado al fin a variar su plan inicial por la denuncia de Jiménez de Haro. Por tanto, en lugar de los tres números mensuales prometidos anuncia que “los cuadernos saldrán siempre en término indefinido, debiéndose aceptar esta condición, y no la que expresa el prospecto”. Esta carta de Carnerero no vio la luz hasta pasados casi dos meses, cuando Jiménez de Haro fue forzado a insertarla –“se le previene de real orden”, indica él mismo en una nota– bajo el título “Al público”, tanto en

---

*Revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria.* Según su tenor aparece [sic] que tenemos un nuevo periódico en esta capital, pues que periódicamente han de publicarse tres cartas cada mes. El Editor del *Correo*, que tiene privilegio exclusivo oneroso para publicar el *Diario* y *Correo mercantil* mediante la cantidad de 166.000 reales de vellón, que paga anualmente en beneficio de los establecimientos piadosos, no comprende cómo estas cartas se den a luz estando vigente una cláusula del privilegio, por la que se establece *que no puedan publicarse en la capital otros periódicos que la Gaceta y el Mercurio* (“Nota del editor”, *Correo literario*, núm. 420, 18/III/1831, p. 1). La misma nota aparece en el *Diario de avisos de Madrid* (núm. 77, 18/III/1831, pp. 305-306).

<sup>275</sup> Lo cuenta Mesonero en “El *Diario de Madrid*”, artículo escrito en mayo de 1835, recién rescindido el privilegio y concedido el nuevo permiso de publicación al impresor Tomás Jordán, a fecha de 1 de abril de 1835 (cf. Mesonero 1845: 216-221). Cuarta edición. González Palencia (1935, I: clx-clxiii) resume con detalle las vicisitudes que vivió el *Diario de Madrid* con sus distintos dueños.

<sup>276</sup> Guiado de una lógica fácil, pero incontestable, el genio socarrón de Carnerero queda patente en la argumentación que despliega para probar que sus *Cartas Españolas* no son un periódico: “El señalar tres cuadernos por mes en las *Cartas* no las califica de *periódico*, como lo sueña el Editor susodicho; prueba solo que el autor [...] quiere ligar su responsabilidad con el público, para que este no recele que, publicados uno o más cuadernos, los otros salgan *tarde, mal o nunca* [...]. Si el Editor del *Correo* y del *Diario* comprendiese *lo que dice que no comprende*, comprendería que a ser cierto su singular raciocinio la *Guía de forasteros*, la *Eclesiástica*, los *Anuarios*, los *Calendarios*, y todas las obras en que se fijan épocas para sus entregas, serían otros tantos periódicos; y si el citado *Editor* pudiese impedir las, vendría a ejercer, en virtud de tan luminosa interpretación, el monopolio absoluto de la imprenta” (*Correo*, núm. 448, 23/V/1831, p. 4).

el *Diario de Avisos de Madrid* (núm. 143, 23/V/1831, pp. 570-571) como en el *Correo* (núm. 448, 23/V/1831, p. 4), de donde se han extraído las citas anteriores<sup>277</sup>.

*Cartas Españolas* se publicó entre el 26 de marzo de 1831 y el 1 de noviembre de 1832, con un aumento progresivo del volumen de entregas –diez en los dos primeros tomos; doce en el tercero, trece en los tomos cuarto y quinto y dieciocho en el sexto<sup>278</sup>–.

En el primer tomo, entre la portada y una litografía de María Cristina de Borbón, se incluyó sin paginar un “Extracto del prospecto de las *Cartas Españolas*”, que avanza al lector los contenidos de la revista. “Historia”, “Ciencias”, “Dramático y Teatral”, “Artes”, “Crítica y Literatura”, “Boletín” y “Economía pública” son las grandes secciones que vertebran su estructura, aderezadas con otros materiales, como composiciones poéticas y cartas al director, que se incorporan fuera de ellas. Significativamente, no se proponen como secciones, sino como “capítulos”, evocando de este modo el esqueleto de un libro, más que la estructura de una publicación periódica –nuevo artificio que se suma al efecto que Carnerero persigue lograr: la justificación de que *Cartas Españolas* no es una obra periódica–. El prospecto original y completo del que se toma este fragmento se difundió con la *Gaceta*, según señala el propio Carnerero (*Correo*, núm. 448, 23/V/1831, p. 4), aunque ha solido confundirse con el “Frontis en papel”, el artículo de Estébanez Calderón que apareció a modo de introducción en el primer número de las *Cartas*; un error que ya cometió Cánovas del Castillo cuando calificó este texto como el “prospecto” (1883: 131) en su estudio biográfico sobre *El Solitario*.

*Cartas Españolas* ha sido considerada en punto a literatura “la publicación más importante de todo este período, si es que no la más influyente” (Gómez Aparicio 1974: 177), y ello, principalmente, por dos motivos:

---

<sup>277</sup> La retractación obligada de Jiménez de Haro dice así: “Nota. El editor del *Diario de Avisos* y del *Correo Literario y Mercantil* publica este artículo con la prontitud y fidelidad con que acostumbra publicar todo cuanto se le previene de real orden. Su decidida adhesión y la de sus redactores a nuestro Soberano halla una singularísima complacencia en obedecer los mandamientos de la superioridad, siempre solícita de la justicia que acompaña o puede acompañar a los que reclaman su amparo legal, como lo ha verificado sobre el particular el editor de este periódico” (*Correo*, núm. 448, 23/V/1831, p. 4; *Diario de avisos*, núm. 143, 23/V/1831, pp. 570-571).

<sup>278</sup> Ello es así porque inicialmente se tiraban tres cuadernos al mes, que se convirtieron en cuatro al mes desde agosto de 1831 y en uno por semana a partir de 1832.

por haber introducido el modelo francés de crítica literaria y teatral y por haber impulsado la escritura de la clase de textos que *El Observador*, Iznardi y otros comenzaron a cultivar en el *Correo Literario*. En este último punto radica el interés principal que atesora la revista para esta historia del artículo de costumbres español, así como su importante papel, compartido con su continuadora *La Revista Española*, como cauce de difusión cultural de este género moderno y novedoso en España, a cuya extensión y consolidación contribuyen.

#### LOS ARTÍCULOS DE COSTUMBRES DE *CARTAS* Y *LA REVISTA ESPAÑOLA*

En el texto introductorio que redacta Estébanez Calderón para presentar las *Cartas Españolas*, entre otras cosas advierte al público de los contenidos que va a encontrar en la revista: “solo rasgos fugitivos de pluma, discursos volantes, bosquejos de costumbres escritos lo más castizamente que lo permitan los resabios del siglo” (“Frontis en papel, que sale de paraninfo, o viene de ante-fecha a ciertos discursos que con el lema de *Cartas españolas*, verá el benévolo público, andando los días (CE I, 1 26/III/1831, p. 6). Por tanto, queda patente por parte de la redacción desde el comienzo que los artículos o “bosquejos de costumbres”, como los denomina Estébanez, van a encontrar un hueco en ella, siguiendo –cabría precisar, a pesar de que no se manifieste explícitamente– el camino ya abierto por el *Correo Literario y Mercantil*. Para la construcción de estos textos se pretende partir, o al menos así se indica en este artículo de presentación, de dos premisas fundamentales: casticismo, por una parte, y moderación, por otra –en la crítica, se entiende<sup>279</sup>–. Un año más tarde, cuando se presente *La Revista Española* “Al público” en un artículo sin firma así titulado, se volverá a incluir el artículo de costumbres como uno de los contenidos más destacados, aunque ahora ya se precisa el lugar que ocupará esta clase de escritos dentro del periódico: “bajo el lema de *Costumbres* aparecerán los bosquejos y escenas de la vida privada, tanto de Madrid como de las otras provincias de la Monarquía, de lo cual ya tiene hartas muestras el público en los artículos del *Curioso Parlante* y del *Solitario*” (núm. 1, 7/XI/1832,

---

<sup>279</sup> “*Est modus in rebus*” es un verso de las *Sátiras* de Horacio (I, 1) que apela a la moderación.

p. 1). Se advierte entre una y otra presentación el cambio que había experimentado esta forma literaria, que en *Revista* ya aparece amparada bajo un “lema”, es decir, bajo un rótulo o sección, que es lo mismo, ya muy específica y descriptiva: *Costumbres*. Tras el impulso inicial dado por los redactores del *Correo Literario y Mercantil* con textos y la continuidad que suponen los de Mesonero y Estébanez en *Cartas*, *La Revista Española* construye ya un espacio específico para esta forma, lo que contribuye indudablemente a su asentamiento, ya que ese espacio no solo ampara los artículos, sino que también los categoriza, los inserta dentro de una “clase”, haciéndolos más reconocibles para el lector, todo lo cual les concede una especificidad mayor.

En el caso de *Cartas Españolas*, el artículo de costumbres iba asociado inicialmente a la sección de “Crítica y Literatura”, donde, según anuncia el “Extracto” del prospecto que acompaña al primer cuaderno, “se presentan observaciones sobre las obras nuevas que se imprimen, y se incluyen *cuadros morales, que bosquejan las costumbres públicas, de un modo instructivo y agradable*” (CE I, 1, 26/III/1831, s.p.; la cursiva es mía). Sin embargo, en la práctica se insertó bien de forma autónoma, fuera de sección –un ejemplo es el primer texto cercano por tono y contenido al artículo de costumbres, “El manual del pretendiente”–; bien dentro del “Boletín de las *Cartas Españolas*”, bajo los subepígrafes de “Variedades” y, sobre todo, de “Costumbres”<sup>280</sup>.

El primer “cuadro moral sobre las costumbres públicas” de los prometidos en el extracto del prospecto que se inserta en el periódico es “El manual del pretendiente. Carta primera de las que escribe y seguirá escribiendo don Verecundo Corbeta y Luenga Vista a su sobrino Currito Corbetilla y Betampon, vecino de Chauchinas” (CE 2, 11/IV/1831, pp. 36-40). Se trata de una serie de tres cartas en las que don Verecundo, un curtido pretendiente, instruye en el difícil arte de buscar empleos a su sobrino don

---

<sup>280</sup> La sección “Boletín” es una de las que más confusión plantea, ya que incluye variados materiales, siendo en ocasiones difícil discernir si están dentro de ella o constituyen un epígrafe exento. Por ejemplo, en el segundo número incluye una carta seguida de unos “apuntes históricos”, una noticia sobre la apertura del Real Conservatorio de Música, después un breve sobre “Teatro” y, finalmente, “Música” –que en el Índice se consigna con más detalle: “*La Passeggiata = Anacreónica de Rossini a la Reina Nuestra Señora*”–. Todo va dentro de esta sección, que se convierte así en un pequeño cajón de sastre. Además, algunos textos afines al artículo de costumbres se publicaron dentro de una sección específica inserta dentro del “Boletín”, rotulada “Variedades”.

Currito, provinciano recién llegado a la Corte en busca de fortuna. La segunda entrega de la serie aparece unas dos semanas más tarde (CE 3, 27/IV/1831, pp. 59-63), y la última, que promete una continuación que nunca llegó a insertarse, casi dos meses después (CE 7, 30/V/1831, pp. 154-57). No se trata de un texto original, pues la literatura y prensa de esta época están llenas de pretendientes –como personaje satírico, además, tiene larga raigambre; no hay más que recordar el ejemplo clásico de “La ciencia del pretendiente” inserto en la *Minerva* de Olive que ya se analizó, en el que quizá el autor anónimo del “Manual” pudiera haberse inspirado<sup>281</sup>–.

Más adelante se volverá a publicar alguna que otra sátira de costumbres bajo el formato epistolar, como el “Viaje a Cádiz” que firma *Juanillo Trabajos* (CE III, 26, 22/XI/1831, pp. 340-344) o la “Crítica de los importunos” 120-21. En esta ocasión, como sucede en algunos artículos de costumbres, todo parte de una simple anécdota. El tipo objeto de censura, en ese caso, es el mismo sobre el que lanzarán sus dardos posteriormente Mesonero y Larra, las visitas molestas. Recuerda en cierto modo a “Los importunos” de Bretón, sobre este mismo tema y que, aunque presenta un tono algo más ensayístico, recoge igualmente al final una serie de casos, presentados de manera acumulativa, sobre el comportamiento de los importunos<sup>282</sup>.

Otro texto que aborda la crítica de costumbres sin presentar formalmente las características inherentes al artículo de costumbres es “Viajar sin objeto”, firmado por *El amigo de los viajes útiles* (CE II 14, 17/VIII/1831, pp. 80-83), el objetivo central es censurar “la inutilidad con que muchos viajan” (*Íd.*: 80), y su inserción dentro de la revista se justifica precisamente mediante un argumento que vincula el propósito que persigue el autor con este texto con el inherente a todo artículo de costumbres: “La *crítica festiva de muchas ridiculeces que se observan en el mundo*, ocupará sin duda en ellos [en los cuadernos de *Cartas Españolas*] un lugar preferente, y no es a la verdad

---

<sup>281</sup> En la revista volverá a asomar en varias ocasiones –en el anuncio de una *Guía de litigantes y pretendientes para el año de 1832* de un tal Manuel Nifo (CE IV, 34, 12/I/1832, p. 60), o en el artículo de costumbres del *Curioso parlante* “Un viaje al sitio” (CE V, 55, 7/VI/1832, pp. 260-266)–. Después, en *Revista Española*, Larra volverá a retratar al pretendiente en la figura de Don Periquito (“En este país”, RE, núm. 51, 30/IV/1833).

<sup>282</sup> El último caso esboza el mismo planteamiento que el del artículo de *Cartas*: “y en vano insinúa la señora de la casa displicencia, fastidio, vahídos, jaqueca; que la dejarán morir sin piedad, o la querrán curar, ¡que es peor!, porque es de advertir que no hay un pelmazo de esos que no sea curandero” (Bretón 1853: 596).

escasa la materia que se ofrece a su pluma, y a la de sus corresponsales” (*Íd.*: 80; la cursiva es mía). Aparece bajo la estructura de una “carta crítica”, según es calificada en el “Índice” final del volumen, y, en cualquier caso, no se trata de un artículo original, pues el autor se limita a extraer “algunas observaciones curiosas” sobre el tema que dice haber leído “en un periódico de América” (*Íd.*: 80-81); solo el párrafo final es por completo original, pues se refiere específicamente al caso español. Lo mismo sucede con “El paraguas”, artículo inserto dentro de “Variedades”, en el “Boletín” de las *Cartas* (CE II, 19, 3/IX/1831, pp. 247-250), donde un narrador omnisciente cuenta a un segundo personaje no identificado la historia de don Timoteo Pantoja y cómo un encuentro fortuito en la granadina Plaza del Triunfo con una bella mujer motivado por un simple paraguas determina su matrimonio posterior. En realidad, la técnica narrativa acerca más este texto al cuento que al artículo de costumbres, al igual que sucede en otros casos, como “Los amigos y los conocidos”, igualmente incorporado en “Variedades” y que bien podría pasar como exponente de cuento ejemplarizante si no fuera conceptualizado de manera significativa en el índice del tomo como “cuadro de costumbres” (CE II, 17, 1/IX/1831, pp. 189-191).

#### TRADUCCIONES Y ADAPTACIONES

Dejando ya al margen estos textos en los que se satirizan tipos y prácticas sociales, el primer artículo que se puede vincular ya con la clase de escritos que estaban a punto de comenzar a popularizar los redactores de las *Cartas* es “El motín”, inserto en la sección “Variedades” a finales de octubre de 1831 (CE III, 23, 25/X/1831, pp. pp. 76-79). Este es un buen ejemplo de artículo adaptado de costumbres políticas, en este caso. El original, que no se menciona –tan solo el nombre del autor–, apareció en la sección “Variétés” de la *Gazette de France* el 27 de septiembre de 1831, es decir, un mes antes de su traducción en las *Cartas*, con el título “Où est aujourd’hui l’émeute?” y firmado por “Colnet”<sup>283</sup>. Charles-Joseph Colnet du Ravel es uno de los

---

<sup>283</sup> También se publicó como folleto en formato octavo de las prensas de J. Lebreton, en Burdeos, por lo que el original del que fue tomado pudo ser tanto el artículo periodístico como este suelto.

escritores franceses que Mesonero iba a convocar muy poco más tarde como referente de su escritura costumbrista<sup>284</sup>, lo que podría llevar a pensar que fue el propio Mesonero quien insertó este texto, a pesar de que su primer artículo de costumbres original y declarado no va a aparecer en las *Cartas* hasta algunos unos meses más tarde, en enero de 1832. Fuera quien fuese el redactor, se limita a insertar una reflexión inicial que enmarca el texto y un resumen de parte de su desarrollo, pues se reproduce solo parcialmente. Se trata de la sátira del motín callejero, un fenómeno social muy frecuente en el país vecino, que acababa de pasar por la Revolución de Julio, a través de un narrador en primera persona, “paseador de la ciudad” que se ve obligado a desplegar diversas tretas para refugiarse del estallido de los actos revolucionarios. El anónimo redactor de las *Cartas* se apropia del contenido del artículo de Colnet para satirizar un fenómeno que no conviene a los intereses de la nación española, pues su intención es mostrar el carácter subversivo de este tipo de acciones políticas y ridiculizar tales movimientos espontáneos del pueblo que atentan contra el orden social.

Esta no es, por otra parte, la única ocasión en que los redactores de las *Cartas* recurren a la traducción de materiales periodísticos para rellenar el espacio dedicado a las “Costumbres”. En marzo de 1832 publican en el “Boletín” y con la especificación de “Costumbres inglesas” el artículo “La cantatriz. Historia sacada de los apuntes de un médico” (CE, IV, 42, 8/III/1832, pp. 301-307), extraído de la *Revista Británica*. Esta inserción tiene nuevamente un sentido marcadamente moral, como declara la “Nota” final al afirmar que la “historia” podría ser “ejemplar” para los *dilletantis*; a grandes rasgos, se trata del relato de un joven calavera inglés recién llegado a Londres desde Cambridge que se enamora de una cantante y cuya pasión le lleva a la muerte; el narrador es el médico que le asiste en sus últimos momentos.

Unos meses más tarde volverán a aparecer unos cuantos artículos copiados de fuentes extranjeras. Alrededor de la segunda semana de junio, en el número posterior al que inserta “Las casas por dentro” de Mesonero,

---

<sup>284</sup> Lo hace en su artículo “*El Curioso Parlante*”, en la sección “Costumbres”: “¿Cómo renunciar por lo menos a la gloria de ser el primero que haga conocer en nuestro país un género embellecido por las elegantes plumas de Addison, Johnson, Steele, Prévost, Jouy, Sterne, Colnet, Touchard-Lafosse, Dupré-St. Maure y otros en Inglaterra y en Francia? Admirador entusiasta de sus bellas producciones, no he podido resistirme al deseo de seguir su ejemplo presentando nuestras costumbres en su actual estado” (*RE*, 10/XI/1832, p. 13).

aparece “El hombre de genio corto. *Traducción del inglés*” (CE VI, pp. 46-50). Aunque no se declara la fuente<sup>285</sup>, el original es “The bashful man” de Thomas Gray, que apareció originalmente en una miscelánea americana titulada *The Token, for 1832* (Boston: Gray & Bowen, 1831, p. 144). Editada por Samuel Goodrich, *The Token* aparecía cada final de año desde 1828 hasta 1842, pues se trataba de una especie de álbum literario creado específicamente con el fin de constituir un regalo de Navidad o de Año Nuevo y que contenía textos literarios en prosa y verso acompañados de estampas –entre sus colaboradores, contó, entre otros, con Nathaniel Hawthorne–<sup>286</sup>. El texto narra en primera persona los contratiempos que sufre un hombre que, tras ser invitado a una comida, comete una sucesión de torpezas encadenadas en un *crescendo* cómico que concluye con su marcha acelerada de la casa.

Algunos números más tarde vuelve a publicarse un artículo traducido, cuya inserción se justifica por la enfermedad del redactor encargado de la sección “Costumbres” –probablemente se refiera a Mesonero, quien había publicado en los números anteriores con mayor frecuencia que Estébanez–. Curiosamente, se presenta este hecho como algo excepcional, pues –aduce el redactor–, “nos hemos propuesto no presentar a nuestros lectores en el artículo de *Costumbres* más que producciones originales que retraten fielmente las de nuestro país” (108). Sin embargo, en la práctica esta regla no se cumplía en todo caso, como queda patente en los artículos ya expuestos. En esta ocasión, se introduce no un artículo de costumbres, como en el caso anterior o el del francés Colnet, sino una escena de una novela francesa, *Le comte de Villa Mayor* [sic] de Mortonval<sup>287</sup> (CE VI, “Aventura amorosa”, pp. 108-111), y se alega su conveniente inclusión en la revista “tanto por ser Madrid el lugar de la escena, como por el chiste particular con que está escrito” (*Ibid.*), lo cual da la

---

<sup>285</sup> Tampoco el nombre del traductor, aunque en determinado momento traduce *potatoe* por *papa*, lo que apunta a un español de origen no peninsular.

<sup>286</sup> En la página web *Voices from 19th-century America* de Pat Pflieger (2001-2012) se puede acceder al contenido de la revista, junto con otras muchas que abarcan desde 1800 hasta 1872. El texto de Gray, en cualquier caso, también puede leerse en la miscelánea *The Bouquet: Flowers of Polite Literature*, editada por Melzar Gardner (Hartford: Joseph Hurlbut, 1831-1832), que lo recoge en su primer volumen, núm. 9, 8/X/1831, pp. 67-68.

<sup>287</sup> *Mortonval* es el pseudónimo de Alexandre Furcy Guesdon, historiador y autor de numerosos vodeviles y libretos. El título completo de esta obra, publicada originalmente en cinco volúmenes, es *Le Comte de Villamayor, ou l'Espagne sous Charles-Quatre* (París: Dupont et Roret, 1825).

medida de qué criterios se observaban en la selección y traducción de los textos extranjeros: adaptación a las costumbres y, en general, a las circunstancias españolas –en este caso, espacial– además del componente de lo cómico y lo ridículo, vehiculados a través de la sátira, de la ironía o del simple “gracejo”, en un nivel más puramente lingüístico, es decir, de la “gracia, chiste y donaire festivo en el hablar” (RAE 1822: 415); en este caso, en la escritura.

En alguna otra ocasión la sección de “Costumbres” no fue alimentada ni por los dos principales redactores encargados de hacerlo, ni por traducciones o adaptaciones de “relleno”, sino por anónimos colaboradores externos. Por ejemplo, “La moda” es una carta remitida por *El cronista de la moda* (CE VI, pp. 134-137). Probablemente –pues se insertó poco después del texto de Mortonval arriba mencionado–, Mesonero continuaba “indispuesto”, de modo que era necesario cubrir su hueco; el artículo comienza con la apelación a Carnerero y la remisión al nombre de la sección como pie forzado del que parte el texto: “A propósito de *Costumbres*, señor editor, ¿llevará usted a mal que le entretenga un rato con la narración de los chascos que *la moda* me ha pegado?” (134). Más adelante, *El chasqueado* envía a la redacción su artículo de costumbres comunicado “El día de campo” (CE VI, pp. 297-300), con la esperanza de que el editor se lo comunique a Mesonero por si le fuera de utilidad para alguna de sus escenas –pues este es uno de los temas que había ofrecido al público *El Curioso Parlante*–. Es imposible aventurar quién pudiera ser este *chasqueado* escritor, si bien conviene recordar que Mesonero utiliza en determinado momento este artificio de construir un artículo de costumbres a partir de un texto que simula haber recibido –un ejemplo es “Las casas por dentro”, carta fingida que le “envía” “un curioso provincial”–; en todo caso, Mesonero incluyó este texto en su *Panorama matritense* y no hizo lo propio con “Un día de campo”, lo que descartaría su autoría, a pesar de la temática y el desarrollo del artículo, afines a las técnicas usualmente empleadas por él.

No son estos los únicos casos de artículo de costumbres remitidos, o bien publicados sin la firma de *El Solitario* o de *El Curioso Parlante*. Lo mismo sucede con el anónimo “Los viajerrillos” (CE V, 54, 31/V/1832, pp. 233-241). Aunque no presenta la estructura prototípica del artículo de costumbres, pues se trata de un diálogo –“dedicado al ganado lanar trashumante”, aclara

cómicamente el subtítulo—, su inclusión en esta sección responde a unas razones muy concretas que el redactor mismo se encarga de desvelar en una nota al pie:

Insertamos en el artículo de costumbres el presente diálogo, porque en efecto es una pintura exacta al par que chistosísima de las de ciertos viajeros que ignorando lo bueno que hay en su país, salen de él para estudiar solo lo malo que hay en otros, y regresan a su patria henchidos de petulancia y vacíos de seso (*Íd.*: 233).

El redactor indica que se trata de una “producción inédita” de Francisco Sánchez –Barbero–, *Floralbo Corintio* entre los Arcades, y la recomienda vivamente por “las sales en que abunda” y por su estilo florido” (*Íd.*: 233). Este es otro ejemplo más de la política que seguían los redactores de las *Cartas* –y que periódicos posteriores continuarán– a la hora de construir el espacio dedicado al artículo de costumbres. Bajo este concepto, inicialmente genérico, cabían muy variados materiales, desde poesía –como atestigua “El paseo de Juana” de Mesonero<sup>288</sup>– hasta diálogos, como en este caso, o escenas extraídas de novelas, como sucede con la del francés Mortonval, por poner solo unos ejemplos de entre los textos analizados. Además, como ya se ha visto, la crítica y la sátira de costumbres no es privativa, como es lógico, del artículo de costumbres, sino que se desplegaba también en otra clase de textos. El propio rótulo de “Costumbres”, que en las páginas de la revista y gracias a la labor sostenida de Mesonero y de Estébanez va ganando progresivamente especificidad, tampoco resulta un asidero único del que poder guiarse para delimitar los contornos de un artículo de costumbres aún en plena construcción o delimitación de sus peculiaridades genéricas. En ocasiones, quedan incomprensiblemente fuera de esta sección artículos que siguen los cánones que estaban empezando a implantar *El Solitario* y *El Curioso Parlante*, siguiendo la tendencia literaria extranjera. Otras veces, se insertan artículos de costumbres amparados bajo rótulos diferentes, como “Variedades”, o bien ajenos a toda clasificación y publicados de forma autónoma. El único modo de intentar una identificación de esta clase de textos tan escurridiza es acudir a la

---

<sup>288</sup> Lo mismo podríamos decir de otros muchos romances satíricos y demás composiciones crítico-festivas en verso de similar carácter que fueron publicándose en las *Cartas*, con o sin el rótulo de “Costumbres”.

combinación de más de un criterio; fundamentalmente, el texto –atendiendo al tema, la estructura, el estilo...–; el espacio en el que se inserta y el modo en que el autor lo conceptualiza, caso de conservar algún juicio explícito o implícito al respecto.

LOS PRIMEROS ARTÍCULOS DE COSTUMBRES DE *EL SOLITARIO* Y DE *EL  
CURIOSO PARLANTE*

Pero volvamos ahora al comienzo de la publicación de *Cartas Españolas*, tras este repaso a los artículos de costumbres traducidos, adaptados y remitidos que en ellas se insertan, para examinar la práctica costumbrista verdaderamente original que despliegan los dos redactores principales que se turnan en la sección de “Costumbres”: Estébanez y Mesonero. El primer artículo que aparece ya rotulado explícitamente con esta etiqueta –subsumida, a su vez, dentro del “Boletín”– es “El bolero” de *El Solitario* (CE III, núms. 31 y 32, 31/XII/1831, pp. 355-360)<sup>289</sup>. Su estructura sigue más o menos el patrón que va a considerarse clásico: tras el título, un epígrafe o cita inicial enmarca el conjunto; el texto propiamente dicho comienza con un exordio, que introduce al lector en la escena –aquí, la “fila sexta, número onceno” de “cierto corral de comedias” de Madrid–; a continuación, se extiende el desarrollo o cuerpo del artículo, que en este caso constituye el diálogo que el narrador-autor entabla en los entreactos con el “vejete” que tiene a su lado a propósito del baile que da título al artículo; finalmente, una conclusión, en la que el narrador justifica el origen del bolero –concluida la función, y tras haber perdido de vista a su compañero, decide apresurarse a trasladar al papel el “coloquio” –los ecos cervantinos, como en tantos otros trabajos de Estébanez, son evidentes–, con el doble objetivo clásico del *docere* y *delectare*: “para diversión mía y cartilla segura de los que gusten aprender el bolero”. No obstante, dada la complejidad de la obra de *El Solitario* y la variedad de registros que suele desplegar, algunos críticos no han considerado este texto como un artículo de costumbres propiamente dicho. Así, por

---

<sup>289</sup> Antes antes había aparecido “Los amigos y los conocidos”, texto incorporado dentro de “Variedades” y que en el índice del tomo es denominado “cuadro de costumbres”; sin embargo, el contenido revela que se trata en realidad de un cuento moral (CE II, 17, 1/IX/1831, pp. 189-191).

ejemplo, Alberto González Troyano distingue varias series claramente diferenciadas de textos entre los que componen la antología que el propio autor realizó en 1847 bajo el título de *Escenas andaluzas*. Frente a aquellos en los que “se mantiene adicto al cuadro de costumbres” (1984: 35), como “Un baile en Triana”, “La feria de Mairena” y “La asamblea general”, distingue otro grupo en el que “se podría ver prefigurada ya cierta estructura de cuento” (*Ibid.*) – “Pulpete y Balbeja”, “La rifa andaluza”, “Los filósofos en el figón”, “Don Opando”, “El Roque y el Bronquis”, “Manolito Gázquez, el sevillano”–; en un tercer grupo de casos, finalmente, señala González Troyano que “el tratamiento erudito y doctrinal predomina –aunque introduzca personajes y pergeñe alguna intriga– sobre lo narrativo” (*Ibid.*)–, y el ejemplo que aduce, entre varios otros, es “El bolero”<sup>290</sup>. Ciertamente, Estébanez despliega en este artículo todo su vasto conocimiento del baile tradicional español, valiéndose de la técnica indirecta de colocar su historia y vicisitudes en boca de un personaje –supuestamente, coetáneo de la famosa bailarina *Caramba*, con lo que justifica el autor su gran control sobre el tema<sup>291</sup>– en lugar de exponer la larga disquisición histórica de forma directa a través de la voz del narrador.

Un exponente más inequívoco es el siguiente texto que se publica en *Cartas Españolas* con el nombre de subsección “Costumbres”. Se trata de “El retrato” (CE IV, 34, 12/II/1832, pp. 47-51), el primer artículo de costumbres que publica para la revista Mesonero. Aunque es aquí donde firma por primera vez en la revista con el pseudónimo de *El Curioso Parlante*, puede decirse que su personalidad como autor costumbrista se forja durante su experiencia en la redacción de *Cartas*, como evidencia el hecho de que no fue hasta su primera colaboración para *La Revista Española* cuando publica, a modo de marco y de presentación de sus futuras colaboraciones, su autorretrato y su profesión de fe literaria (*RE*, núm. 2, 10/XI/1832, pp. 13-14). Es preciso tener en cuenta, de todos modos, que justo en el número anterior a este que dio cabida por primera vez a la sección “Costumbres” y que incluía el texto de Mesonero, Estébanez

---

<sup>290</sup> También incluye “Toros y ejercicios de la jineta”, “Baile al uso y danza antigua”, “Gracia y donaire de la capa” y “Fisiología y chistes del cigarro”.

<sup>291</sup> De hecho, una nota explicativa que se inserta al final del artículo original de las *Cartas* pretende hacerlo pasar por un texto escrito veinticinco años atrás, lo cual resulta un artificio añadido para contribuir a la verosimilitud literaria –de ser cierta la afirmación, Estébanez tendría que haberlo escrito hacia 1806, a la edad de siete años–.

Calderón había publicado “Excelencias de Madrid” (CE IV, 33, 5/II/1832, pp. 21-24), incluido posteriormente en sus *Escenas andaluzas* y que, a pesar de determinadas características que lo singularizan<sup>292</sup>, podría pasar sin problema como un artículo de costumbres. Estébanez también había firmado previamente –siempre bajo su pseudónimo de *El Solitario* y dentro del “Boletín”, aunque aún sin la especificación de “Costumbres”–, varios trabajos que después pasaron a las *Escenas*: “Pulpete y Balbeja”, subtulado “Historia contemporánea de la Plazuela de Santa Ana” (CE I, 3, 27/IV/1831, pp. 66-69); “Los filósofos en el figón”, que aparece cinco números más tarde en el “Boletín” (CE I, 8, 10/VI/1831, pp. 181-183); “La niña en feria”, en el mismo número que “El retrato”– y “El bolero” (CE III, núms. 31 y 32, 31/XII/1831, pp. 355-360). Todos ellos se deslizan en dominios literarios contiguos, pero no idénticos al del artículo costumbrista, como el cuento, la poesía festiva de carácter descriptivo o la disquisición erudita. Solamente “El bolero”, como se ha visto, responde a las peculiaridades estructurales y estilísticas del artículo de costumbres, mientras que el resto de los mencionados mantiene con este algunos puntos en común, como su decidida adscripción al casticismo temático y lingüístico o su buceo en costumbres tradicionales populares, particularmente andaluzas. En cuanto a los demás artículos de Estébanez/*El Solitario* que aparecieron en las *Cartas*, pueden ser considerados artículos de costumbres “Excelencias de Madrid” (CE IV, 33, 5/II/1832, pp. 21-24), “Baile al uso y danza antigua” (IV, 35, 19/II/1832, pp. 73-76) y “La rifa andaluza” (CE IV, 40, 23/II/1832, pp. 234-240). La mayoría aparecieron en la sección “Boletín. Costumbres”, pero no todos, lo cual indica que la inclusión de los textos bajo este rótulo no es un indicador determinante para su adscripción dentro del artículo de costumbres. De hecho, “Excelencias de Madrid” se insertó autónomo, por ejemplo, mientras que para “La rifa” –primer título de “La rifa andaluza”– Estébanez especificó por primera vez y última en las *Cartas* que se

---

<sup>292</sup> Contiene, por ejemplo, un largo romance dedicado al río Manzanares escrito por su “amigo” y “poeta” Crispín de Centellas, posible trasunto literario enmascarado de Bartolomé José Gallardo, en opinión de Cánovas del Castillo (1883: 133), pero que otros críticos modernos –como Alberto González Troyano (1985: 128-129, n. 212), en su edición de las *Escenas andaluzas*– han identificado con el propio Estébanez. Aunque hay artículos de costumbres que incluyen versos o que están enteramente escritos en verso, como “El paseo de Juana” de Mesonero, no son los más comunes, y, por otra parte, de ser cierta la intuición de Cánovas esta inclusión del romance no sería más que una estrategia para publicitar el texto del amigo, quien colaboraba puntualmente en las *Cartas*.

trataba de un artículo de “Costumbres *andaluzas*”<sup>293</sup>, con lo que podría ser alineado de forma más clara con aquellos otros que bajo el mismo rótulo había publicado anteriormente Ángel Iznerdi/*El Mirón* en el *Correo literario*. Además, “Híala, Nadir y Bartolo” (CE IV, 39, 16/III/1832, pp. 212-215) y “Catur y Alicak” (IV, 44, 22/III/1832, pp. 354-357), a pesar de haber aparecido originalmente dentro de este espacio específicamente denominado “Costumbres”, no son en absoluto artículos de costumbres vinculados al andalucismo patente en la mayoría de los textos de esta clase propios de Estébanez: más bien, son relatos inscritos dentro del orientalismo que también animó gran parte de su obra, desde muchas de las novelitas que aparecieron en las mismas *Cartas Españolas* hasta su novela posterior *Cristianos y moriscos* (1838)<sup>294</sup>.

Estébanez publicó en *Cartas* otros trabajos que responden a géneros muy diversos y que van desde el cuento en verso –“La miga y la escuela” (CE IV, 43, IV, 15/III/1832, pp. 328-330), publicado dentro de Boletín, con la concreción “Poesía. Cuento”– hasta el relato histórico –“Don Egas el escudero y la dueña doña Aldonza” (CE V, 49, 26/IV/1832, pp. 100-104), dentro de “Boletín” y subtítulo “Fecho es de burlas”– o la traducción –“El fariz” (CE IV, 38, 9/II/1832, pp. 172-173), amparado bajo el rótulo “Literatura polaca” y con la aclaración de que se trata de un texto vertido antes al francés por su propio autor, Adan Mickiewicz–.

En cuanto a la participación de Mesonero en la revista, antes de la publicación de “El retrato”, en enero de 1832, ya había comenzado a colaborar con diversos romances y reseñas sobre celebraciones oficiales. A principios de junio de 1831 aparece un romance satírico extenso que muy probablemente sea suyo (M., “Al Editor de las *Cartas Españolas*. Romance” (CE I, 8, 10/VI/1831, pp. 177-78)<sup>295</sup>. En él, retrata en un estilo festivo la sacrificada labor del escritor público y la dificultad de agradar a un público siempre muy variado. Enumera lo que cada tipo social busca en el periódico, en este caso, en las *Cartas* –“Quien al público dirige/ sus impresos cartapacios/ a doscientas clases habla,/ si doscientos lo compraron” (177)–, encadenando a un personaje con

<sup>293</sup> En efecto, en este caso la sección se denomina “Boletín. Costumbres andaluzas”.

<sup>294</sup> Una nota tras el título de “Catur y Alicak” aclara que se trata de un “Capítulo suelto de cierta novela ejemplar que algún día habrá de aparecer en plaza”.

<sup>295</sup> De él ya se ha hablado algo en las “Cuestiones teóricas previas” al tratar del artículo de costumbres en verso.

otro: un señorito, su damisela, el padre de esta, etc., y concluye humorísticamente animando al editor a que publique más, aún a riesgo de su salud: “Algo ha de sacrificar/ al público literario;/ pues gustar a todo el mundo/ nunca fue gusto barato” (178). Se trata de un buen ejemplo de composición poética que desarrolla en verso una temática afín a la que presenta usualmente en prosa el artículo de costumbres, utilizando además recursos similares: voz autorial en primera persona, se presenta como un “bulle-bulle”<sup>296</sup> ocioso, murmurador y fisgón, la sátira de diferentes clases sociales, junto con la perspectiva moralizadora<sup>297</sup>; incluso los versos iniciales actúan a modo de exordio humorístico: “Ya que cartas han de ser/ por cumplir con el prefacio/ ahí va ese romance burdo/ a manera de cartazo” (177).

En los números siguientes a la aparición de este romance aparecen, ya con las iniciales completas de Ramón de Mesonero, otros trabajos: un romance sobre el poeta enamorado y pobre (*R. de M.*, “Romance burlesco”, CE I, 9, 25/VI/1831, p. 209); un artículo remitido al editor sobre una colonia española en Cuba, de la que ofrece un cuadro histórico y estadístico con elogio final incluido a Fernando VII y su gobierno (*R. de M.*, “Colonia fernandina”, CE II, 15, 26/VIII/1831, pp. 105-114); una “descripción romántica” –tal es el subtítulo– sobre las fiestas de septiembre en La Granja (*R. de M.*, “Fiestas de La Granja en septiembre de 1831”, CE II, 20, 30/IX/1831, pp. 265-269) y una elogiosa reseña, asimismo remitida a la redacción, de la *Crónica de la conquista de Granada* de Washington Irving (*R. de M. R.*, CE III, 31 y 32, 31/XII/1831, pp. 336-339).

---

<sup>296</sup> *Bullebulle* es, familiarmente, el “apodo que se da a la persona de inquietud y viveza excesiva” (RAE 1770: 546), según indica el *Diccionario* académico de 1770, año en que aparece por primera vez el lema. Este significado se mantiene en el XIX y ha llegado a nuestros días con la variación de la connotación del fisgón o curioso impertinente; la última edición del diccionario (2001) recoge la acepción de “Persona inquieta, *entremetida* y de viveza excesiva” –la cursiva es mía–. Finalmente, en su *Léxico del 98* indica Consuelo García Gallarín respecto a esta palabra “bulle-bulle”: “parte de una prenda de vestir; se emplea con el sentido de *bullarengue*. [...] Por uso tropológico, podría designar una parte del cuerpo [...]. 2. Movimiento similar al que produce el bulle-bulle, no se descarta la acepción de *ruido*” (1998: 85).

<sup>297</sup> “Yo que soy un bulle-bulle/ de los más desocupados,/ sin otra cosa que hacer/ que murmurar a destajo;/ Que tan pronto estoy aquí/ como a doscientos estadios,/ ya en el canal o en el río,/ como dormido en un palco;/ Ya en elevada guardilla,/ ya en un magnífico estrado,/ ya comiendo en hostería,/ ya con un duque cenando;/ Que oigo mil conversaciones/ entre necios y entre sabios,/ entre damas y fregonas,/ entre condes y lacayos/ Que de todas me aprovecho/ y en dictámenes contrarios/ saco la verdad desnuda/ cual los griegos la pintaron”, etc M., “Al editor de las CE. Romance”, CE, núm. 8, 10/VI/1831, p. 177).

Esta colaboraciones esporádicas de Mesonero se convertirán en una labor sostenida a partir de la publicación de su primer artículo de costumbres, “El retrato”, en enero de 1832. En total, llegará a publicar diecinueve artículos de costumbres<sup>298</sup>: “El retrato” (CE, IV, 34, 12/I/1832, pp. 47-51); “La calle de Toledo” (IV, 38, 9/II/1832, pp. 174-178); “La comedia casera” (IV, 41, 1/III/1832, pp. 269-273); “Las visitas de días” (IV, 45, 19/III/1832, pp. 379-382); “Las costumbres de Madrid” (V, 46, 5/IV/1832, pp. 10-13); “Los cómicos en Cuaresma” (V, 48, 19/IV/1832, pp. 65-70); “Isabel o el 2 de Mayo” (V, 50, 3/V/1832, pp. 123-127); “La empleo-manía” (V, 51, 10/V/1832, pp. 150-154); “La romería” (V, 52, 17/V/1832, pp. 178-181); “Un viaje al Sitio” (V, 55, 7/VI/1832, pp. 260-266); “El Prado” (V, 57, 21/VI/1832, pp. 321-326); “Las casas por dentro. Carta de un curioso provincial al curioso madrileño” (VI, 5/VII/1832, pp. 19-22); “1802 y 1832” (VI, 9/VIII/1832, pp. 162-166.); “Tomar aires en un lugar” (VI, 16/VIII/1832, pp. 187-191); “El paseo de Juana” (VI, 23/VIII/1832, pp. 215-217); “El día 30 del mes” (VI, 30/VIII/1832, p. 241-244); “Costumbres. El amante corto de vista” (VI, 6/IX/1832, pp. 270-274); “Las tiendas” (VI, 20/IX/1832, pp. 331-335); “El barbero de Madrid” (VI, 27/IX/1832, pp. 361-364); “El poeta y su dama” (30 de septiembre de 1832); “Las ferias” (4 de octubre de 1832); “Riqueza y miseria” (25 de octubre de 1832); y, por último, “El campo santo” (1 de noviembre de 1832)<sup>299</sup>.

La labor de Mesonero y de Estébanez Calderón en esta revista permitió dar continuidad a una práctica que había ya comenzado en las páginas del *Correo Literario y Mercantil*, así como en otras publicaciones que seguían el espíritu de la crítica de costumbres de corte francés, como el *Duende Satírico del Día* de Larra. Además de aportar esa continuidad, también dio visibilidad al artículo de costumbres como un tipo específico de escritura en prensa, puesto que esas experiencias anteriores a *Cartas* pasaron inadvertidas hasta por los

---

<sup>298</sup> Contando solamente los artículos firmados por *El Curioso Parlante* o que sabemos que son suyos porque entraron más tarde a formar parte de su primera recopilación costumbrista, como “Las casas por dentro”, una supuesta carta enviada a la redacción por “un curioso provincial”. Otros artículos de costumbres igualmente “comunicados” de forma anónima a la redacción también podrían pertenecer a la pluma de Mesonero, como este último citado, siendo la alusión al artículo remitido o comunicado un puro artificio. Ciertamente, Mesonero no reclamó ninguno de ellos con posterioridad, pero tampoco lo hizo con los artículos de diverso tipo ya mencionados –romances, crónicas, etc.–.

<sup>299</sup> El sexto tomo de las *Cartas Españolas* no incluye, como el resto, un índice, ni los cuadernos van numerados. Ha sido posible datar los artículos contenidos en él gracias a que el propio Mesonero los fecha en el índice del primer volumen de su *Panorama matritense* (1835).

propios coetáneos. Cuando Juan Eugenio Hartzenbusch prologa la quinta edición de las *Escenas matritenses* de Mesonero, pasa completamente por alto esas experiencias previas de Larra o de los articulistas del *Correo* al afirmar tajantemente: “Los artículos publicados en el periódico semanal titulado *Cartas Españolas* no corrían peligro: ningún español ni extranjero nos tenía hechos a esas ligeras y graciosas obritas; el mismo *Fígaro* fue imitador de *El Curioso Parlante*” (1851: i). Obviamente, se trata de la exageración de un crítico deseoso de elevar al amigo a la categoría de pionero, pues es notorio, como ha quedado patente, que los españoles seguían muy de cerca, e incluso traducían, imitaban o plagiaban descaradamente –según el caso y de forma expresa o no–, los artículos que las literaturas inglesa y francesa les suministraban; Le Gentil indicó que las *Cartas* de Carnerero estaban inspiradas directamente en la *Revue Française* y resalta su deuda con Jouy –aunque, como se ha visto, no fuera este el único modelo al que miraron los redactores españolas–: “nous font assister à l’éclosion d’une littérature humoristique issue de l’*Hermite de la Chaussée d’Antin*” (1909: ix).

A esta ignorancia inicial de lo que supusieron esas primeras experiencias del *Correo Literario* y del *Duende Satírico* contribuyó en no poca medida el olvido al que las relegaron sus propios artífices: Larra no incluyó jamás ninguno de los textos de su primera aventura periodística en sus colecciones de artículos posteriores, ni siquiera volvió a hablar de ella, condenándola al más absoluto de los silencios, mientras que los redactores del *Correo* han quedado como “segundones” literarios y prácticamente desconocidos hasta fecha muy reciente. Incluso Mesonero, que también participó en el *Correo*, no volverá a recordar esa etapa primeriza, probablemente porque su tenaz insistencia en que fue él quien abrió el camino al artículo de costumbres en España pasaba por sepultar las aportaciones iniciales de *El Observador*, Iznardi, Bretón o Rementería en el *Correo*. En todo caso, los artículos de las *Cartas* maduran ya esas experiencias de escritura germinales que aclimatan un tipo de escritura muy asentado ya fuera de nuestras fronteras literarias, constituyendo la base de las posteriores recopilaciones costumbristas de sus respectivos autores, a quienes consagraron como exponentes de dos estilos muy definidos de costumbrismo periodístico, el madrileño y el andaluz. La segunda en aparecer, pero la que se

erigió como modelo en su género, fue el *Panorama matritense* (1835) de Mesonero, cuyo primer volumen está compuesto casi en su totalidad –si exceptuamos siete textos entresacados de otras publicaciones– por todos los artículos arriba citados, insertados según el orden de publicación en que habían ido apareciendo en las *Cartas* entre enero y septiembre de 1832<sup>300</sup>. Por su parte, Estébanez recogió mucho más tarde sus artículos de costumbres y otros materiales heterogéneos también publicados originalmente en las *Cartas* y los volcó en sus *Escenas andaluzas* (1847), con algún que otro cambio significativo.

#### LA CONVERSIÓN DE *CARTAS* EN *LA REVISTA ESPAÑOLA*

*Cartas Españolas* contaba con un año y medio de vida, aproximadamente, cuando Carnerero decidió dar un giro y transformarla en una nueva publicación que tituló *La Revista Española* y que lanzó como segunda serie de las *Cartas*<sup>301</sup>. La nueva *Revista* surge con idéntico espíritu y tendencia política, aunque perseguía un carácter más informativo que literario, a diferencia de su hermana mayor<sup>302</sup>. Dedicada a María Cristina, cuenta con parte de la antigua plantilla de las *Cartas* más nuevos fichajes<sup>303</sup>. La nueva aventura periodística comenzó el 7 de noviembre de 1832 bajo el nombre de *La Revista Española*. El 1 de marzo de 1835 se fundió con *El Mensajero de las Cortes*, órgano del pensamiento ultraliberal dirigido por Evaristo San Miguel y

---

<sup>300</sup> La primera fue *Figaro* de Larra, aunque por pocos meses de diferencia –apareció hacia marzo de 1835, mientras que el primer volumen del *Panorama* hacia lo propio en octubre–.

<sup>301</sup> Lo indica él mismo indica en el número de *Cartas Españolas* correspondiente al 1 de noviembre de 1832.

<sup>302</sup> Hacia 1834 justifican su conversión a publicación diaria apelando a la competencia periodística y a las imposiciones que marca la actualidad informativa: “el pasto de la lectura, difundiéndose y generalizándose, se convierte en una necesidad social. [...] Lo que hoy debe decirse no es ya de mañana, y lo de mañana no llega a tiempo, referido después del día que le corresponde”; en este sentido, *La Revista Española* “quiere asociarse a la grande obra de nuestra regeneración; quiere haber servido de algo en ella” (“Al público”, *La Revista Española*, núm. 8, IV, 1/IV/1834, p. 1).

<sup>303</sup> Hartzbusch e Hiriart (1894: 41) menciona también a N. Campuzano, Mariano Carnerero –hermano del director y fundador, José María–, Juan Grimaldi y N. Rodrigo, además de explicar otras vicisitudes que experimentó la *Revista* –imprentas, número de páginas, periodicidad, etc.–. Por otra parte, en su prólogo al *Catálogo de los libros de la Biblioteca Municipal*, Mesonero indica también el nombre de Calderón: “*Revista Española*. Periódico de Madrid de 1832 a 35 inclusive, por los Carnereros, Galiano, Grimaldi, Calderón, Mesonero y Larra. Cuatro tomos gran folio” (Biblioteca Municipal de Madrid 1877: 59).

Antonio Alcalá Galiano, quienes se incorporaron a la nueva redacción de la ahora llamada *Revista-Mensajero* junto con otros hombres de letras destacados, como Juan Grimaldi, Dionisio Alcalá Galiano –hijo de Antonio– y Joaquín María López<sup>304</sup>.

Como ya se ha comentado, desde sus inicios *La Revista Española* adoptó un carácter eminentemente político e informativo, más que literario. A pesar de ello, Carnerero reservó un espacio destacado para “los bosquejos y escenas de la vida privada, tanto de Madrid como de las otras provincias de la Monarquía, de lo cual ya tiene hartas muestras el público en los artículos del *Curioso Parlante* y del *Solitario*” (*La Revista Española*, “Al público”, núm. 1, 7/XI/1832, p. 1). Esta declaración servía para “fidelizar” a sus lectores, advirtiéndoles que en la nueva revista iban a encontrar la misma clase de textos que venían apareciendo en las *Cartas* con general aceptación. En la práctica, no obstante, Estébanez orientó su escritura en este nuevo proyecto periodístico hacia otra clase de contenidos, siendo Mesonero quien desempeñó fundamentalmente la labor de articulista de costumbres. Larra fue invitado a colaborar como redactor de teatros –según indica Luis Iglesias Feijoo, a petición de Grimaldi, más que de Carnerero (1996: xxix)–, aunque también publicó, como ahora se verá, artículos de la clase de los escritos por Mesonero. Aunque los jóvenes Larra, Estébanez y Mesonero ya habían tenido oportunidad de coincidir allá por los años de 1827 y 1828 en un importante espacio de sociabilidad para el contexto político de la época, la tertulia que se celebraba los domingos por la mañana en casa de José Gómez de la Cortina –reunión que Mesonero evoca en sus *Memorias* (1994: 377-380)–, la relevancia de *La Revista Española* radica en que se erigió en el órgano periodístico que unió por primera vez a estos tres escritores que más tarde iban a configurar, por encima de sus diferencias estilísticas, el canon del costumbrismo que cristalizó en la prensa española en la primera mitad del XIX. En este sentido, la *Revista* supone un importante hito para la historia del artículo de costumbres español. En ella, por un lado, Mesonero pudo continuar su labor de cronista de los usos y costumbres madrileños, mientras que, por otra parte, incorporó a Larra a la redacción, lo cual supuso un acontecimiento importante, en tanto que fue aquí

---

<sup>304</sup> *La Revista-Mensajero* cesaría el 26 de agosto de 1836, cuando se convierte en *La Revista Nacional* tras fusionarse con *El Nacional*.

donde nació y se desarrolló realmente *Fígaro*, la máscara periodística más popular de su autor y la que mayor rentabilidad económica le supuso, al proporcionarle la visibilidad pública que no había logrado con sus anteriores pseudónimos periodísticos de *Duende Satírico* y de *Pobrecito Hablador*.

#### *FÍGARO Y EL CURIOSO PARLANTE* COMPARTEN REDACCIÓN

Tal como había hecho tres meses antes en la misma tribuna Mesonero (“Costumbres. *El Curioso Parlante*”, *La Revista Española*, núm. 2, 10/XI/1832, pp. 13-14), Larra se presenta al público por primera vez como *Fígaro* el 15 de enero de 1833 con un texto que en *Fígaro* (1835) titularía “Mi nombre y mis propósitos”:

Me llamo, pues, *Fígaro*; suelo hallarme en todas partes, tirando siempre de la manta y sacando a la luz del día defectillos leves de ignorantes y maliciosos; y por haber dado en la gracia de ser ingenuo y decir a todo trance mi sentir, me llaman de todas partes mordaz y satírico (Larra 2000: 14).

Su autorretrato sigue en lo básico la estela de los atributos caracteriológicos propios de los espectadores dieciochescos, con los que ya había jugado en sus dos proyectos periodísticos anteriores. Se define como “charlatán, enredador y curioso” y, en clara alusión a su compañero de redacción, agrega un comentario que suprimiría después en *Fígaro*: “sea esto dicho con permiso y sin perjuicio de la curiosidad del señor parlante, que es otra curiosidad” (“Variedades”, *La Revista Española*, núm. 21, 15/II/1833, p. 169)<sup>305</sup>. Conviene recordar en este punto que Mesonero se había arrogado el derecho de ser el articulista oficial de costumbres en la *Revista*, dado su puesto anterior en las *Cartas* y la circunstancia de que Estébanez había dejado en un segundo plano esta labor para dedicarse de lleno a otras materias. Por tanto, desde el primer momento Mesonero se centra la columna periodística “bajo el lema de *Costumbres*” –por “lema” se debe entender aquí título de sección–, mientras que Larra se presenta principalmente como redactor encargado de la sección teatral: “sin que por eso reconozca límites ni mojones determinados mi inocente malicia” (2000: 15). Esta precisión es importante, pues, en efecto, no

---

<sup>305</sup> Cito los textos que Larra publicó en *La Revista Española* partiendo de la edición de Alejandro Pérez Vidal (2000), excepto cuando, como aquí, se requiere acudir al original.

los reconoció: Larra pronto comenzó a intercalar críticas de representaciones teatrales con artículos de costumbres como “Yo quiero ser cómico”, que apareció el 1 de marzo de 1832. Poco después, de hecho, se dirigía a sus lectores para justificarse y aducir “cierta versatilidad de carácter, o el deseo de entretenerle [al público] variada y agradablemente” (“Variedades críticas”, *La Revista Española*, núm. 43, 2/IV/1833, p. 463) como el motivo principal de haberse salido del “territorio” que inicialmente él mismo se había fijado, el teatro, para deslizarse hacia la crítica de costumbres valiéndose de la figuración satírica —el espacio ético y estético que siempre caracterizó su escritura—. Por esta razón los primeros artículos de costumbres escritos por Larra, aun siendo de la misma clase que los de Mesonero<sup>306</sup>, se publicaron dentro de “Teatros” (“Yo quiero ser cómico”, *La Revista Española*, núm. 34, 1/III/1833) o de “Variedades críticas” (“Don Cándido Buenafé, o el camino de la gloria”, *íd.*, núm. 43, 2/IV/1833; “En este país”, *íd.*, núm. 51, 30/IV/1833), nunca en la sección de “Costumbres”, exclusivamente al cargo de Mesonero hasta que este se marchó de la *Revista* en 1833. El primer artículo de costumbres de *Figaro* que se publicó explícitamente dentro de la sección “Costumbres” fue “Don Timoteo o el literato” (*íd.*, núm. 81, 30/VII/1833), al que seguirían otros muchos, como “La polémica literaria” (núm. 84, 9/VIII/1833), “La fonda nueva” (núm. 88, 23/VIII/1833), “Las casas nuevas” (núm. 94, 13/IX/1833), “Varios caracteres” (núm. 104, 13/X/1833), “Las circunstancias” (núm. 131, 15/XII/1833) y “Jardines públicos” (núm. 246, 20/VI/1834). Estos fueron apareciendo alternados con crónicas teatrales, reseñas literarias y artículos eminentemente políticos, que solía publicar, contra su costumbre habitual, fuera de sección y hasta sin firma (“Nadie pase sin hablar al portero, o los viajeros en Vitoria”, *íd.*, núm. 106, 18/X/1833; “La planta nueva, o el faccioso. Historia natural”, núm. 116, 10/XI/1833; “La junta de Castel-o-Branco”, núm. 120, 19/XI/1833; “Los tres no son más que dos, y el que no es nada vale por tres. Mascarada política”, núm. 159, 18/II/1834). Todos ellos eran aceradas

---

<sup>306</sup> Baste con tomar por ejemplo el primero de los textos citados, “Yo quiero ser cómico”. Se trata por ejecución y contenido de un artículo de costumbres. El exordio muestra la clásica situación del escritor en pleno proceso creativo, buscando material para escribir un artículo histórico y verídico, lo que Larra justifica aduciendo que “mientras yo no haga más que cumplir con las obligaciones de fiel coronista de los usos y costumbres de mi siglo, no se me podrá culpar de mal intencionado, ni de amigo de buscar pependencias por una sátira más o menos” (2000: 60).

sátiras anti-carlistas y la prudencia reclamaba no llamar demasiado la atención, aunque fuera notorio quién era su autor y a pesar, además, de que él mismo aludiera en “Los tres no son más que dos” –el único que apareció con la firma *Fígaro*– al “daño” que habían causado (2000: 165).

Como se ve en este panorama muy resumido de la producción periodística de Larra para *La Revista Española*, en el que solo se han destacado sus artículos de costumbres –fueran incluidos o no bajo esa rúbrica explícita de “Costumbres”–, *Fígaro* extendió el dominio de su crítica a un campo mucho más amplio que el cultivado por Mesonero, quien se dedicó de forma más constante y, casi podría decirse, automática, a la escritura puramente costumbrista.

Desde que realizó su presentación al público en el segundo número, el 10 de noviembre de 1832, *El Curioso Parlante* inició esta fecunda producción que sostuvo la columna “Costumbres” junto a las intervenciones, mucho más esporádicas, de *Fígaro* –que publicó para la sección dos artículos en agosto, uno en septiembre, otro en octubre, uno más en diciembre y el siguiente ya en junio de 1834, como se ha visto–. Sucesivamente fueron apareciendo en la *Revista* todos los artículos que después conformarían, junto con los previos escritos para *Cartas Españolas*, el primer volumen del *Panorama matritense*: “*El Curioso Parlante*” (*La Revista Española*, núm. 2, 10/XI/1832) –es la introducción, con modificaciones, del *Panorama*–; “Pretensión y protección” (*Íd.*, núm. 6, 24/XI/1832); “Las tres tertulias” (núm. 11, 12/XII/1832); “La politicomanía” (núm. 14, 22/XII/1832); “El aguinaldo” (núm. 16, 26/XII/1832); “El extranjero en su patria” (núm. 20, 2/I/1833); “La capa vieja” (núm. 24, 25/I/1833); “Las niñas del día” (núm. 27, 5/II/1833); “El dominó” (núm. 31, 19/II/1833); “La compra de la casa” (núm. 35, 5/III/1833); “Los paletos en Madrid” (núm. 38, 15/III/1833); “La filarmonía” (núm. 40, 22/III/1833); “Policía urbana” (núm. 42, 29/III/1833); “La casa antigua” (núm. 44, 5/IV/1833); “El día de fiesta” (núm. 46, 12/IV/1833) y “La casa de Cervantes. En el 217 aniversario de su muerte” (núm. 49, 23/IV/1833), que es “el último de la primera serie de cuadros en que el *Curioso Parlante* se propuso pintar las costumbres de Madrid”, como advierte el autor (1835, II: 133).

El grueso de esta primera serie, como ya se ha visto, abarca las colaboraciones de Mesonero en las dos publicaciones dirigidas por Carnerero,

las *Cartas* y *La Revista Española*, desde el 12 de enero de 1832 hasta el 23 de abril de 1833. Los textos son recogidos en el *Panorama matritense* siguiendo el orden cronológico original en que fueron apareciendo sus trabajos, con una excepción importante. Tras su último artículo para *Cartas*, “El campo santo”, debería aparecer el autorretrato en que se presenta al público como autor costumbrista y que constituye su primera publicación en la *Revista*. En su lugar, en cambio, coloca su segundo texto, “Pretender por alto” –cuyo título original era “Pretensión y protección” (RE, num 6, 24/XI/1833, pp 42-43)–, reservando ese artículo-retrato, maquillado por la reescritura, como antetexto de la colección<sup>307</sup>. A continuación, tras los artículos extraídos de *Cartas* y de *Revista*, se suman para componer el *Panorama* unos pocos artículos finales que aparecieron en el “Boletín” del *Diario de Avisos de Madrid*, tras dos años de silencio en los que había abandonado el género. En todo caso, se advierte que la producción costumbrista de Mesonero fue bastante prolífica en ese breve lapso de tiempo –menos de año y medio– en el que ejerció como redactor en los dos periódicos de Carnerero.

La función de José María de Carnerero como promotor del artículo de costumbres, puesta de manifiesto por primera vez por José Escobar (1970), se revela no solo en su papel de supervisor del trabajo de sus colaboradores, como señalara el crítico, sino también en el de animador e impulsor directo; así se advierte en las cartas que envió a Mesonero entre el 15 de noviembre de 1831 y el año 1833, dadas a la luz por Eulogio Varela en los años setenta. En calidad de editor de la revista, Carnerero ejerció un importante papel como instigador de la escritura costumbrista; en una misiva fechada el día 16 de un mes indefinido de 1832, junto con otras cuestiones<sup>308</sup>, reclama a Mesonero materiales nuevos: “¿cómo estamos de artículos de costumbres, que tocan el

---

<sup>307</sup> La práctica de la reescritura y reutilización de textos fue muy habitual en Mesonero y es un aspecto de su producción que no ha sido advertido por la crítica. José Escobar (1977b), quien dedicó un artículo a la comparación de los primeros textos programáticos en los que *El Curioso Parlante* plasmó su poética costumbrista –“Las costumbres de Madrid”, “*El Curioso Parlante*” y la introducción del *Panorama matritense*– y exhumó el segundo de ellos, pasó por alto que Mesonero no lo “dejó olvidado” en las páginas de *La Revista Española*, sino que lo incluyó, refundido, en las primeras páginas del mismo *Panorama*.

<sup>308</sup> “Anoche oí una conversación acerca de Vmd. entre los señores Ballesteros y Comisario de Cruzada, que debe serle grata, y desearía comunicarla. Si Vmd. quiere pasarse por aquí esta mañana, me hallaré en casa. Envieme Vmd. las notas de Revilla y si no las ha enviado, mande Vmd. al chico a su casa con una esquila para que las dé” (en Varela Hervías 1975: 104).

número próximo?” (en Varela Hervías 1975: 104-105). En otra carta, sumamente reveladora, le felicita por el último artículo de costumbres que escribe para *Cartas Españolas*, “El campo santo”<sup>309</sup>, al paso que le encarga el siguiente, que debía haber salido con el primer número de *La Revista Española*, el miércoles 7 de noviembre:

¡Qué hermoso artículo, amigo Mesonero el que viene hoy de Vmd. en nuestras *Cartas españolas*! ¡Con qué juicio está escrito! ¡Qué filosofía la suya! ¡Qué delicada sensibilidad!... Aunque veré a Vmd. a la noche, y le felicitaré por su linda composición, quiero anticiparme a ello y siempre repetiré que, en este género, que Vmd. cultiva con tanto acierto, encontrará muy pocos rivales y que gozará de una reputación muy sólida y bien adquirida. Para el primer número de la *Revista* del miércoles próximo, cuento con un artículo bien condicionado de costumbres, y le ruego que lo tenga listo para el sábado, para que los impresores, valiéndose de la mudanza de forma, no aleguen obstáculos que difieran su publicación. En cuanto a cómo hemos de entendernos sobre el *mercantilismo* del negocio, será como Vmd. quiera. Nosotros nos hemos de entender siempre, así como siempre querrá a Vmd. su apasionado.

J. M. Carnerero (en Varela Hervías 1975: 106-106).

Se advierte en esta carta el estatuto central que Carnerero concedía a Mesonero como articulista de costumbres y se entiende mejor, desde esta perspectiva, tanto la delimitación de competencias dentro de los periódicos que dirigía Carnerero como la especialización en la que Mesonero se estaba instalando en fecha tan temprana –recuérdese que aún no había publicado su primera colección costumbrista, ni se había convertido en el exitoso editor del *Semanario Pintoresco Español*, del que ahora se hablará–.

Al fin, tras su andadura inicial en el *Correo Literario* y la experiencia sostenida y continuada en una sección más o menos constante en las *Cartas*, el artículo de costumbres se encuentra ya en *La Revista Española* plenamente afianzado como uno de los contenidos literarios indispensables de la prensa de la época. Aunque el espacio inicial de las “Costumbres” fue el “Boletín”,

---

<sup>309</sup> Dado que en el primer número de la *Revista*, finalmente, no apareció ningún texto de Mesonero, hemos de suponer que este artículo de encargo que pide Carnerero es el autorretrato con el que *El Curioso Parlante* se presentaba al público en *La Revista Española*, y que apareció el sábado 10 de noviembre. Probablemente, el retraso en la publicación se debió al escaso margen de entrega que dio editor.

progresivamente se fueron deslindando ambos dominios y “Costumbres” acabó siendo una sección independiente, salvo en casos puntuales<sup>310</sup>.

La labor de Mesonero, Estébanez y Larra fue esencial para impulsar esta clase de escritos desde el punto de vista de la oficialidad cultural. Otros escritores contribuyeron inicialmente junto a ellos a dar forma a los primeros artículos de costumbres en las páginas de la trilogía periodística de Carnerero, como se ha visto, pero fueron *El Solitario*, *El Curioso Parlante* y *Fígaro* quienes pasaron a conformar la “aristocracia” del costumbrismo periodístico, en tanto que accedieron desde muy temprano al canon literario español, siendo considerados ya en su misma época como modelos y exponentes de muy diversos de escritura costumbrista: la madrileñista encarnada en Mesonero, la andalucista propia de Estébanez, y la universal y satírica más pura asegurada en todo texto de Larra<sup>311</sup>.

#### **2.2.4 La generalización del artículo de costumbres en la prensa posterior (1836-1850)**

El artículo de costumbres queda plenamente consolidado entre 1828 y 1836, los años en los que se extendieron las colaboraciones de Larra, Mesonero y Estébanez Calderón en las publicaciones dirigidas por José María Carnerero. A partir de entonces, prácticamente todo título periodístico que contemplara asuntos literarios le dedica algún espacio, bien incluyéndolo como uno más de sus contenidos esporádicos, bien reservándole una columna fija. Tal normalización e institucionalización del género en la prensa de la época conduce a autores y editores a la exploración de nuevas formas y formatos, así como a la consiguiente divulgación a través de otros cauces editoriales ajenos a la publicación periódica; fundamentalmente, el libro y la colección

---

<sup>310</sup> En la época de la *Revista*, por ejemplo, a pesar de existir ya como sección autónoma, todavía encontramos algún rótulo aislado de “Boletín de la *Revista*. Costumbres” –lo vemos en “Jardines públicos”, *La Revista Española*, núm. 246, 20/VI/1834–.

<sup>311</sup> Cabría matizar que esta etiqueta aplicada al artículo de costumbres en tanto modelo textual resulta casi pleonástica ya que este es, por su propia naturaleza, predominantemente satírico. La etiqueta se usa aquí, por tanto, como mera fórmula que intenta reducir en su atributo más notable la estética del artículo de costumbres de Larra, teniendo muy en cuenta que se trata solo de una categorización y que no excluye las múltiples aristas que rodean su compleja escritura.

panorámica. Este salto editorial implica una serie de cambios que se producen tanto en la forma de entender los autores esta clase de escritura, cada vez más especializada, como en la recepción por parte de un público más y más habituado a la lectura de estas imágenes literarias –y gráficas, pues pronto la literatura de costumbres pasará a ser literatura de costumbres ilustrada– de las prácticas sociales españolas.

En este apartado se examina la producción de artículos de costumbres en las principales publicaciones periódicas de carácter literario que se lanzaron en España con fecha posterior a 1836, cuando desaparece *La Revista Española*, broche de la que aquí se ha llamado “trilogía periodística” de Carnerero. También en 1836 Mesonero se embarca en su propia aventura periodística y funda el *Semanario Pintoresco Español*, un título de capital importancia para la historia de la prensa española y, más concretamente, para la historia de los llamados *periódicos pintorescos* en nuestro país. En los años sucesivos se multiplican este tipo de publicaciones en toda la geografía española –*El Observatorio Pintoresco* (Madrid, 1837); *El Álbum Pintoresco Universal* (Barcelona, 1841-1843); *El Fénix. Periódico Universal, Literario y Pintoresco* (Valencia, 1844); *Revista de Teatros. Diario Pintoresco de Literatura* (Madrid, 1843); *El Siglo Pintoresco* (Madrid, 1845-1848), entre otros, que continuarán apareciendo a finales de la década de los cuarenta y a lo largo de 1860–. El artículo de costumbres encuentra en estos nuevos soportes periodísticos una simbiosis perfecta, puesto que el propio concepto de “lo pintoresco” enraiza directamente con sus presupuestos estéticos. Además, la irrupción de las publicaciones pintorescas y de las innovaciones en las técnicas litográficas de las que estas se benefician impulsa al artículo de costumbres salta fuera de los dominios de lo exclusivamente textual, lanzándolo a los de la representación gráfica. A partir de este momento, las ilustraciones van a convertirse en un elemento indispensable para los artículos costumbristas, del mismo modo que lo serían para otra clase de productos periodísticos y literarios, como el folletín.

### ***Semanario Pintoresco Español (1836-1842)***

El 3 de abril de 1836, pocos meses antes de que *La Revista Española* iniciara una nueva andadura de resultados de su fusión con *El Nacional* –el 26 de agosto– veía la luz el primer número del *Semanario Pintoresco Español*. De entre todas las publicaciones literarias que incluyeron artículos de costumbres, una vez concluida esa etapa inicial de desarrollo de la forma en las revistas de Carnerero, esta es una de las más relevantes, si no la que más, por cuanto logró en ella un lugar preferente que no disfrutó en otras, donde solo aparecía algún que otro texto de manera esporádica. Tuvo mucho que ver en ello el hecho de que fuera su fundador y director en la etapa inicial Mesonero Romanos, fase de la historia interna de la revista considerada como su “edad de oro”<sup>312</sup> y que se prolongó desde su aparición en 1836 hasta el año 1842, cuando asumió la dirección Gervasio Gironella<sup>313</sup>.

Mesonero utilizó su publicación como cauce de difusión de los artículos que venía publicando en las revistas de Carnerero; de hecho, su experiencia previa le había convertido en el articulista de costumbres español más destacado, papel que continuó en esta primera fase del *Semanario*. Además, ejercía una suerte de magisterio invisible para los autores noveles, para quienes se convirtió en “el maestro del género costumbrista”, tanto en lo que respecta a los motivos temáticos como a la forma de enfocar las situaciones que desarrollan sus cuadros (Rubio 1995a: 221). Baste señalar, tan solo a manera de ejemplo, que un joven José María de Andueza, poco antes de llegar a España y de convertirse en un conocido costumbrista, enviaba a Mesonero desde su Cuba natal artículos de costumbres para que los insertara en el *Semanario Pintoresco*, o bien para que fueran leídos en el Liceo; en una carta fechada en La Habana el día 1 de febrero de 1839, Andueza pedía a Mesonero opinión sincera, “pues deseo aprender y esta sentencia de V., por dura que sea, al paso que estimulará, si es posible, mi aprecio hacia el *Curioso parlante*,

---

<sup>312</sup> En una reseña crítica de la época en que el *Semanario* se encontraba bajo la dirección de Ramón Valladares y Saavedra leemos: “El *Semanario Pintoresco* en su lastimoso estado, es una parodia vil de lo que fue en otro tiempo [...]; no somos los únicos que opinamos así respecto al periódico que con tanta superficialidad como desacierto dirige [Valladares], pues, por su desgracia, es muy general esta opinión entre los que leen el actual *Semanario* y le comparan con el que dio honor y lustre a la literatura española”; “El *Semanario Pintoresco*”, *El Cínife*, núm. 7, 25/IX/1845, pp. 2-3.

<sup>313</sup> Para los avatares que sufrió la publicación puede verse el estudio de Enrique Rubio *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el Semanario Pintoresco Español* (1995a), que además se centra en la figura de Mesonero como artífice de la misma.

será para mí una lección que me obligará a escribir mejor, o a no escribir, que es lo que debe hacer el que no sirve para el caso” (en Varela Hervías 1975: 32).

En el primer número, donde se realiza la presentación programática de la revista, se adelanta como uno de sus contenidos el artículo de costumbres, definido implícitamente en lo que el redactor denomina “la material descripción de los usos populares”, así como “los cuadros críticos de costumbres, en los cuales, bajo una agradable ficción, se ponen en movimiento personajes que forman el tipo del carácter que se quiere representar” (*SPE*, tomo I, núm. 1, 3/IV/36, p. 6.). Una vez los escritores españoles han asimilado los presupuestos estéticos de la literatura costumbrista tal cual es practicada por sus vecinos –en los textos del *Duende Satírico*, del *Correo Literario y Mercantil*, de las *Cartas Españolas* y de *Revista Española*–, se verifica ya la apropiación de tales modelos y la asunción de un distanciamiento necesario que contribuye a dotar de voz propia a los nuevos textos; este proceso, necesariamente, pasa por la naturalización del género, por su nacionalización. El mismo redactor del *Semanario Pintoresco* se refiere a esta escritura de costumbres *españolas* en las páginas del periódico como una cuestión política y de necesidad, aunque no se condene totalmente la referida al extranjero:

En esta sección la tendencia natural y el deber de españoles nos guiará frecuentemente a preferir la pintura de las costumbres de nuestra nación, sin dejar por eso de alternar nuestros humildes bosquejos con los que de sus respectivos países han tratado ventajosamente distinguidos y eminentes escritores (*Ibid.*).

A pesar de que el artículo de costumbres se encuentra casi por completo asentado cuando nace el *Semanario*, no aparece en él una sección propiamente denominada “Costumbres” hasta el primer tomo de la denominada “Segunda serie”, correspondiente ya al año 1839. Anteriormente, tal como indica Enrique Rubio, “las colaboraciones no están sujetas a ningún tipo de clasificación” (1995a: 215) y se mezclan con diversos materiales – fundamentalmente, dentro del rótulo “España Pintoresca”, o bien en “Variedades”, sección que una vez más se revela como un verdadero cajón de sastre donde cualquier temática encuentra su hueco–.

En las páginas del *Semanario Pintoresco Español* fueron apareciendo los artículos de costumbres que iban a conformar después la segunda serie importante de Mesonero tras los artículos insertos en el *Panorama*, la denominada “Escenas matritenses”, que da comienzo el 22 de mayo de 1836 y que se extiende durante toda la primera fase de la revista, hasta el momento en que abandona su dirección, en 1842. Esta serie es el origen de la colección costumbrista homónima *Escenas matritenses*, cuya primera edición apareció precisamente en este año de 1842 en que su autor abandonaba la empresa del *Semanario*. En cualquier caso, no fue *El Curioso Parlante* el único articulista de costumbres que escribió para el *Semanario*; en él colaboraron un buen número de escritores que se lanzan a trazar artículos, casi siempre sin salirse de los dos parámetros básicos que han dado lugar, *a posteriori*, a la tipología clásica de escenas y tipos. Algunos pasarían poco después a formar parte del proyecto editorial de colección panorámica nacional de mayor envergadura, *Los españoles pintados por sí mismos* (1843): José María de Andueza, Vicente de la Fuente, Estébanez Calderón, Enrique Gil y Carrasco, Antonio Neira de Mosquera, Juan del Peral, Antonio María Segovia, Ramón de Navarrete y el propio Mesonero, entre otros que no se incluyen en la nómina de autores de los *Españoles*, pero cuyos artículos costumbristas se pueden localizar dispersos en diversas publicaciones –Juan de Ariza, Clemente Díaz, Manuel de Assas o Julio Álvarez–. En general, las modalidades a las que se adscriben los textos de un número tan variado de autores eran, forzosamente, igualmente diversas, aunque se pueden resumir en dos fundamentales: artículos estáticos, carentes de peripecia argumental, en los que únicamente se describe un tipo o un espacio, y otros dinámicos, que persiguen idéntica finalidad descriptiva pero que pueden considerarse “animados”, en tanto presentan una peripecia argumental –mínima, en la mayoría de los casos– (Rubio 1995a: 221).

### ***El Artista* (1835-1836)**

A diferencia de la publicación anterior, las páginas de la revista *El Artista*, fundada por Eugenio de Ochoa y por Federico de Madrazo, apenas dieron cabida a artículos de costumbres. Fue esta una revista de gran importancia para la historia literaria y artística española, pues no solo abrazó

de forma entusiasta y convencida el romanticismo, que definía como la “revolución literaria que empezaba a formarse cuando salió a la luz este periódico” (*El Artista*, 1836, III, 1), convirtiéndose en una excelente plataforma para autores que apenas entonces estaban dándose a conocer<sup>314</sup>, sino que también dio espacio a las artes, incluyendo biografías de artistas y reseñas de sus obras, siguiendo el modelo de la revista francesa *L’Artiste*. Tal como han señalado Ángel González García y Francisco Calvo Serraller, en *El Artista* se verifica un doble proceso de dignificación de la historia de la literatura y del arte españoles, que “venían a coincidir en el arduo proceso de consolidación de nuestra propia identidad nacional” (1981: xvii).

El programa literario de este “*Artista* castellano” (“Introducción”, III, 1836, 1) pasaba por la creación de una tribuna para la libre expresión de opiniones – eso sí, “con el decoro debido”– y en un espacio donde conviviera la literatura clásica con la moderna; como los propios editores indican, “popularizar la gloria de nuestros grandes ingenios nacionales” y “ceñir nuevos laureles a nuestros mejores talentos contemporáneos” (*Ibid.*) fueron los dos objetivos centrales que animaron el espíritu de la revista. La cuestión no era nimia, porque implicaba la asunción del imperativo de actualidad y de contemporaneidad –múltiples son las referencias de los teóricos alemanes al “poeta moderno”– que requería el nuevo credo estético. Ochoa y Madrazo insistieron en ello también en la despedida de la publicación<sup>315</sup>. Así, había una clara voluntad de dar voz a las jóvenes promesas españolas, pero cabría hacerse una pregunta: ¿a todas por igual? Está claro que no, si advertimos importantes omisiones, como la de Larra, a quien nunca llega a mencionarse, así como ironías o condescendencias hacia otros autores, como Bretón de los Herreros –en este caso, entendibles si pensamos en sus parodias del romanticismo, como *A Madrid me vuelvo* y *Todo es farsa en este mundo*–. Mesonero es tratado con más benevolencia; en opinión de Francisco Calvo Serraller y Ángel González

---

<sup>314</sup> “Muchos nombres pudiéramos citar, poco conocidos o del todo ignorados hasta que empezaron a figurar en estas páginas, que ha revelado *El Artista* al justo aprecio de los inteligentes” (1836, III, 1).

<sup>315</sup> “A ningún ingenio joven, deseoso de salir a la plaza del mundo, según la expresión de nuestro gran Cervantes, con su prosa o su poesía, como la abeja con su miel, han estado cerradas nuestras columnas; a ningún artista moderno, verdadero *artista*, hemos dejado de prodigar estímulos, elogios francos, sinceros, con la verdad del entusiasmo, con la franqueza de la juventud” (1836, III, p. 160).

García, con “desdeñosa tolerancia” –la misma que dispensan los redactores del *Artista* al costumbrismo pictórico de Alenza (1981: xvii)–. Ciertamente, la reseña que escribe Eugenio de Ochoa a propósito del lanzamiento del *Panorama matritense* (II, 1835, núm. 17, pp. 196-198) –el único texto crítico que aparece en la revista sobre una obra literaria costumbrista–, a pesar de resultar bastante positiva en términos generales, no deja de deslizar cierta crítica. Además de reparar en que no es una obra original –“no es la obra del Sr. Mesonero la primera que en su género ha llegado a nuestras manos, y que los nombres de los famosos escritores del *Spectator* inglés y los de Mr. Joui, Jai, Collin y otros muchos que llamamos por modestia, no nos son enteramente desconocidos” (*Íd.*: 196)–, Ochoa reprocha a Mesonero su parcialidad en la pintura de las costumbres de la sociedad moderna: “Hasta ahora solo nos ha pintado, salvo alguna que otra excepción, las costumbres y fisonomía de la clase media [...]. Pero, ¿y la clase alta? ¿y el pueblo bajo?” (*Íd.*, p 198), se pregunta, apuntando que, hasta que no haya cumplido con esta omisión, Mesonero no podrá jactarse de haber completado su obra. Esta acertada observación del joven crítico no dejaba de ser una provocación para *El Curioso Parlante*, quien, en efecto, se jactaba en el prólogo de su obra de ofrecer al público un “*panorama moral*” comprensivo de todas las clases sociales, justificando, con la actitud mesocrática que caracteriza toda su obra literaria, su atención preferente a la clase media, “la medianía de la sociedad” (Mesonero 1836, I: xv).

Estos silencios, omisiones y tratamientos diversos podrían atribuirse, como han hecho notar los mismos González García y Calvo Serraller, al “conflicto de géneros” que “reproduce prejuicios tradicionales de la ideología académica” y que enfrenta las obras de temática medieval, en las que se cifran los ideales y valores del hombre moderno, con las de temática contemporánea, como la comedia de costumbres, a las que se atribuye la corrupción y homogeneización que diluyen el carácter nacional en la sociedad burguesa – esto es lo que defiende un personaje, Eugenio, en el *Antony* de Dumas, que atribuye mayor verosimilitud a las primeras frente a las segundas– (1981: xvii). Partiendo de estas premisas estéticas y de tal negación de verosimilitud a las obras de asunto contemporáneo, fácilmente se entiende que el artículo de costumbres apenas haga acto de aparición en las páginas de *El Artista*.

Insertos explícitamente en la sección “Costumbres” aparecen solo “El sereno”, de Luis González Bravo (1835, I, pp. 267-72), que parte de la semblanza de este tipo –al que recurrirá posteriormente Mesonero en su “Madrid a la luna”, publicado en noviembre de 1837 en el *Semanario Pintoresco Español*– para moralizar sobre los vicios y las virtudes perdidas a través de diversas escenas nocturnas entrelazadas que presencia y relata; “Caridad literaria”, de un anónimo I. S. (1836, II, pp. 134-35), artículo de costumbres satírico sobre la organización de los periódicos y los métodos de redacción de los periodistas de la época; por último, un texto sin título de J. de E. –Espronceda– (1835, I, pp. 303-305) que responde más bien, desde un punto de vista estricto, a los rasgos del cuento. A estos pocos habría que añadir la serie *Costumbres españolas*, a cargo del escritor José Augusto de Ochoa, hermano del director de la revista, en la cual repasa algunas tan tradicionales como los velatorios y las honras, las fiestas populares y religiosas, como la Noche de San Juan o el Día de Todos los Santos, y otras más locales y relacionadas con las raíces familiares del autor, como el Día de San Sebastián<sup>316</sup>. Finalmente, algunos textos de crítica literaria de Eugenio de Ochoa se acercan al artículo de costumbres por su censura de tipos sociales particulares. Es el caso de los “rutineros” (“De la rutina”, 1835, I, pp. 123-124), un estadio previo y más general de lo que luego denominará como “clasiquistas” y “preceptistas”, en alusión ya directa a los escritores. En los rutineros Ochoa particulariza los vicios de la rutina, de la imitación servil y del miedo a la innovación que pesa en la sociedad española y que son la causa del atraso de las artes y las letras, así como de otros más cotidianos –el mantenimiento del brasero y del calesín, el empedrado urbano, las pésimas fondas y posadas, etc.–<sup>317</sup>. Este texto se asemeja en tono e intención a los mejores artículos larrianos sobre los males de la patria, especialmente a “Vuelva usted mañana”, pero, sobre todo, está en la línea

---

<sup>316</sup> Todos los artículos llevan antepuesto el nombre de la serie, *Costumbres españolas*, están firmados por J. Augusto de Ochoa, van numerados y aparecieron en 1835: “Velatorios” (II, pp. 57-58); “Artículo II, San Juan” (II, pp. 187-189); “Artículo III, Honras” (II, pp. 247-249); “Artículo IV, Día de Todos los Santos” (II, pp. 268-269) y “Artículo IV [sic], Día de San Sebastián” (III, pp. 126-128). Del mismo autor es la serie “Supersticiones populares” (II, 90-91; II, pp. 284-86 y III, 101), aunque en este caso los textos responden más al cuento que al artículo costumbrista, como él mismo declara en la primera entrega.

<sup>317</sup> Clama porque “pocos laureles puede recoger la juventud moderna en las sendas trilladas por los antiguos, y se quiere sin embargo que la juventud no salga de ellas” (1835, I, p. 124) y porque, en su opinión, “no se hace adelanto alguno, o por mejor decir que se atrasa de un modo lastimoso, pues casi siempre la copia es inferior al original”.

ideológica de la redacción de *El Artista* –Pedro de Madrazo se ocuparía del tema de la originalidad, en esta ocasión aplicada a la obra de arte, en “Filosofía de la creación” (*No me olvides*, núm. 13, 30/VII/1837, pp. 1-3; núm. 14, 6/VIII/1837, pp. 1-3)–. Otro artículo de Ochoa en la misma línea es “De la crítica en los salones” (1835, II, pp. 6-7), donde traza esta vez el tipo del “crítico de salón”.

En resumen, el número de artículos de costumbres aparecidos en *El Artista* es muy poco significativo en comparación con el resto de materiales literarios y de crítica general, o con los que acoge el *Semanario Pintoresco* por esas mismas fechas.

### ***No me Olvides* (1837-1838)**

El *No me Olvides* de Jacinto de Salas y Quiroga, subtítulo *Periódico de Literatura y Bellas Artes*, vivió muy poco tiempo –mayo de 1837 a febrero de 1838–, pero siguió durante su corta carrera los pasos de *El Artista*, al igual que hicieron otras publicaciones como *El Observatorio Pintoresco* de Basilio Sebastián Castellanos o *El Renacimiento* de Pedro de Madrazo y Antonio de Zabaleta.

*No me Olvides* se centró en la crítica y en la creación, apoyando a los autores noveles, como ya había hecho *El Artista* –de hecho, dio a conocer a Gil y Carrasco, que insertó en la revista su primera poesía–. Por otra parte, no olvidó la actualidad artística, como demuestran los numerosos artículos que reseñan las actividades del Liceo, algunos de ellos verdaderas crónicas o reportajes en los que sus autores se desplazan al lugar de los hechos para ser testigos de lo que posteriormente va a narrar o describir<sup>318</sup>. Publicó algún que otro artículo de costumbres, siendo uno de los más destacados el que lleva por título “Usos, trajes y modales del siglo 18”, de José Somoza (núm. 20, 17/IX/1837, pp. 1-3), texto frecuentemente incluido en antologías costumbristas

---

<sup>318</sup> Es el caso, por ejemplo, de “Exposición de pinturas del Liceo” (núm. 41 11/III/1838, pp. 7-8), de L. –Sebastián López de Cristóbal–, que se abre con citas de Ochoa y de Leon Gozlan –uno de los autores de *Le Livre de Cent-et-un*– y que comienza: “Cuando hemos visto la numerosa concurrencia que se agrupaba a la puerta del Liceo para ver la exposición, dudábamos si era verdad” (*Íd.*: p. 7).

y en otras publicaciones periódicas<sup>319</sup>. Este es un buen exponente de esa clase de artículo en el que las costumbres no se someten a una ficcionalización, sino que están al servicio del discurso histórico o “arqueológico”, a la manera de las innumerables producciones de este tipo que dio a la imprenta Basilio Sebastián Castellanos –en su *Observatorio Pintoresco* (1837), que dirigía junto con Ángel Gálvez, o en *El Museo de las Familias*, a partir de 1843–. Somoza invita al lector a realizar un viaje en el tiempo para escudriñar los usos del siglo anterior y concluye con la invitación a consultar los grandes monumentos literarios y artísticos que reflejan el espíritu de esa época: “El que quiera conocer a fondo las costumbres españolas en el siglo XVIII estudie el teatro de don Ramón de la Cruz, las poesías de Iglesias, y los caprichos de Goya” (*Ibíd.*: 3). No es el único artículo de costumbres de Somoza; también escribió “Los charros de Salamanca”, “El tío Tomás o los zapateros”, “El árbol de la charanga”, “Las funciones patrióticas en un pueblo de Castilla en 1835”, entre otros que aparecieron en diversas publicaciones periódicas de la época.

De un escritor anónimo que firma con la inicial A. es “Romanticismo en las modas” (núm. 5, 4/VI/1837, p. 8), sátira contra esa invasión romántica que anuncia el título a partir del relato del paseo del narrador y un amigo por el “*París de Madrid*, quiero decir, por aquella parte del *Prado* que *París* llaman”, siguiendo un tópico satírico de la literatura costumbrista muy común en la época<sup>320</sup>.

Juan Bautista Alonso firma dos artículos centrados en “Las aureanas” (núm. 13 30/VII/1837, pp. 6-7; núm. 14 6/VIII/1837, pp. 4-5), un oficio tradicional gallego reservado a las mujeres y consistente en extraer del fondo del río Sil una especie de pasta de oro que después se vendía. Más que centrarse en el tipo en sí, al que solo se refiere al final, el autor concentra sus esfuerzos en elaborar la descripción paisajística y bucólica de la patria Galicia, como la denomina, concretamente, de algunos parajes de Valdeorras.

---

<sup>319</sup> El *Álbum Pintoresco Universal* (1843: 252-253) recoge un fragmento, junto con otros textos prosísticos del mismo autor –las *Memorias de Piedrahita* y una breve autobiografía–; también se incluye en *Trozos escogidos de literatura castellana* (Estrada, 1885), en la antología de *Costumbristas españoles* de Correa (1950). También había aparecido ese mismo año de 1837 en el *Semanario Pintoresco Español* con el título levemente modificado (“Usos, trajes y modales del siglo pasado, *SPE*, núm. 59, 14/VI/1837, pp. 149-150).

<sup>320</sup> Afirma Eugenio de Ochoa en *El Artista* que “el Prado es la parodia, la caricatura de las Tullerías: podría pasar por el paseo público del último pueblacho de la frontera francesa” (1835, II, p. 60).

Otro de los colaboradores de la revista fue Pedro Luis Gallego, joven compositor y pianista que, además de desempeñar diversos cargos dentro del Liceo Artístico y Literario de Madrid en las secciones de Música y de Literatura, se dedicó al cultivo de las letras, como muestran sus colaboraciones con esta y otras revistas de la época –*El Reflejo*, por ejemplo, donde apareció su artículo necrológico, escrito por Romero Larrañaga (1843) tres años después de su muerte–. Además de cuentos románticos, crónicas artísticas, poesías, textos teóricos y otras obras muy variadas que han quedado inéditas<sup>321</sup>, se atrevió con algún que otro artículo de costumbres. Su estilo es muy particular por la conjunción del tono autobiográfico y poético que es tan poco frecuente en esta clase de textos, como ejemplifica bien el único que apareció en las páginas del *No me Olvides*: “El invierno” (núm. 25, 22/X/1837, pp. 1-2). Se trata de un ejercicio autobiográfico y sentimental a partir del cual reflexiona sobre lo observado; presenta una estructura circular que comienza y acaba con un *leitmotiv* –“A mí me gusta el invierno”–, sentencia que abre cada nuevo párrafo a modo de anáfora lírica.

El último artículo de costumbres que publica el *No me Olvides* es “De la rutina” (núm. 22, 1/X/1837, pp. 3-5), de Eugenio de Ochoa, texto que había aparecido originalmente en *El Artista* dos años atrás (1835, I, pp. 123-124).

### ***Liceo Artístico y Literario (1838)***

El órgano periodístico que dio voz y difusión pública a la nueva institución cultural del *Liceo Artístico y Literario* de Madrid, dedicada a la promoción y el fomento de la literatura y las bellas artes nacionales, fue esta publicación ilustrada que con el mismo nombre apareció mensualmente desde principios de 1838. El fundador original de la institución y de la revista fue José Fernández de la Vega, después sustituido por Gaspar Remisa, y en ella colaboraron algunos de las mejores plumas de la época, como Escosura, Lista,

---

<sup>321</sup> Su amigo y compañero de redacción Gregorio Romero Larrañaga (1843: 202) menciona una biografía universal de músicos para la que tenía bastantes anotaciones ya hechas, un tratado de teoría de la música en forma de diálogo –quizá al estilo del de Iriarte–; diversas canciones plasmadas en álbumes particulares; varias traducciones teatrales y una “lindísima novela de costumbres, llega de chistes y de agudezas oportunas, y cuya publicación le hubiera acreditado como hombre de ingenio y como elegante hablista”, que leyó a sus amigos, es de suponer que en el Liceo, en algún café o en tertulias.

Gallego, Musso y Valiente, Esquivel, Romero Larrañaga, Sebastián Castellanos, Espronceda, Pastor Díaz, etc. Se publicó bajo la protección de la reina María Cristina, cuyo retrato realizado por Esquivel se colocó al frente del primer número.

Además de una publicación de importancia capital para dar a conocer las actividades y el funcionamiento interno de esta corporación, el *Liceo Artístico y Literario* constituye una “especie de antología que refleja las actividades de todas las secciones del Liceo” (Simón Díaz 1947: vii), proclamado como una institución independiente de cualquier escuela o tendencia poética, tal como afirma Patricio de la Escosura en la “Introducción”:

El liceo [*sic*] no pertenece a escuela ninguna. Difundir los conocimientos en artes y letras es su objeto: la más absoluta tolerancia, su máxima fundamental; ningún género se proscribire en él; y si a alguno puede llegar a conceder preferencia sobre los demás, será al que yendo a buscar sus inspiraciones exclusivamente en la naturaleza, y desdeñando hacerse esclavo o imitador, aspire con justos títulos al renombre de original español (*Liceo*, I, 1838, p. 12).

Siguiendo tales presupuestos, el artículo de costumbres tiene cabida en la revista del Liceo, dentro del apartado “Miscelánea” –inserto, a su vez, en la sección de “Literatura”–; por ejemplo, en la revista aparece “Costumbres literarias” (I, 1838, pp. 180-186), de Mesonero, y otros artículos, como “El café del Príncipe” de Luis González Bravo, que se leyeron en el Liceo antes de ser publicados en la prensa. Probablemente, hubo artículos de costumbres que se presentaron en actos académicos y poéticos en instituciones y sociedades culturales como esta o el Ateneo, y que nunca llegaron a publicarse<sup>322</sup>.

### ***El Alba* (1838-1839) y *El Panorama* (1838-1841)**

Dirigido por Eusebio Asquerino y Agustín de Alfaro, el dominical *El Alba*, publicado en la imprenta de Romeral y redactado en el principal izquierda del número 24 de la Calle de la Luna, recibe su nombre del primer verso de la composición poética de Asquerino que abre el primer número el 2 de diciembre

---

<sup>322</sup> Recuérdese que José María de Andueza envía a Mesonero unos artículos de costumbres para que los inserte en el *Semanario Pintoresco Español* o para que sean leídos en el Ateneo (en Varela Hervías 1975: 33).

de 1838 (“El alba”, núm. 1, 2/XII/1838) al igual que sucediera con la publicación anteriormente examinada, *No me Olvides*. Aunque al elaborar el índice de su contenido José Simón Díaz, a propósito del interés literario que atesora, señala que dio cabida a “artículos de costumbres” (1946: viii), lo cierto es que solamente hay uno en los nueve números que vieron la luz –los cinco primeros en 1838 y los cuatro restantes, en 1839–. Se trata del original “El café del Príncipe” (VI, pp. 3-7), de Luis González Bravo, donde el autor da voz a los diversos muebles y objetos que decoran el famoso café madrileño para presentar en el espejo deformante de la narración fantástica las principales posturas políticas, temas de debate gubernativos y prácticas culturales y sociales de la época. El artículo se puede poner en relación directa con “Las sillas del Prado (costumbres charlamentarias)” de Mesonero, texto publicado en agosto de 1838 en la *Revista de Madrid* de Juan Donoso Cortés y que su autor había leído ante una nutrida concurrencia de artistas y literatos en el Liceo de Madrid, según él mismo relata, sin especificar la fecha (Mesonero 1851: 241, n. 24). González Bravo pudo conocer el texto a través de las páginas de la *Revista*, o bien pudo escucharlo de boca del propio *Curioso Parlante* en el Liceo, pues fue en esta misma tribuna y por las mismas fechas donde él, de hecho, leyó “El café del Príncipe”<sup>323</sup>.

*El Alba* desaparece el jueves 7 de febrero de 1839, absorbida por *El Panorama*, que acababa de cambiar de empresa –el primer editor responsable es el mismo impresor, Narciso Sanchiz, y después asumió el cargo A. Guerrero, aunque según Mesonero (1877: 59) el director era Castelló–. *El Panorama* había nacido a finales de marzo de 1838 como continuación del periódico *Siglo XIX* (1837-1838) y se extendió hasta el año 1841.

Ya desde su subtítulo inicial, “periódico de literatura y artes” –después ampliado a “periódico de moral, literatura, teatros y modas”– se referían los redactores del *Panorama* a sus dos materias principales de interés, sumándose de este modo a la estela de prensa ilustrada afín a la estética romántica. La parte tipográfica era una preocupación importante que se cuidaba con esmero; el prospecto de la publicación prometía que dos láminas acompañarían a cada

---

<sup>323</sup> Lo indica en una nota al pie: “Este artículo, que se leyó en el Liceo en una de las sesiones de competencia verificadas en el mes de octubre del año próximo pasado [1838], fue recibido con aplauso por tan brillante reunión” (*El Alba*, VI, p. 3).

número grabadas en madera o al aguafuerte. Entre los dibujantes y grabadores que participaron en este proyecto se encuentran los más destacados del momento: Vicente López, Antonio María Esquivel, Juan Villaamil, Vicente Castelló, José Elbo, Eusebio Lettre, Antonio Bravo, José María Mendizábal y Francisco de Paula Van Halen. En la línea del *Semanario* de Mesonero, las ilustraciones del *Panorama* se centran en motivos costumbristas –escenas, vistas, paisajes pintorescos, etc.– e históricos –monumentos, edificios–.

*El Panorama* apareció el mismo año en que veía la luz el tercer y último volumen del *Panorama matritense* de Mesonero Romanos, por lo que la redacción consideró oportuno insertar en el primer número una “Advertencia” (I, p. 16) para manifestar su independencia respectiva: “[el título] de ningún modo debe creerse adoptado en competencia del que ha puesto a la colección de sus preciosos cuadros de costumbres el señor don Ramón Mesonero” (*Ibíd.*). En todo caso, señalan que había una “analogía” con el “objeto” que persigue *El Curioso Parlante*; la diferencia, establecen, es que el *panorama* de Mesonero “es más exclusivo, más circunscrito” –a Madrid, se entiende–, mientras que la nueva publicación periódica ofrece un “*Panorama universal*” (*Ibíd.*). El título se elige por “las materias que ha de contener [la revista] y la forma con que habían de ofrecerse al público” (*Ibíd.*), explicación que da idea de los criterios que operaban en la extensión semántica que había logrado en el ámbito literario este concepto de “panorama”, originalmente aplicado a un producto artístico, pictórico. En su traslado a la letra, el “panorama” apuntaba tanto a la variedad de contenidos como a la presentación expositiva de cuadros en linealidad o sucesividad<sup>324</sup>. En efecto, los contenidos que aborda la revista son tan variados como los que podrían tener cabida en un panorama de los que venían presentándose en ciudades europeas como París, Londres o Dublín desde 1822; comprenden desde cuentos, cuadros históricos y anécdotas hasta poesía, biografías, relaciones de viajes, artículos de historia natural y de artes, entre otros contenidos.

---

<sup>324</sup> Se ve también en este otro ejemplo de uso de la palabra extraído de la novela histórica *El señor de Bemibre*: “En aquel día de común tristeza se representaban como en un animado panorama las cortas alegrías de su vida, las escenas de dolor que las habían seguido, el sepulcro que había devorado sus esperanzas terrenas, y la prisión de sus fatales lazos que sin cesar elevaban sus pensamientos en alas de la religión hacia las regiones de lo futuro” (Gil y Carrasco 1993: 196).

A diferencia de *El Alba*, *El Panorama* sí va a incluir artículos de costumbres con bastante asiduidad, sobre todo de Luis González Bravo y de Agustín Azcona, de quien Correa Calderón (1950: xxxii) afirmaba que, junto a Neira de Mosquera, representaba “una continuidad” con respecto a la escritura del *El Curioso Parlante*.

### ***La Mariposa* (1839-1840) y *El Reflejo* (1843)**

En abril de 1839 Gregorio Romero Larrañaga fundó *La Mariposa*, “periódico de literatura y modas” impulsado por Juan Antonio Sazatornil, Ramón de Campoamor y Manuel Fernández y González, entre otros escritores. Su orientación como publicación de modas llevó al fracaso de la empresa y a su cese en junio de 1842<sup>325</sup>. En diciembre de ese año se decide retomar el proyecto bajo una nueva dirección, la del por entonces aún desconocido Francisco Sales Mayo<sup>326</sup>, aunque sin indicar que se trataba de la continuación de *La Mariposa*, para que el público no asociara ambas cabeceras y evitar un nuevo descalabro económico. Así nació *El Reflejo*, que tres meses después de haber iniciado su andadura, el 25 de diciembre de 1842, subsume a la recién estrenada publicación de Navarro Villoslada *El Arpa del Creyente*. La antigua redacción del *Arpa* –Navarro Villoslada, Ramón Satorres y Rafael Mitjana– pretendía conseguir mediante tal fusión “el objeto filosófico y moral de fortificar al pueblo en sus consoladoras creencias por medio de la literatura”, si bien finalmente no llegaron a tomar parte en *El Reflejo* (“Advertencia importante”, núm. 3, tomo I, 19/II/1843, p. 17).

*El Reflejo* gozó de muy corta vida –del 5 de enero al 6 de julio de 1843–, pero nos ha dejado algunas muestras dispersas de artículos de costumbres –a pesar de que en el primer número se prometía una sección específica, que no se llegó a insertar, en la que “bajo el epígrafe ya de *Estafeta*, ya de *Paseo por Madrid*, recorreremos los sitios públicos, las diversiones, las sociedades, los paseos, los teatros, e informaremos a nuestros lectores de cuanto notable

---

<sup>325</sup> Lo explica la redacción en su despedida del público: “para cierta parte del público que juzga sin examinar fue este un obstáculo que impidió se extendiese a otras clases que a las más elevadas de nuestra España por su rango o por su saber” (“A nuestros suscritores”, *El Reflejo*, núm. 26, tomo I, 6/VII/1843, p 208).

<sup>326</sup> Este periodista, como indica Simón Díaz, se haría famoso más tarde “por sus trabajos folklóricos sobre el lenguaje de los gitanos” (1947: vii).

ocurra en la capital” (“Introducción”, núm. 1, 5/I/1845, p. 1)–. Por una parte, destacan las aportaciones de Santos López Pelegrín, quien publicó en esta revista bajo su máscara *Abenamar*, además del romance satírico “Visitas y otras lindezas de la Corte” (núm. 5, tomo I, 2/II/1843, pp. 39-40), el artículo de costumbres “Pasar el rato” (núm. 16, tomo I, 10/IV/1843, pp. 124-125). Este es uno de esos artículos que toman un refrán o frase hecha del que parten para reflexionar sobre una costumbre extendida. Comienza con un exordio sobre el modismo, como los que había publicado Bretón el *Correo Literario y Mercantil* – de hecho, una de sus letrillas satíricas lleva idéntico título y desarrolla a partir del modismo una censura burlona muy similar a la que despliega *Abenamar* en prosa (Bretón de los Herreros 1851: 273-74).

El director, Francisco Sales Mayo, publica bajo la máscara de *Aristipo* el artículo “Un cuarto de hora en el café del Príncipe” (núm. 1, tomo I, 5/I/1843, pp. 2-4), el primero de una serie denominada *Madrid moderno*, que no llegó a disfrutar de una continuidad muy prolongada pero que, en su formulación, pretendía seguir muy de cerca los pasos del *Curioso Parlante* –“Con el título de *Madrid Moderno* les orientaremos en mil públicas escenas que pasan desapercibidas en la corte de nuestros días”, anuncian en la “Introducción” (*Íd.*: p. 2)–. El segundo número de la serie es “Escenas teatrales”, de Juan del Peral (núm. 2, tomo 1, 12/I/1843, pp. 11-13), en el que satiriza cuestiones relativas a la vida teatral partiendo de una escena en la que se retrata un ensayo. Juan del Peral ya había publicado anteriormente en prensa –suyas son algunas críticas teatrales que aparecen en el *No me Olvides* bajo la firma *J. del P.*– y colaboraba con varias revistas teatrales de la época, como *El Entreacto* y *Revista de Teatros*.

Además de estos textos, destacan en *El Reflejo* los artículos de “Tipos españoles” que insertan Ramón de Navarrete (“La predera”, núm. 13, tomo I, 30/III/1843, pp. 97-101) y Ramón de Valladares y Saavedra (“El zapatero de portal”, núm. 22, tomo I, 1/VI/1843, pp. 169-172), siguiendo el esquema propio de *Los españoles pintados por sí mismos*, colección en la que el propio Navarrete había participado con dos artículos, “La coqueta”, que apareció el 4 de abril, y “El elegante”, el 21 de octubre; por tanto, en *El Reflejo* ensayó el retrato de tipos que después realizaría en *Los Españoles*. Finalmente, hay que

mencionar “Los novios en Sanlúcar” (núm. 3, tomo I, 19/II/1843, pp. 17-20) de Amelia Corradi, dentro de la sección *Costumbres andaluzas*.

### **Revista de Teatros (1841-1845)**

En la *Revista de Teatros* aparece un buen número de artículos de costumbres, lo cual es lógico si se tiene en cuenta que los años en que apareció coinciden con los de pleno auge de la escritura costumbrista en España. Las aportaciones principales proceden de escritores de costumbres de reputado prestigio, como Serafín Estébanez Calderón, así como de otros que se introdujeron en este terreno literario más tarde –José María de Andueza, que firma *Aben-Zaide*, Antonio Flores, Ángel Fernández de los Ríos, quien usaba el pseudónimo *El Incógnito*, y otro buen número de autores que a día de hoy nos siguen siendo desconocidos, como *El Misántropo*, *El Pirenaico*, etc.—. Algunos de ellos, además, al igual que los colaboradores de *El Reflejo*, hicieron incursiones en la literatura costumbrista gracias a su participación en *Los españoles pintados por sí mismos*, colección que compartía con la *Revista de Teatros* al editor, Ignacio Boix. Este llegó, incluso, a reutilizar para la publicación algunos materiales procedentes de los *Españoles*, como el emblema de portada de la colección, que aparece en el núm. 278 solo como motivo ornamental, sin relación directa con ningún texto.

En la *Revista de Teatros* podemos encontrar prácticamente todas las modalidades de escritura costumbrista que hacia la década de 1840 se encontraban en boga en España: artículos de tipos, como “El músico” de José María de Andueza (RT, núm. 39, 6/II/1843; núm. 41, 8/III/1843 y núm. 43, 10/III/1843) o “El practicante de botica” (núm. 296, 31/X/1843)<sup>327</sup>; artículos que desarrollan una peripecia argumental, asociados a las llamadas “escenas”, como “La feria de Mairena el 24, 25 y 26 de abril” de *El Solitario* (núms. 119 y 120, 7 y 8/V/1843) o “Un chaparrón repentino” y “Aventuras de un jinete” de *El Incógnito* (núm. 281, 16/X/1843, y núm. 285, 20/X/1843); así como, coincidiendo con la eclosión y éxito popular de *Los españoles pintados por sí mismos*, la nueva modalidad de las fisiologías literarias, reducidas en este caso

---

<sup>327</sup> En menor medida, también “Los músicos en abreviatura”, de Mariano Soriano Fuertes (núm. 173, 30/VI/1843).

a microfisiologías, es decir, a su publicación serializada en artículos periodísticos. En *Revista de Teatros* se insertan dos entregas de la *Fisiología del poeta*, números 83 y 84, de 22 y 23 de marzo de 1843, que, sin embargo, no tiene continuidad, si bien un mes más tarde se lanzaba la *Fisiología de la portera*, esta vez completa, extendiéndose por entregas en artículos desde el número 104, de 22 de abril de 1843, hasta el número 126, del 14 de mayo<sup>328</sup>.

Como es lógico, tratándose de una revista centrada en el teatro, un buen número de artículos de costumbres están dedicados a este espectáculo y a todo lo que le rodea –como el anónimo “La salida del teatro” (núm. 207, 3/VIII/1843) o “Revendedores de billetes”, de *El Incógnito* (núm. 279, 14/X/1843)–, si bien la mayoría se centran en el objetivo menos específico de retratar la fisonomía urbana madrileña, siguiendo siempre muy de cerca el estilo de *El Curioso Parlante*, cuyo ejemplo se convoca con significativa frecuencia. Es el caso de los artículos de *El Incógnito* “Chamberí y la fuente castellana” (núm. 251, 16/IX/1843) y “Dos horas en el Retiro” (núms. 238 y 239, 3 y 4/IX/1843), este último con un epígrafe del artículo de costumbres homónimo de Mesonero. También el anónimo “Ferias” (núm. 259 y 260, 24 y 25/IX/1843), que podría ser por su estilo y forma compositiva del mismo autor, se abre con un epígrafe de “Las ferias” de *El Curioso Parlante*.

Larra constituirá, asimismo, otro referente constante para los redactores de la *Revista de Teatros*, convertido tras su muerte y gracias a los tempranos trabajos crítico-biográficos de escritores coetáneos, como Cayetano Cortés, en un referente ineludible del canon literario español. Se respeta su recuerdo en noticias como el traslado de sus restos al cementerio de San Nicolás (núm. 81, 20/III/1843), o la reseña del cortejo (núm. 82, 21/III/1843), al tiempo que se le tiene muy presente como escritor de costumbres. En “Una calaverada”, artículo

---

<sup>328</sup> En portada y sin paginar aparece la primera entrega, denominada “capítulo”, en cuyo subtítulo se precisa que es una “Traducción del francés”: “Cap. 1 Genealogía de la portera”; “Cap. II Relaciones de la portera con propietarios e inquilinos” (núm. 105, 23 de abril); “Cap. III. Interior de su cuarto” (núm. 106, 24 de abril); “Cap. IV. El marido de la portera” (núm. 107, 25 de abril); “Cap. V. Gatadas de la portera” (núm. 108, 26 de abril); “Cap. VI. Tribulaciones del marido de la portera” (núm. 109, 27 de abril); “Cap. VII. Contribuciones indirectas” (núm. 110, 28 de abril); “Primero de enero. Aguinaldos” (núm. 111, 29 de abril); “Cap. IX. Tarjetas de visita” (núm. 112, 30 de abril); “Tertulia en su cuarto” (núm. 113, 1 de mayo); “Cuartos por alquilar” (núm. 114, 2 de mayo); “Cap. XII. Influencia de la portera sobre todas las cosas de la vida y otras muchas más” (núm. 115, 3 de mayo); “Cap. XIII. La hija de la portera” (núm. 117, 5 de mayo); “Cap. XIV. Primera salida al teatro” (núm. 120, 8 de mayo); “Cap. XV. Del protector” (núm. 123, 11 de mayo); “Madre de Actriz (Conclusión)” (núm. 126, 14 de mayo).

sin firma para el que se usa, como es usual en la revista, una viñeta francesa, en este caso de Grandville y Barbant, el modesto y anónimo redactor comienza disculpándose por pisar un campo temático trillado por él:

Poseyendo como poseemos el artículo del inimitable *Figaro* sobre los calaveras, fuera necia presunción hacer nosotros un retrato imperfecto de este tipo de la alta y baja sociedad, pero a mano tenemos la lámina que representa una calaverada, y su explicación creemos será grata a nuestros lectores, sin que se nos tache de atrevimiento (núm. 17, 15/I/1843, s.p.).

Junto a los autores nacionales, los extranjeros están muy presentes como modelos literarios de los escritores de costumbres en la *Revista de Teatros*. Se declara abiertamente en algunos casos, como “Baños. Imitación de C. Paul de Kock” (núms. 289 y 290, 15 y 16/VIII/1843), inserto en la sección de *Costumbres*, como el resto de los aquí examinados, al igual que en las propias fisiologías, que se presentan al público como traducciones del francés.

### ***El Fénix (1844-1849)***

La temática costumbrista tuvo un gran peso en la revista valenciana *El Fénix*, sostenida por escritores locales como Francisco de Paula Arolas, Peregrín García Cadena, Francisco de García López o Gregorio Gisbert y Gosálvez, entre otros redactores que contribuyeron con un número menor de artículos que llenaron las páginas del periódico de escenas, costumbres y tipos españoles y valencianos<sup>329</sup>, demostrando así el eco que esta clase de literatura aún tenía en los años inmediatamente siguientes a la difusión de la colección nacional *Los españoles pintados por sí mismos*.

En *El Fénix* tienen cabida algunos artículos sueltos sobre costumbres nacionales, como el artículo anónimo así titulado, “Costumbres nacionales” (25/V/1846), o “Tipos españoles. El contrabandista” de Amelia Corradi (29/XI/1846; 6/XII/1846), variación sobre el mismo tipo que había trazado Juan Juárez para *Los españoles pintados por sí mismos* pocos años atrás –la autora ya había dado muestras de su soltura en la escritura costumbrista en *El*

---

<sup>329</sup> Un interés por las costumbres que se extiende a los dominios de lo histórico-arqueológico en textos como “Costumbres romanas. La lucha y los combates de gladiadores” (13/X/1844), con grabado incluido; “Costumbres rusas a principios del siglo XVIII” (18/V/1848), etc.

*Reflejo*, donde había publicado un texto de declarado acento andalucista, “Los novios en Sanlúcar”-. En cualquier caso, el grueso de los artículos de costumbres insertos en *El Fénix* retratan usos locales y se insertan bien bajo el título genérico de “Costumbres”, como sucede con “La fiesta de Játiva” (3/IX/1848) de Rafael de Carvajal, bien –lo más frecuente– bajo un rótulo explícito e identificador que remite al lector a unas coordenadas familiares y compartidas. Es el caso de la serie *Costumbres valencianas*, para la que escriben Arolas, Peregrín García Cadena o Puig y Pascual, y de *Escenas valencianas*, donde aparece “Manolito el estudiante”, de Francisco de Paula Gras (20/II/1848). Gras también firma otro artículo claramente afiliado a las técnicas y la escritura de Mesonero, “Panorama de las costumbres valencianas. Los cafés” (23/I/1848; 13/II/1848).

Peregrín García Cadena firma con su nombre completo varios artículos de *Costumbres valencianas* a lo largo de 1844, como “De Valencia al Grao” (6/X/1844) y “Del Grao a Valencia” (20/X/1844) o “La mona de Pascua” (3 y 17/XI/1844). Gregorio Gisbert y Gosálvez proporciona, asimismo, varias muestras del género en “Los obsequios de mi amigo” (13/X/1844), “Ministerios de nuestra España” (7/IX/1844); “Mis vecinos” (17/XI/1844); “Ya vienen los estudiantes” (27/X/1844); incluso se atreve con el trazado de tipos en verso con “El lechuguino” (5/II/1845). En 1846 el número de artículos de costumbres aparecidos en la revista aumenta gracias a la participación de Francisco García López –“El Carnaval” (1/III/1846); “El Carnaval. Paseo de máscaras en un ómnibus. Baile de la fuente de Castellana. Baile público del palacio de Villahermosa” (8/III/1846); “Baile en un bodegón en las afueras de Madrid. Otro de manolas. Bailes de etiqueta” (22 y 29/III/1846)– y de Francisco de Paula Arolas, uno de los autores que se dedicó con más constancia al artículo de costumbres, bajo el pseudónimo –bastante convencional, por otra parte– de *Curioso Observador*, que utilizó para su serie de *Costumbres valencianas* –“Mi propósito” (22/III/1846); “La tartana de alquiler” (29/III/1846; 19/IV/1846); “Les festes de Carrer” (23 y 30/V/1847; 6, 3 y 20/VI/1847)–, o bien bajo sus iniciales *F. DE P. A.* y fuera de la serie –“Apuros de un redactor” (8/VII/1849); “El busca-pleitos” (16-IX-1849). Por último, es preciso mencionar a Francisco Puig y Pascual y sus artículos “El periodista” (23/VII/1848); “Las especialidades”

(26/III/1848; 14/V/1848); “Los vecinos de Don Cándido” (16/I/1848); “El día de San Antonio” (30/I/1848) y el inconcluso “El Cabañal. Cuadro 1º” (10/IX/1848).

Finalmente, hay que señalar a otros escritores que también dejaron muestras aisladas de esta clase de textos: A. M. Ojeda –“La actriz” (5, 12 y 19/X/1845)–; José Vidal –“Navidad” (21/XII/1845)–; *Tramoya* –“El estudiante” (3, 10, 24, 31/V/1846)–; José de Orga, quien también firmó con su anagrama, Grao –“Labradores de Valencia y *pixa-vins*” (20/VIII/1848); “La mona de Pascua” (8/IV/1849); A. M. O. – “El apreciable” (26/IX/1847)–; José María Zacarés –“La tortada de San Jaime” (25/VII/1847), inserto dentro de la serie *Valencia Artística y Monumental*, que había comenzado el 5 de octubre de 1845 y concluyó el 19 de septiembre de 1847, con 18 artículos en total divididos a su vez en varias entregas–; M. del C., “Costumbres andaluzas. La fiesta de Nuestra Señora del Rocío” (21/X/1849); M. Pina –“El memorialista” (15 y 22/IV/1849)– o Juan Belza, quien dejó muestras de alguna microfisiología, como “El primo. Fisiología” (15/VI/1844) y “Fisiología del bastón” (13 y 20/VII/1844).

## Recapitulación

Las publicaciones periódicas publicadas en los años que transcurren entre la inauguración de *La Revista Española* de Carnerero y mediados de la década de 1840, cuando se introducen las colecciones panorámicas y las fisiologías –los dos modelos nuevos de escritura satírica de costumbres importados de Francia–, exponen bien la evolución que acusa el artículo de costumbres merced a la inserción de la ilustración y a los cambios de formato editorial a los que se somete. Los primeros artículos de Rementería, Mesonero o Estébanez en el *Correo Literario*, las *Cartas Españolas* o el *Diario de Madrid*, constreñidos a la página, a la columna del periódico o al estrecho cuadro del folletín –y constituidos por apretado texto, únicamente– pasan a convertirse en estas publicaciones pintorescas en artículos más amplios, en diálogo directo con las imágenes que los acompañan. Estas pueden ser, siguiendo las tendencias gráficas europeas en boga, viñetas grabadas con diversas técnicas e integradas bien dentro del texto, bien en página independiente, o letras

capitales historiadas –es decir, con escenas de carácter narrativo en su interior– o figuradas –con miniaturas de hombres y animales–.

Por lo que respecta no ya a la forma, sino al contenido, la principal diferencia entre los primeros artículos de costumbres publicados en las revistas de Carnerero y los que van a continuar apareciendo en los años sucesivos es el cambio de referentes literarios que acusan y que queda reflejado de forma especial en las citas o epígrafes elegidos por los autores para enmarcar ideológica o estéticamente sus textos. Si hasta entonces los costumbristas franceses habían sido los más citados por los españoles, junto a los clásicos de la literatura española y de la cultura popular, la trayectoria posterior del artículo de costumbres, en directa sintonía con la progresiva nacionalización de la cultura que se advierte a lo largo de la centuria, muestra un cambio de orientación que lleva a los articulistas españoles a mirar hacia dentro de las propias fronteras territoriales. Así, en el conjunto de los primeros artículos de costumbres se advierten tres estadios de citación: un primero, en el que los epígrafes responden en mayor medida a obras extranjeras de clásicos y modernos –La Bruyère, Boileau, Picard, Jouy, Horacio, Diderot, Beaumarchais, Deshoulières, que conviven con los clásicos españoles: Cervantes, Argensola, Tirso de Molina, Samaniego, Arriaza, entre otros<sup>330</sup>; un segundo, en el que los epígrafes responden a referencias cruzadas entre los propios articulistas, una vez han comenzado a difundir sus trabajos y son cada vez más conocidos – Mesonero cita a Larra y Larra a Mesonero, por ejemplo<sup>331</sup>–; y un tercero, en el que los textos de estos autores, consagrados ya como modelos, son citados por el siguiente grupo de articulistas<sup>332</sup>.

Estos tres estadios se corresponden de forma aproximada con tres momentos diferenciados en la historia del artículo de costumbres español: la

---

<sup>330</sup> Hay una sola excepción, un solo epígrafe de un autor coetáneo a Mesonero: Bretón de los Herreros. La cita responde a su comedia *A Madrid me vuelvo* (1828) y aparece en el artículo “Tomar aires en un lugar”, del 16 de agosto de 1832.

<sup>331</sup> No siempre incluidos desde un principio en el artículo periodístico. Larra inserta un epígrafe tomado del artículo de Mesonero “La vuelta de París” en su “Fígaro de vuelta. Carta a un su amigo residente en París” (*El Español*, núm. 66, 5/1/1836), pero la citación no aparece en el texto original, sino en el recopilado en la colección *Fígaro* (2000: 425).

<sup>332</sup> *El Incógnito*, por ejemplo, estampa un epígrafe de *El Curioso Parlante* en “Dos horas en el Retiro”, núm. 238, 3/IX/1843. Uso aquí el concepto de “grupo” no en el sentido técnico que le ha impreso la historiografía moderna dentro de los estudios de periodización literaria, sino en un sentido amplio, como conjunto de escritores vinculados por una práctica de escritura –al margen de diferencias de edad, origen geográfico o incluso, más precisamente, de estilo–.

fase inicial de imitación declarada de modelos extranjeros; la intermedia de nacionalización, que coincide con la institucionalización de la práctica discursiva costumbrista en la prensa española, en la que aún se observa y copia lo que se hace en otros países, si bien se advierte ya la progresiva construcción de modos y estilos particulares –aunque las formas sean idénticas y los temas, la crítica de costumbres, casi universales–; y una final, en la que se verifica dicha consagración del artículo de costumbres, convirtiéndose en un esquema manido y sumamente reiterativo en el que los “epígonos” rinden tributo a los veteranos sin presentar –salvo excepciones– grandes golpes de originalidad. La tendencia entonces es la imitación, no ya de los escritores extranjeros, sino de los españoles, siendo la escritura costumbrista de Mesonero la más emulada, y ello no solo porque resultaba más sencilla, frente a la idiosincrasia y complejidad del punto de vista satírico de Larra o frente al personalísimo estilo de Estébanez, sino porque *El Curioso Parlante* se había arrogado el papel de cronista oficial de los usos y costumbres nacionales, hasta el punto de que los noveles llegan a excusar su injerencia en un ámbito que tanto explícita como implícitamente estaba ya reservado para Mesonero. Él mismo se había convertido en epítome de la escritura de costumbres.

Los títulos periodísticos hasta ahora examinados pertenecen a la esfera de las publicaciones literarias e ilustradas, ajenas por voluntad expresa a cualquier tipo de compromiso o “color” político y que, por tanto, se postulan ante el público como “amenas”, como un “campo neutral” (*El Reflejo*, núm. 0, diciembre 1842, s.p.) al margen de las pasiones políticas. También se puede rastrear la presencia del artículo de costumbres durante estos años en soportes periodísticos más combativos: la prensa política y la prensa satírica. En el primer campo, basta recordar, junto a los textos paradigmáticos de Larra, los artículos de Ángel Izardi, *El Mirón*, para *El Eco del Comercio*, textos que incluye explícita y deliberadamente bajo la serie “Costumbres políticas”; asimismo, entran dentro de esta esfera algunos de Luis González Bravo y de Antonio Neira de Mosquera, entre otros que podrían aducirse. No obstante, hay que precisar que en el ámbito de la prensa satírica las costumbres entraron con preferencia no solo de la mano de la prosa, en forma de artículos, sino bajo el ropaje de versos festivos, burlescos o satíricos centrados en la actualidad,

como los cultivados por Eugenio de Tapia, Bartolomé José Gallardo, Lucas Alemán y Aguado, Juan Martínez Villergas, Ayguals de Izco, etc.

Paralelamente al artículo de costumbres tal como había sido codificado formal y temáticamente en la prensa española por Mesonero, Bretón, Larra y otros, se pueden seguir las huellas de otra clase de artículos que se acercan más al relato descriptivo o a la crónica de viajes, con el objeto de describir rincones regionales pintorescos y costumbres –sobre todo las populares y castizas– mediante un registro fiel, más cercano a lo etnográfico que a la original crítica moral y social de actualidad. Buenos ejemplos de este modelo son algunos artículos de Antonio Flores, de Gil y Carrasco o de Gustavo Adolfo Bécquer<sup>333</sup>.

Este proceso de conversión se acentúa conforme el artículo de costumbres avanza en su proceso de esclerotización, de fosilización de temas y estructuras, especialmente visible a partir de la publicación de las primeras colecciones panorámicas de tipos, ya iniciada la década de 1840.

### 2.3 INNOVACIONES: ILUSTRACIÓN GRÁFICA, FORMATOS Y DIFUSIÓN

En la historia del artículo de costumbres, tal como se desarrolla en los años de aparición, desarrollo y auge –que, tal como se ha visto, comprenden desde 1828 hasta 1850–, se puede verificar un vaivén de influencias. Inicialmente, se nutre de las persistencias temáticas heredadas de una tradición en la que las costumbres centran el interés de multiformes expresiones literarias y artísticas<sup>334</sup>. Después, progresivamente, iría asumiendo una serie de cambios en el devenir histórico, derivados principalmente de las innovaciones tecnológicas y de los paradigmas científicos y pseudocientíficos

---

<sup>333</sup> En la edición de la BAE de las *Obras completas* de Gil y Carrasco (1954), la conexión es tan evidente que el editor, Jorge Campos, los incluye –son doce en total– dentro del apartado “Artículos periodísticos”, y bajo el rótulo conjunto de “Costumbrismo y viajes”. De Flores destaca la serie que publicó en *El Laberinto* con el título “Costumbres. Un viaje a las provincias vascongadas, asomando las narices a Francia”.

<sup>334</sup> En las anteriores páginas se ha hecho un recorrido por algunas de las principales: el ensayismo crítico que difunden los *espectadores* o prensa moral ilustrada; las manifestaciones populares en teatro, música y baile y pliegos de cordel; la sátira social vehiculada a través de diversos medios expresivos; el relato de viajes; en pintura, los llamados cuadros de género, las estampas de tipos y vistas, fundamentalmente.

de corte positivista con los que empieza a nutrirse su discurso. Se advierte bien este cambio en las múltiples referencias a la linterna mágica y a otros dispositivos ópticos, a los panoramas, cosmoramas y dioramas, al daguerrotipo, a la fisiología, a la zoología o a la historia natural. A estas innovaciones habría que hay sumar el profundo cambio que introduce a nivel estético-literario el Romanticismo, si bien la relación que el artículo de costumbres mantuvo con él es compleja y radica más en el orden político –los presupuestos que animan el ideario de los autores– que en el puramente literario; de hecho, los temas que incorpora y actualiza son esencialmente antirománticos.

Dos son los cambios fundamentales a los que el artículo de costumbres se somete en las primeras décadas de su andadura. En primer lugar, el salto cualitativo que supone en el orden textual la inserción de ilustraciones gráficas, con la transformación en los modos de significación verbal que ello supone. Prescindiendo ahora la reiterada disquisición acerca del carácter autónomo o no de las estampas<sup>335</sup>, es innegable que la presencia de texto e imagen en la contigüidad espacial inmediata de la página provoca forzosamente un cambio en el modo en que el lector/espectador se enfrenta al objeto –libro o periódico– en general y al texto en particular. Este ya no aparece aislado, sino que se deriva de una imagen gráfica, o bien la provoca, según el escritor se inspire en ilustraciones preexistentes para crear sus cuadros verbales o, por el contrario, someta sus trabajos al pincel de un dibujante. Fuera como fuese, esta interconexión de los dominios de lo visual y de lo literario enriquecía los procesos interpretativos, ofreciendo a los lectores un camino adicional por el que reconstruir o subvertir los sentidos propuestos por el texto<sup>336</sup>.

La integración de las estampas en los artículos de costumbres llega a originar el nacimiento de un nuevo producto. Toni Dorca propone la denominación de *cuadro de costumbres ilustrado* (2008: 95-96) para aludir al tipo de texto que venían publicando Mesonero o Estébanez Calderón en *Cartas Españolas*, pero acompañado ahora de imágenes gráficas, y que “hace su

---

<sup>335</sup> Recientemente, Vicente Pla ha ofrecido un completo análisis del “lugar” que ocupa la ilustración gráfica en tanto forma de comunicación, así como de sus funciones más destacadas y de los procedimientos que pone en juego (2010: 17-37).

<sup>336</sup> Cabría la posibilidad de que las láminas poseyeran una autonomía funcional manifiesta, cuestión sobre la que ha indagado ampliamente Vicente Pla (2010).

entrada en la prensa durante la década de 1830 para integrarse a partir de 1840 en colecciones independientes” (*Ibíd.*). No le falta razón al crítico cuando apunta hacia la especificidad que lleva aparejada la inserción del componente visual en los textos costumbristas, pero cabría plantearse si en verdad se puede hablar de un “nuevo género” (*Ibíd.*) –y, en tal caso, cuál y cuándo se manifiesta exactamente–, o si, por el contrario, las imágenes no inciden sustancialmente en el proceso de configuración textual del artículo de costumbres. Esta cuestión y otras que afectan al artículo de costumbres “ilustrado” serán objeto de análisis en las siguientes páginas, junto al segundo cambio sustancial que opera en el artículo de costumbres en estos años de 1830-1850. Se trata de la modificación derivada de los sucesivos formatos en que puede canalizarse el artículo de costumbres: artículo propiamente dicho, publicado en el periódico o en la revista; folleto, cuando se publicaba en tirada aparte con una cierta extensión; y libro, que podía adoptar diferentes formas y versiones –de autoría individual o de autoría colectiva, caso de la colección panorámica y de las misceláneas–. Consideración aparte merecen el género genuinamente francés de las fisiologías, por su especial carácter y forma. Estrechamente vinculadas con la tradición de obras de costumbres, en general, y sobre todo con la literatura panorámica con la que compartieron mercado editorial y época, las fisiologías llegaron a determinar hasta tal punto la producción española de artículos de costumbres que llegaron impulsaron en la década de 1840 un nuevo subtipo de artículos que pueden considerarse “microfisiologías” contenidas en los estrechos límites del periódico, antes de que comenzaran a aparecer las primeras fisiologías literarias propiamente dichas, directamente importadas desde Francia.

### **2.3.1 Formatos editoriales del artículo de costumbres**

El periódico es el espacio natural del artículo de costumbres, pues este nació estrictamente como tal en su seno. No hay que olvidar que las costumbres como tema entraron en él desde sus mismos orígenes, en los avisos, las hojas volantes, las gacetas y los *corantos* que servían para la

comunicación y la propaganda durante el Barroco<sup>337</sup>. Con *The Tatler* y *The Spectator*, los periódicos escritos por Richard Steele y Joseph Addison junto a algunos esporádicos colaboradores, las costumbres adquieren una nueva dimensión temática, al entrar de forma estable dentro de las esferas de la crítica, la moral y la filosofía práctica; se convierten en el pilar fundamental de una literatura periodística basada en la reflexión crítica sobre los presupuestos éticos y políticos del hombre moderno, así como en la observación desapasionada de la realidad. El modelo construido por *The Spectator* llegó a tener un impacto tal sobre el periodismo de su tiempo que sentó las bases del nuevo modelo o familia periodística de los llamados en su honor *spectators*, “espectadores” o “prensa espectadora”, un tipo de periódicos basados fielmente en la fórmula acuñada por Addison y Steele sin apenas innovaciones o modificaciones significativas y que se insertan en lo que Ralph A. Nablow denominó *addisonian tradition* (1990). Como se ha visto en el segundo bloque, la moral y el buen gusto centraban sus principios estéticos, mientras que la crítica –satírica o no– de costumbres y la observación imparcial de la sociedad solía ser la toma de posición desde la que enjuiciaban el mundo. Estructural y estilísticamente, sin embargo, se puede ya hablar de artículo de costumbres con la producción del escritor francés Jouy, en cuyos *articles* o *tableaux de mœurs*, síntesis de una herencia literaria muy variada, se advierte ya una práctica consciente de su propio estatuto y de su independencia con respecto a otros productos literarios y periodísticos. A partir de Jouy, por tanto, el formato estándar, por así decir, del artículo de costumbres, es el que su propio nombre indica: un artículo integrado dentro del periódico, bien en de una columna o sección propia, creada *ah hoc* –denominada de manera genérica en un principio, como “Miscelánea” o “Variedades críticas”, y más especializada después: “Costumbres”, “Costumbres de Madrid”, etc.–, bien inserto dentro del llamado “Boletín” –que recibiría diversos nombres a lo largo del tiempo y según los autores; Larra, por ejemplo, emplea el de “Gacetín” en *La Revista Española*<sup>338</sup>–; muy raramente se inserta difuminado entre el resto de materias

---

<sup>337</sup> Una excelente colección de trabajos sobre el periodismo europeo desde la perspectiva concreta de la comunicación y la propaganda en el Barroco ha sido muy recientemente editado por Roger Chartier y Carmen Espejo (2012).

<sup>338</sup> Al menos desde “Carta de Fíguro a un bachiller su corresponsal” (RE, núm. 285, 31/VII/1834).

del periódico. Además de la plataforma periodística, los escritores recurrieron a otros soportes. El más habitual es el libro, que puede revestir diverso carácter: la recopilación o colección de artículos de autoría individual –son ejemplos paradigmáticos las recopilaciones de *Panorama matritense* (1835-1838), *Fígaro* (1835-1837) y *Escenas andaluzas* (1847), de Mesonero, Larra y Estébanez Calderón, respectivamente– o colectiva –como *Abenamar y El Estudiante* (1839; 1840) de Santos López Pelegrín y Antonio María Segovia–; la colección panorámica, construida por una pléyade de escritores al servicio de un proyecto editorial común –es el caso de *Los españoles pintados por sí mismos* y de la estela de obras que bajo este esquema producen diversos países europeos entre finales de 1830 y la década de 1840–; la miscelánea, cuando el artículo se combina con otros materiales de diversa procedencia o género, como sucede en *Trabajos y miserias de la vida: cuadros joco-serios* (1842) de José María de Andueza, en *Las ferias de Madrid* (1845) de Antonio Neira de Mosquera o en el *Teatro social del siglo XIX* (1846) de Modesto Lafuente, *Fray Gerundio*; el folleto, en determinados casos –poco abundantes y, generalmente, con una historia peculiar que justifica la decisión de recurrir a este tipo de publicación– en que el artículo de costumbres aparece no ya integrado en la macroestructura del periódico o del libro, sino autónomo, como folleto. Cuatro textos de Larra que componen una serie de estructura epistolar bajo los títulos “*Fígaro de vuelta*”, “*Buenas noches*”, “*Dios nos asista*” y “*Ni por esas*” constituyen un caso curioso, en este sentido. “*Fígaro de vuelta*” apareció en *El Español* el 5 de enero de 1836 y era el primer artículo escrito por Larra para este periódico, pero poco después el autor decidió imprimirlo en folleto independiente y continuó recurriendo a este sistema ya de forma exclusiva para publicar el resto de la serie en los meses sucesivos<sup>339</sup>.

---

<sup>339</sup> “*Fígaro de vuelta. Carta a un su amigo residente en París*” (*El Español*, núm. 66, 5/1/1836; Madrid: Repullés, 1836); *Buenas noches. Segunda carta de Fígaro a su corresponsal en París acerca de la disolución de las Cortes, y de otras varias cosas del día* (Madrid: Repullés, 1836); *Dios nos asista: tercera carta de Fígaro a su corresponsal en París*. (Madrid: Repullés, 1836); *Ni por esas. Verdadera contestación de Andrés Niporesas a Fígaro publicada por este* (Madrid: Repullés, 1837).

### 2.3.2 Representación gráfica de las costumbres

La importancia de la ilustración gráfica dentro en la vida cotidiana y en la cultura letrada a partir de la Ilustración aumenta con el perfeccionamiento de nuevas técnicas de estampación, así como con su incorporación a soportes como el periódico, que extienden, divulgan y “democratizan” tales imágenes, insertándolas en nuevos contextos de uso. En el siglo XIX, las obras gráficas continuarán ganando en importancia y presencia dentro de la cultura visual decimonónica como forma especial de comunicación, atendiendo a diversas funciones y disfunciones (Pla Vivas 2010).

De todas las formas de ilustración gráfica que se pueden acotar en el siglo XIX, la costumbrista es una de las más extendidas y complejas. La imagen o ilustración gráfica costumbrista es aquella que vehicula una representación de los usos y costumbres sociales idiosincrásicos representados en los individuos, aislados o en grupo, y en sus acciones o comportamientos, partiendo de marcas populares, locales, castizas y pintorescas. Sus objetos de atención básicos son los dos componentes fundamentales del tejido social mismo: el hombre, o, por mejor decir, el tipo costumbrista, es decir, el individuo mostrado de manera tipificadora, condensados sus rasgos característicos en elementos significativos contruidos mediante arquetipos, abstracciones o símbolos, para facilitar así una identificación visual y emocional rápida, sencilla y efectiva; y, en segundo lugar, la naturaleza, es decir, el medio o entorno en el que aquel se inserta, y que englobaría los múltiples espacios en los que el tipo costumbrista se suele situar en las representaciones gráficas decimonónicas más habituales: urbanos y públicos –la calle, el café, el teatro, el paseo, monumentos–; escenas domésticas de carácter privado –la casa, el reservado de una fonda o de una luneta, el interior de una diligencia–; o, de forma más general, paisajes y vistas.

La variedad de medios expresivos en que se puede manifestar la imagen gráfica costumbrista es muy amplia, lo que la convierte en omnipresente en la cultura visual de la época: objetos lúdicos, como las barajas de cartas para jóvenes y adultos o los cajones ópticos; didácticos, como los abecedarios para el aprendizaje infantil; aucas, aleluyas y *gritos* de distinto carácter; tarjetas de visita decoradas; cerámica –los llamados “azulejos de

oficio” son un buen ejemplo de uso ornamental de la imagen costumbrista—; escenografía teatral y, por supuesto, pintura —especialmente la denominada “de género”— y grabados, entre otros que se podrían aducir<sup>340</sup>. En todas estas manifestaciones se representan tipos o escenas costumbristas de diverso carácter —popular, urbano— y finalidad —didáctica, lúdica, decorativa, según sus diferentes usos, aplicaciones y sus posibles destinatarios—. Tales tipos aparecen bien aislados, bien integrados en escenas o en paisajes, al igual que sucede en el artículo de costumbres —recuérdese que la clasificación más tradicional los divide, fundamentalmente, en escenas y tipos—, y casi siempre adquieren la forma de la estampa, salvo cuando no se plasman en el papel, como es el caso de la cerámica o de los tapices. Las estampas, a su vez, podían difundirse y comercializarse sueltas o coleccionadas; sus usos podían ser muy variados, desde lúdicos a científicos o puramente ornamentales; podían ilustrar un libro o un manuscrito, un periódico o una estancia, incorporarse a lienzos o tapices o acompañar a los cajones ópticos<sup>341</sup>. La estampa es, como bien ha indicado Juan Carrete, uno de los objetos artísticos más complejos que se da en la Historia del Arte, debido a su naturaleza polifacética, que lo convierte en un objeto apropiado para la transmisión de muy variados contenidos y valores: “de una parte, su fabricación por procedimientos mecánicos se mezcla con el carácter de obra de arte y de medio de comunicación, ya sea informativo, didáctico o científico, y de otra, son obras destinadas tanto al gran público como a una minoría selecta” (1988: 7).

La ilustración gráfica costumbrista del XIX entronca con una doble tradición heredada del siglo XVIII: por una parte, la estampa popular y anónima, que había sido utilizada con profusión durante la Ilustración, bien difundida de forma autónoma o bien integrada en colecciones de estampas u otros soportes de papel, ilustrando aucas o aleluyas, literatura de cordel de todo tipo —entremeses, sainetes, relaciones, romances, resúmenes de novelas,

---

<sup>340</sup> Algunos de estos medios de transmisión de la imagen costumbrista fueron revisados por Valeriano Bozal (1982a) en un trabajo en el que analizaba el proceso de formación del costumbrismo pictórico en la estampa popular española del siglo XVIII.

<sup>341</sup> En ocasiones, las estampas se compraban no solo por puro afán de coleccionismo, sino con un fin utilitario: para integrarlas como complemento icónico en libros que no llevaban ilustraciones. El marqués de Ureña, por ejemplo, recortaba y pegaba en su libro de viajes algunas de las que había ido recopilando en sus salidas al extranjero, a modo de complemento visual de la narración: “Llegamos a Matlock de cuya vista acompaño un grabado que dará mejor idea de lo que yo puedo dar por una simple descripción” (en Vega 2010: 382).

etc.–, y algunos libros y periódicos concretos en los que se utilizaba la misma técnica de reproducción, el taco xilográfico; por otra parte, un tipo de estampa de autor reconocido –Antonio Rodríguez, Juan de la Cruz...– centrada temáticamente en trajes y tipos y que poseía diferentes características con respecto a las anteriores, como, además de la autoría, la inclusión de pequeños textos que acompañaban a la imagen –no al revés, como en los romances de ciego, por ejemplo–, la reproducción de escenas y personajes particularizados o tipificados, una técnica de estampación diversa, etc. Esta segunda clase de estampa ganó muy rápido popularidad y visibilidad entre la clase media, quienes la buscan y encargan en comercios o en sus viajes al extranjero no solo por su calidad artística, sino también como producto de consumo y objeto de distinción.

Aunque la imagen gráfica costumbrista hunde sus raíces en el siglo XVIII, es durante la siguiente centuria cuando se expande, se desarrolla y se incorpora por primera vez al recién nacido artículo de costumbres, a través de estampas realizadas mediante técnicas de reproducción diversas –la xilografía, la litografía y la cromolitografía–.

De las distintas manifestaciones arriba mencionadas en que puede representarse la imagen gráfica costumbrista a aquellas otras en las que se integra en un soporte periodístico o literario, acompañando al artículo de costumbres, media un paso fundamentalmente práctico, al que se asocian inconvenientes de otra índole, especialmente económica. Hay que tener presente la precariedad de la enseñanza y la escasez de medios con que contaban los artistas en España, reflejada de manera paradigmática en la principal institución nacional, la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se puede comprender mejor lo flagrante de esta situación si tenemos en cuenta que persistía aún cercana la mitad de la centuria; en 1844 un Real Decreto todavía denunciaba la denunciaba y reclamaba una solución<sup>342</sup>. Años atrás,

---

<sup>342</sup> Es el “Real Decreto organizando los estudios de las Bellas Artes en la Real Academia de San Fernando” inserto en el núm. 13 del *Boletín de Instrucción Pública* (15/X/1844); lo firma Pedro José Pidal a 25 de septiembre y dice así: “Tiempo hace ya que se reclama por todos los amantes de las Bellas Artes una reforma radical en su enseñanza, a fin de elevarla a la altura que tiene en otras naciones europeas, dándola [*sic*] la extensión que necesita para formar eminentes profesores. Ciertamente es que la Real Academia de San Fernando ha desplegado siempre el más laudable celo a favor de esta enseñanza; pero, escasa de medios, no ha podido menos de darla incompleta y, si bien ha producido gran número de discípulos, la mayor parte han tenido que perfeccionarse con estudios particulares, debiendo

cuando comenzaron a aparecer los primeros artículos de costumbres hacia 1828, el problema exigía una solución aún más acuciante; los editores y los empresarios de periódicos en general no incorporaban a artistas a sus plantillas por el elevado coste que suponía, en términos de salario y gastos de materiales, estampación, etc. Por otra parte, los procesos técnicos de reproducción y de estampación gráfica no permitieron consolidar la imagen costumbrista hasta que la xilografía –el grabado en madera a la testa–, la popularizó; especialmente, hasta que la litografía, algo más tarde, permitió la impresión masiva de las estampas, tanto sueltas como encuadradas y, sobre todo integradas en el texto, lo que suponía una producción serializada y a gran escala. En el caso de las publicaciones periódicas españolas del siglo XIX, el grabado en madera contribuyó especialmente a extender el gusto por la pintura –pues muchos de los grabados que incorporaban las revistas eran reproducciones de las obras de los grandes maestros–, pero también popularizó las imágenes y las acercó al público, al tiempo que la propia técnica ganaba en estima como técnica de reproducción<sup>343</sup>.

Dado que en España los artistas no tenían una preparación adecuada, muchos eran enviados al extranjero para formarse –por lo común a Francia–, en comisiones oficiales, becados o en viajes particulares. En ellos, en sus estilos e imagería, se inspiraron los dibujantes y grabadores españoles para sus propios trabajos, lo cual se puede corroborar ya desde los propios orígenes del costumbrismo, en la estampa dieciochesca. En lo que respecta a los diseños y dibujos costumbristas, así como al arte del grabado que permitía estamparlos, en España se dio inicialmente una inspiración foránea, al igual que sucedió en el ámbito de la literatura. Así, la relación entre algunas de las estampas creadas por Francisco Bayeu y las de el artista francés Courbois ha sido puesta de manifiesto por Valeriano Bozal (1982a: 5). Juan de la Cruz, por nombrar otro caso significativo e influyente en el posterior desarrollo de la imagen gráfica de tipos, tampoco se inspiró en grabados españoles para realizar su *Colección*, sino en las producciones que había conocido durante su

---

los conocimientos que les adornan a viajes y sacrificios hechos con pérdida de tiempo y de intereses” (en Quinto 1844: 627-628).

<sup>343</sup> Hasta el punto de que se intentó promover una cátedra para su enseñanza y aprendizaje –proyecto que, finalmente, quedó en la apertura de un taller para grabadores–, todo lo cual demuestra, en opinión de Juan Carrete, que “resulta muy difícil matizar dónde empieza lo popular y lo culto en el grabado en madera” (Carrete *et alii* 1996: 158).

estancia en París, a donde se mudó tras ser pensionado junto con otros grabadores y donde realizó sus estudios durante ocho años, entre 1752 y 1760<sup>344</sup>. Por estas fechas la pintura y el grabado de género se encontraban en pleno auge en Francia, así como las estampas, sueltas o en colecciones, de tipos, vistas, trajes y gritos, entre otras clases, que debieron atraer sin duda la atención del artista. Algunas de ellas ya circulaban por España, donde el flujo de estampas extranjeras está atestiguado durante la segunda mitad del siglo XVIII (Carrete *et alii* 1996), siendo relativamente fácil encontrarlas junto a las españolas en ferias, en cestos de trapero o en las librerías y despachos de periódicos, algunas denominadas ahora “estamperías” –como la Imprenta, Librería y Estampería de don Juan Blanques, situada en la madrileña calle de las Carretas–. Es posible hacerse una idea estimada del importante papel que jugaron este tipo de productos en la difusión de la imagen gráfica de costumbres y de tipos españoles atendiendo a algún anuncio de la época, que da cuenta de la variedad de temas que estas ilustraciones abarcaron. Así, el *Diario de Madrid* del año 1791, publicado en la imprenta de Hilario Santos –famoso por sus colecciones populares de relaciones–, inserta este aviso del surtido con el que comercia el propio Santos, procedente de la fábrica y almacén de estampas de Esteban Giraud, calle de las Urosas, número 10:

Se da aviso a los señores diletantes, libreros y mercaderes de estampas, que los libros y cuadernos de arquitectura, escultura, países, antigüedades y un gran número de estampas de varias clases colección de Santos [*sic*]. Los trajes de España y Nápoles, de contrabandistas, baile bolero, seguidillas y diferentes suertes de las fiestas de toros, varios peinados de moda, una cantidad de estampas muy ridículas y extrañas, todas bien iluminadas, un surtido de tarjetas blancas de relieve y negras, las que son todas de la fábrica y estampería de Madrid y Cádiz, propia del caballero D. Esteban Giraud, ingeniero al Servicio de la Corte de Sajonia, que desde un año se publican y se venden en el despacho principal de este periódico, en la librería de D. Antonio de Arribas, carrera de San Jerónimo, a precios equitativos; y se advierte que este aviso, para facilitar que los que quieran mercar por mayor se les hará la rebaja de un 10 por ciento menos que por menor; si algunas personas de fuera quisieran hacer algunos encargos, podrán dirigirlos en los dos puestos anunciados (*Diario de Madrid*, núm. 295, 22/X/1791, 1.192).

---

<sup>344</sup> Tal como indicó Valeriano Bozal, ello hubiera sido imposible, dada la situación del grabado español tanto en su época como en la inmediatamente anterior: “Conocida es la penuria del grabado español del setecientos y nada que pueda preludiar a la Colección de Juan de la Cruz encontramos en el seiscientos entre nosotros” (1982a: 5).

La circulación de estampas, populares o “finas”, sueltas o incorporadas a diversas manifestaciones de carácter artístico, científico, religioso o lúdico, fue en aumento constante desde 1750 hasta 1830, cuando nuevas técnicas de impresión gráfica vinieron a revolucionar el panorama de las ilustraciones aplicadas al texto literario. No obstante, lo que ahora importa destacar es que la imagen gráfica costumbrista no solo se da en estampas de colecciones de tipos o de trajes, en aleluyas o en objetos cotidianos de todo tipo; también se incorpora paulatinamente a la página periodística, así como al libro, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII<sup>345</sup>.

Las primeras manifestaciones del artículo de costumbres, en cualquiera de los países en que esta forma se cultivó, se componían única y exclusivamente texto. Así lo vemos en la trilogía periodística de Carnerero – *Correo Literario y Mercantil*, *Cartas Españolas* y *La Revista Española*–, donde esta forma hace acto de aparición por primera vez en las letras españolas. Solo la segunda de estas publicaciones, *Cartas*, incorpora imágenes –un pequeño número de láminas litografiadas, algunas de ellas coloreadas y otras en blanco y negro–, si bien todas corresponden a los figurines de la sección “Modas” y no acompañan en ningún caso a los textos de Mesonero o de Estébanez Calderón. Estos continuarán publicándose desnudos de imágenes hasta 1835, cuando el artículo de costumbres se comienza a ilustrar. Este cambio coincide con el salto que da del periódico al libro, efectuado en las dos primeras recopilaciones de artículos de esta clase que ven la luz en España con muy poco tiempo de diferencia, el *Panorama matritense* de Mesonero y *Fígaro* de Larra, ambas de 1835, así como con el auge de las publicaciones artísticas y pintorescas, ya profusamente ilustradas –*El Artista* (1836) y el *Semanario Pintoresco Español* (1836)–.

---

<sup>345</sup> Pueden convocarse numerosos ejemplos de libros ilustrados publicados durante la segunda mitad del siglo XIX en los que la imagen gráfica centrada en escenas cotidianas y en tipos costumbristas tiene un notable peso: los *Viajes de Enrique Wanton al país de las Monas* (1778), con láminas grabadas por José Patiño para la traducción española editada por Sancha; las *Aventuras de Gil Blas de Santillana*, con ilustraciones de Rafael Esteve para la edición de la viuda e hijo de Marín (1797); el *Quijote* (1780) o las *Novelas ejemplares* (1783), entre otros.

## Un “precedente” especial del artículo de costumbres *ilustrado*: los figurines de *Cartas Españolas*

Antes de comenzar a examinar esas primeras imágenes, conviene detenerse en un caso particular dentro del proceso de construcción de la imagen costumbrista y, más concretamente, del tipo costumbrista: los figurines publicados en *Cartas Españolas*. Estos parten de la tradición de colecciones de trajes y tipos que venían cultivándose en Europa desde la segunda mitad del siglo XVIII, pero ahora se insertan en un cauce expresivo distinto, el periódico. Son las primeras imágenes que coexisten en una misma publicación periódica española con el artículo de costumbres<sup>346</sup>, antes de que la ilustración pase a ser una extensión, complemento significativo o punto de partida de los propios textos costumbristas; de ahí el interés que atesoran dentro de esta microhistoria del artículo de costumbres *ilustrado*.

Cuando se piensa en la incorporación del grabado a la prensa española, el primer título que suele convocarse es el *Semanario Pintoresco Español*. Ciertamente, la publicación de Mesonero popularizó la técnica, hasta el punto de que está considerada por los expertos como la “cuna del grabado en madera” en España (Ossorio y Bernard 1903-1904: 277). No obstante, como ya hizo notar en su momento Lee Fontanella (1982: 57), hay dos precedentes importantes: las *Cartas Españolas* dirigidas por José María de Carnerero entre 1831 y 1832, y *El Artista* (1835-1836) de Eugenio de Ochoa y Federico de Madrazo. Esta última revista, pese a su importancia para la literatura y el arte del romanticismo español, resulta menos interesante para la historia del artículo de costumbres porque los asuntos de sus viñetas responden a la preferencia por la temática de corte histórico –sobre todo medieval– en detrimento de lo contemporáneo, salvo escasas excepciones –las escenas de costumbres “Chica, a nuestra salud” de Avrial y, de Ribera, una “Escena pavuna” y una ilustración de “Rinconete y Cortadillo”–.

Los figurines difundidos mediante las *Cartas Españolas* de Carnerero, sin embargo, entroncan con la tradición europea de estampas costumbristas

---

<sup>346</sup> Exceptuando alguna pequeña imagen de carácter ornamental o simbólico, como el del carro que acompaña a la cabecera del *Correo Literario y Mercantil*, o la que acompaña a la sección “La Trompeta Literaria” en *Cartas Españolas*.

del siglo XVIII que pervive en las primeras décadas del siglo XIX, antes, durante y después de la Guerra de la Independencia. *Cartas* es la primera revista española que incluye este tipo de imágenes, hasta entonces difundidas mediante otros cauces fuera de la prensa, como ya se ha visto. Carnerero propone estas láminas litografiadas como regalo de suscripción para sus lectores y las denomina “figurines de modas” siguiendo una moda francesa, muy exitosa desde la segunda mitad del siglo XVIII, de trajes coleccionados mediante dichos figurines<sup>347</sup>.

En España también se habían publicado este tipo de obras, al menos desde que Juan de la Cruz Cano y Olmedilla lanzó su *Colección de trajes* (1777-1778). Ya en el XIX, gozó de considerable renombre la *Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España, principiada en el año 1801 en Madrid* de Antonio Rodríguez y, más cercana en el tiempo a la publicación de Carnerero, la *Colección de trajes de España* (1825) preparada por José Ribelles y Helip para el Establecimiento Calcográfico de Madrid<sup>348</sup>. Lo interesante de estas colecciones españolas es su anclaje estético en un fenómeno paneuropeo –por las mismas fechas surgieron manifestaciones análogas en Alemania, Italia, Francia y Países Bajos, fundamentalmente–, que puede documentarse ya en el siglo XVI<sup>349</sup>, como señaló Valeriano Bozal, así como el hecho de que, a pesar de sus títulos, respondían en esencia a lo que hoy entenderíamos como colecciones de tipos (1982a: 2). Las láminas que inserta Carnerero en sus *Cartas Españolas* igualmente se vinculan con la tradición citada de las colecciones tipos, no con la de figurines<sup>350</sup>, asociados

---

<sup>347</sup> Los figurines no fueron los únicos regalos con que se pretendió “fidelizar” al público; también se entregó, por ejemplo, con el segundo cuaderno, una “producción grabada” de Rossini, una partitura que en un viaje a Madrid “reciente”, “compuso y dedicó” a María Cristina de Borbón y sobre cuya “autenticidad”, pues “ha sido copiada del original” (CE I, 2, 11/IV/1831, p. 48).

<sup>348</sup> A esta colección debe referirse el autor de un artículo necrológico sobre José Ribelles publicado en *El Artista* cuando indica: “Sobresalió también Ribelles con singular gracia en la *pintura a la aguada*, ejecutando en este género muchas de *trajes provinciales de España*, y entre las que se distingue una excelente colección que pintó para los reyes de Nápoles, por encargo de don Fernando VII” (L. de U. y R., *El Artista*, III, 1836, s. n., p. 38).

<sup>349</sup> Aduce Bozal dos hitos fundamentales, *Habiti d’huomini et donne venetiane* de Giacomo Franco (1610) y *Di Bologna, L’Arti per Vía* de Giuseppe Maria Mitelli (1660), exponentes, respectivamente, de las colecciones de figurines y de las de tipos –en el caso de Mitelli, vinculados con el subgénero de los “gritos”; de hecho, la obra se conocía popularmente como *Gritos de Bolonia*–.

<sup>350</sup> Hay unas pocas excepciones: el dibujo alegórico que encabeza la sección bibliográfica “La Trompeta Literaria”; el retrato de la Reina María Cristina, que actúa a modo de

desde el punto de vista expresivo, estilístico e iconográfico con la “pintura de fiestas galantes”, tal como recuerda Bozal (1982a: 3). Ello se advierte en el énfasis que ponen los textos sobre los aspectos más tipificadores de la indumentaria. Hay que tener en cuenta que este tipo de obras –las colecciones de trajes y de tipos o los llamados *gritos*– tienen un impacto especial en ese proceso de gestación de imágenes codificadas de los tipos españoles, representados a través de su procedencia geográfica –y esta, a su vez, a través de la indumentaria–, en el primer caso, o a través de su oficio, en el segundo.

La sección de “Modas” de *Cartas* se revela, más allá de la aparente frivolidad del tema que aborda, como un coadyuvante de la construcción de la identidad nacional a la que invita la revista en su conjunto, ya que la indumentaria es uno de los elementos esenciales que intervienen en la forja de la imagen colectiva. Se trata, de hecho, de un elemento dual capaz de nivelar o de desequilibrar la identidad del sujeto, particularizándolo en la distinción o sometándolo a la igualdad de lo general y compartido. Tal como señala Álvarez Barrientos, “la moda juega con dos actitudes humanas: por un lado, la tendencia a la igualación con los demás; por otro, la necesidad de diferenciarse” (2011: 474), y es en este juego de tensiones contrapuestas donde se enmarcan los figurines de *Cartas Españolas*. De hecho, una nota anónima que acompaña a una de las láminas aclara el interés real que tenía la inserción de estas imágenes:

Creer que en las *Cartas Españolas* no han de salir figurines, sino los que transmitan las variaciones de la moda en París, es equivocarlo [*sic*]. Los trajes peculiares de nuestro país, deben empeñar la atención de nuestros suscriptores. Queremos asimismo dar a los extranjeros una idea de la elegancia de nuestras españolas; y los cuadernos que van fuera del Reino contribuirán sobremanera al logro de este resultado (CE II 14, 17/VIII/1831, p. 103).

Uno de los objetivos de estas imágenes difundidas en *Cartas Españolas* es, por tanto, llamar la atención del público sobre diversas peculiaridades de lo español, materializadas en sus trajes tradicionales y populares, algo distintivo y

---

frontispicio de la revista –un grabado litográfico de Rodríguez a partir de un conocido cuadro de José de Madrazo–, y el retrato de la actriz Rita Luna, en el número 48.

privativo de un pueblo, al tiempo que fácilmente corrompible por las modas y usos importados.

La primera lámina que se publica aparece en el número cuarto. El anónimo autor –presumiblemente Carnerero o Estébanez, los redactores principales en los inicios de la redacción– inserta una carta enviada por la Baronesa de Barbadillo a Leonor de Cortes en la que se plantea un intercambio de apuntes sobre modas entre ambas corresponsales. Este artificio sirve tanto para justificar la inclusión de este tipo de imágenes en la revista, como para enmarcar la reflexión particular del redactor sobre el carácter de estas ilustraciones en España. En primer lugar, reclama una mayor verosimilitud en los figurines, ya que suelen ser “las más veces facticia invención del dibujante” (“Modas”, CE I, 4, 27/IV/1831, pp. 91). Se lamenta, además, de que “esta superchería” sea tolerada y de que los periodistas solo estén interesados en “multiplicar las estampas” (*Ibid.*). En su opinión, “consiste la dificultad en conocer cuáles son las ciertas, las que fijan su imperio; y desentenderse de las otras” (*Ibid.*). Partiendo de las premisas de verdad y actualidad de las imágenes, se promete un intercambio de figurines franceses y españoles del que da muestra una primera lámina, acompañada de unas “Indicaciones para la lámina de Modas núm. 1”.

El segundo figurín y el tercero –o “lámina”, ya así denominada– se centran en un traje típico andaluz para caballero (CE I, 6, 24/V/1831, p. 144) y para señora (CE II, 14, 17/VIII/1831, p. 104). Al primero se añade un diálogo entre un señorito andaluz y otro madrileño; el primero aconseja al segundo, que se dispone a hacer un viaje a Andalucía, que vista a la usanza del lugar, excusa que da pie a la descripción de la indumentaria típica y se indica, a modo de publicidad solapada, dónde se puede adquirir<sup>351</sup>. A continuación, se inserta la lámina correspondiente, que representa el “traje de hombre de campo a la andaluza”. El figurín ilustra gráficamente los datos anteriormente explicados; se advierte que “puede muy bien servir de modelo a nuestros elegantes, cuando quieran vestir un traje de este género, en sus excursiones campestres” (*Ibid.*). Aunque la interpretación de texto e imagen debe inferirse de la retroalimentación de ambos tipos de signo, lingüístico e icónico, es

---

<sup>351</sup> En este caso, se señalan los establecimientos de la costurera Regina, en el Prado, y del zapatero sevillano Delgado.

importante precisar que en este caso particular los artículos están al servicio de las imágenes, como llega a explicitar el propio redactor en el caso de la lámina de “Señora con traje andaluz”: “Para la mejor inteligencia de la estampa que sale en el de hoy, añadiremos las breves notas que siguen, relativas al modo último de vestirse una señora *con traje andaluz*” (CE II, 14, 17/VIII/1831, p. 104).

Esta lámina litográfica presenta varias novedades con respecto a las anteriores. La figura, por primera vez, no aparece sobre fondo blanco, sino con una escena en segundo término en la que se esboza una escena mínima con varias figuras y un carruaje, que acentúa los rasgos descriptivos. A diferencia de los anteriores, en este figurín en concreto se incluye, junto a las explicaciones detalladas, un brevísimo pie de imagen de carácter descriptivo – “Señora con traje andaluz”–, práctica habitual en las estampas de las colecciones de tipos difundidas desde la segunda mitad del siglo XVIII, donde se podía leer el oficio bajo la imagen correspondiente –“Naranjera”, “Aguador”, “Majo”–. Finalmente, no se trata de una ilustración anónima, como las anteriores, sino que lleva la firma de uno de los mejores artistas franceses del momento, *P. Blanchard*. Pharamond Blanchard había formado parte pocos años atrás del equipo de grabadores reclutados por José de Madrazo, director artístico del Real Establecimiento Litográfico, para la realización de la magna edición de la *Colección litográfica de cuadros del Rey de España* (1826-1832), patrocinada por el propio Fernando VII. Con sus trabajos posteriores de escenas y retratos y su papel activo en diversas publicaciones periódicas españolas –suya es la estampa litografiada que ilustra *El castillo del espectro* de Ochoa en *El Artista*, por ejemplo, y que se inserta con el fin de ofrecer a los lectores “una imitación del *grabado en madera*, que han elevado a tan alta perfección los artistas ingleses y franceses” (*El Artista*, vol. I, 1835, núm. 2, p. 24)–, Blanchard contribuyó notablemente a la construcción de la imagen romántica de España a través del grabado<sup>352</sup>.

Carnerero hubo de recurrir, como otros editores de la década de los treinta, a la importación de estampas, ya que encargar las láminas a grabadores españoles implicaba un coste muy elevado; los materiales

---

<sup>352</sup> A este propósito puede verse el estudio comparativo que Paul Guinard dedicó en 1967 a ambos artistas: *Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romantique*.

necesarios para que estos pudieran trabajar, desde el papel a los buriles, pasando por las puntas y las mismas planchas de cobre –pues aún no se había desarrollado el grabado en acero– solían traerse a España de Francia o de Inglaterra, lo que implicaba pagar una buena suma de impuestos (Carrete *et alii* 1996: 168): “Este hecho explica que fuera realmente sencillo que las primeras publicaciones, sobre todo de figurines de modas, que se comenzaron a editar en España en la década de los treinta, incorporen estampas que proceden de París” (*Ibid.*). Lo mismo sucede con los figurines que publica dos años más tarde el *Correo de las Damas* (1833) dirigido por Ángel Lavagna, para el que Larra colaboró esporádicamente y donde también se publicaron “artículos ligeros y burlones de costumbres” (“Prospecto”, *Correo de las Damas*, 3/VI/1833, s.p.). De este modo, con las imágenes gráficas se produce la misma paradoja que se produce en los primeros artículos de costumbres: al mismo tiempo que se critican y rechazan las modas y usos extranjeros, se persigue la construcción de la imagen y la identidad nacional a través de productos franceses directamente reproducidos e imitados, cuando no plagiados.

### **Artículo de costumbres *ilustrado*: el salto al libro y a la ilustración gráfica (*Fígaro* y *Panorama matritense*, 1835)**

A pesar de la rápida eclosión de la prensa ilustrada que se produce entre las décadas de 1820 y 1830, las primeras estampas que aparecen junto a artículos de costumbres no proceden del ámbito periodístico, sino del editorial, aunque ambos casos están estrechamente conectados a través de un personaje: Ramón de Mesonero Romanos.

Las dos primeras recopilaciones de artículos de costumbres que se editan en formato libro son las de Larra y Mesonero, conocidas como *Fígaro* y *Panorama matritense*. Ambas tienen en común el taller del que salieron, el del impresor y editor José María Repullés, así como su fecha de lanzamiento, el año 1835 –el primer volumen de *Fígaro* vio la luz en el mes de marzo, mientras que el del *Panorama* hacía lo propio a principios del mes de octubre<sup>353</sup>–.

---

<sup>353</sup> Uno de los primeros anuncios de *Fígaro* aparece a mediados de marzo; se trata de un artículo anónimo: “*Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres, publicados en los años 1832, 1833 y 1834 en El Pobrecito Hablador, la Revista*”

Publicados hasta ese momento en la prensa, los artículos de costumbres daban por primera vez el salto al formato libro bajo el envoltorio de las ediciones de lujo propias del período romántico. Por tales se entendían aquellas ilustradas con láminas realizadas bien mediante grabado en acero y cobre, bien en madera –sobre todo a partir de 1834, cuando esta última comenzó a alcanzar un mayor grado de perfección gracias a los progresos impulsados en Inglaterra y en Francia–. En 1835, cuando aparecieron las primeras colecciones de artículos de costumbres, *El Artista* señalaba que la técnica más utilizada en el día para “las lindísimas viñetas con que se adornan casi todas las obras de lujo” era el grabado en madera (*El Artista*, I, núm. 6, p. 72). A él se recurre tanto en el *Panorama matritense* como en las ilustraciones que acompañaron los primeros compases del *Semanario Pintoresco Español* dirigido por el mismo Mesonero, si bien su utilización no estuvo exenta de polémica, dado que fue muy frecuente por parte de editores y autores recurrir a grabados extranjeros sin presentarlos como tales. A ello alude Pedro de Madrazo en un artículo sobre el emergente periodismo ilustrado<sup>354</sup> (M., “Publicaciones artísticas”, *No me Olvides*, núm. 7, 18/VI/1837, pp. 3-5) donde reclama, entre otras cosas, una mayor atención al grabado español en madera, caído en el olvido y casi desaparecido en el momento en que escribe –con la excepción de las aleluyas–, a pesar de su popularidad en España desde los siglos XV y XVI. Señala en este texto que el *Semanario* fue la primera publicación periódica de carácter artístico que incorporó el grabado en madera, “aunque de una manera poco recomendable hasta que publicó la primera

---

Española y *El Observador*, por don Mariano José de Larra”, *Eco del Comercio*, 16/III/1835, núm. 320, p. 1. Por su parte, la primera mención que se ha encontrado del *Panorama* es del mes de octubre; es un “Anuncio” de *El Artista* (II, núm. 15, 11/X/1835, p. 180) en el que se promete un próximo examen más detenido. En efecto, este se publica dos semanas más tarde, firmado por Eugenio de Ochoa. En todo caso, Mesonero estaba trabajando en la edición del *Panorama* desde algunos meses atrás, como evidencia un comentario de Modesto Lafuente en carta al propio *Curioso Parlante* de 3 de junio de 1835: “De paso que envío al dador con objeto de ver si tiene V. ya el primer tomo de su *Panorama* en disposición de ser leído, de que tengo muchísimo deseo, remito a V. la adjunta colección de mis capillas, tal como la tengo, es decir a la rústica” (en Varela Hervías 1975: 335).

<sup>354</sup> Concepto que englobaría tanto lo que el crítico denomina “las grandes obras de bellas artes” –*El Artista*, *No me Olvides*–, como las “publicaciones artísticas” que comienzan a proliferar en su estela y que acercan el lenguaje del arte al público: “Los periódicos artísticos, más fáciles de comprender que las grandes obras de bellas artes, como la citada [*El Artista*], acabarán por levantarlo [el gusto] hasta el grado de la perfección. Su mérito quizá no es grande; por lo mismo su lenguaje es más general” (M., “Publicaciones artísticas”, *No me Olvides*, núm. 7, 18/VI/1837, p. 5).

viñeta de Batanero”, es decir, hasta que se nacionalizó la producción del grabado en madera<sup>355</sup>, y que, por ese motivo, “sólo los interesantes y lindos artículos de Mesonero pudieron contener la disolución con que sus viñetas le amagaban (*sic*)” (*Íd.*: 5); es decir, Madrazo consideraba que la prosa del *Curioso Parlante* ayudaba a interpretar unos grabados que, de haberse presentado de forma autónoma con respecto a un texto, habrían sido difícilmente “legibles” o interpretables<sup>356</sup>.

La colección de artículos de Larra apareció mínimamente ilustrada con pequeñas viñetas que poseen un carácter más funcional que ornamental, pues solo se insertan al final de cada artículo, a modo de separación entre los diferentes textos y de manera un tanto arbitraria. Es en la colección de Mesonero, en cambio, donde realmente se lleva a cabo en España por primera vez la tarea de acompañar los artículos de costumbres con imágenes gráficas y, por tanto, donde ya se puede hablar con propiedad de artículo de costumbres *ilustrado*, aunque aún de forma tímida. La “lujosa impresión” tan solo cuenta con “dos bellas estampas por cada tomo” (“Anuncio”, *El Artista*, II, núm. 15, 11/X/1835, p. 180); nada que ver, pues, con las varias decenas que incorporarán las siguientes ediciones costumbristas del mismo autor.

Consciente del potencial que escondía la ilustración gráfica y de los avances que estaba experimentando por esos mismos años, Mesonero supo ver antes que nadie el interés de su aplicación a los cuadros literarios de usos y costumbres que él mismo, junto con otros escritores, venía divulgando en la prensa española desde 1828. Seguía así el ejemplo de las publicaciones extranjeras, como declara tanto en la introducción como en la reseña que de su propio libro escribe, en la que también indica que fue este deseo de que el *Panorama* estuviera a la altura de “libros semejantes” publicados en el extranjero lo que le llevó a renunciar a los “intereses” (*Diario de Avisos de*

---

<sup>355</sup> Las estampas xilográficas que insertó inicialmente el *Semanario* procedían del extranjero; según Pilar Vélez i Vicente (2003: 552), las primeras de producción nacional no serían introducidas hasta dos años más tarde, en el *Observatorio Pintoresco* (1837) dirigido por Basilio Sebastián Castellanos, generalizándose a partir de entonces en otras publicaciones, como *El Panorama*, *El Museo Universal* o el *Museo de las Familias*.

<sup>356</sup> Concluye alabando los siguientes trabajos de Batanero, “más adelantado ya en la imitación de los célebres Porret u Thomson (*sic*)”, como prueban sus colaboraciones en el *Observatorio Pintoresco*, así como los de Ortega “que en sus primeros grabados en madera parecía seguir la escuela inglesa en la dirección de las líneas, sin cruzar y paralelamente, métodos ambos de muy buen resultado”; considera a ambos jóvenes “sin duda alguna dos ingenios que prometen en su género grandes obras” (*Íd.*: 5).

*Madrid* núm. 281, 7/II/1836, pp. 3-4) que le habría reportado la obra, es decir, a sus derechos de autor, en favor del editor. Por otra parte, la elección del título también respondía a la nueva boga de los panoramas que inundaban las ciudades extranjeras y que guardaban una evidente conexión estética con determinadas obras literarias de presupuestos análogos. En el “boletín” donde comenta algunas cuestiones relativas al primer tomo de su *Panorama matritense*, el propio Mesonero explica que eligió este título porque “representa figuradamente (...) la idea de esta obra, que no es otra cual queda dicho, que la de ofrecer una mágica linterna de nuestros usos populares” (“*Panorama matritense*”, *Diario de Avisos de Madrid*, 7/II/1836, p. 4)<sup>357</sup>.

La parte gráfica del libro fue un aspecto del proyecto que Repullés pretendía presentar como especialmente cuidada. Aunque en este estadio inicial de las primeras publicaciones en formato libro de los artículos de costumbres españoles la ilustración tenía un valor puramente ornamental, de las palabras de la “Advertencia del Editor” se deduce que con su inclusión se pretendía avalorar notablemente el libro: “[el editor] ha dispuesto su impresión con todo esmero, adornándola también con estampas ejecutadas por profesores de conocido mérito” (Mesonero 1835: s.p.). Cuatro artistas participaron en el proceso de creación de las imágenes para el *Panorama*; por un lado, Jenaro Pérez Villaamil, encargado de dar vida a las escenas y a los personajes ideados por *El Curioso Parlante*, y, por otro, tres grabadores que convirtieron sus dibujos en láminas litografiadas –Elena Feillet, quien ese mismo año estaba dando las primeras muestras de su talento con sus litografías para *El Artista*, grabó “La calle de Toledo” y “El amante corto de vista”, láminas del primer tomo (1835); Gaetano Palmaroli, grabador italiano asentado en Madrid, donde regentaba un Establecimiento Litográfico al parecer “de corta vida” y “no muy próspera” (Pérez Morandeira 1971: 9), se encargó de

---

<sup>357</sup> La cita completa es la que sigue: “Ha dado a su obra el título de *Panorama matritense*, porque indicando esta voz la vista general de una ciudad por medio de ilusiones ópticas, representa figuradamente a su entender la idea de esta obra, que no es otra cual queda dicho, que la de ofrecer una mágica linterna de nuestros usos populares; pero como no faltará quien lo tome por algo extravagante, así como no ha faltado quien al oír cuadros de costumbres, ha ido a la librería a preguntar dónde se enseñaban estos y el precio del billete, cree del caso hacer aquí aquella aclaración, inútil para el mayor número de lectores, aunque necesaria para algunos otros” (*Ibid.*).

“El baile de Candil” y “La procesión del Corpus”, en el segundo (1835)<sup>358</sup>; mientras que Calixto Ortega, quien jugaría un papel tan importante en la ilustración de colecciones panorámicas unos años más tarde, haría lo propio con “Madrid a la luna” y “Escenas de buhardilla”, en el tercer y último volumen (1838)–. En total se incluyeron seis láminas, dos por cada tomo.

Repullés fue el primer editor-impresor que se lanzaba a la aventura de publicar en España colecciones de artículos de costumbres<sup>359</sup>. No cabe duda de que tenía ciertas garantías de éxito, dado que a la altura de 1835 tanto Larra como Mesonero eran ya bien conocidos por el público, al que habían habituado a la lectura de esta clase de textos. Muchas de las primeras reseñas de estas colecciones insistían en este punto: “los festivos cuadros de nuestra sociedad matritense, que tanto han agradado cuando se publicaban en las *Cartas Españolas*, y aun agradan tanto hoy día en el boletín del *Diario de Avisos*, se publican ahora”, escribe uno de los redactores de *El Artista* (“Anuncio”, II, entrega XV, 11/X/1835, p. 180); “el público leyó con aceptación estas producciones cuando se publicaron en el folletín de un periódico, y el autor las ofrece ahora reunidas en un lindo volumen”, escribe otro crítico anónimo en el *Eco del Comercio* (“*Panorama matritense*”, 14/X/1835, núm. 532, p. 1); pocos meses antes, otra reseña en este mismo periódico rechazaba realizar un análisis minucioso de los textos incluidos en *Fígaro* por ser recientes y de sobra conocidos por el público<sup>360</sup>.

Pese a la considerable reputación literaria de que ya gozaban tanto Mesonero como Larra, la aventura editorial en la que se embarcaba Repullés no dejaba de ser arriesgada, ya que por primera vez se presentaba al público español libros compuestos enteramente de artículos periodísticos, con las

---

<sup>358</sup> Gaetano Palmaroli trabajaba como dibujante a las órdenes de José de Madrazo en el Real Establecimiento de Litografía. Además de participar en el *Panorama matritense* de Mesonero colaboró en *El Artista* de Federico de Madrazo y Eugenio de Ochoa y realizaba copias al óleo de cuadros para tener una fuente adicional de ingresos (Pérez Morandeira 1971: 9).

<sup>359</sup> Recuérdese que de su imprenta había salido en 1828 el tercer cuaderno del *Duende Satírico* de Larra.

<sup>360</sup> “Si estuviese remoto el tiempo de su primera publicación, acaso nos detendríamos en hacer de ellos un minucioso análisis, pero siendo tan recientes, y hallándose cada día su autor insertando en los periódicos otros nuevos, creemos inútil este trabajo. No hablamos de un autor novel y desconocido, y por lo tanto creemos que basta anunciar esta colección” (Anónimo, “*Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres, publicados en los años 1832, 1833 y 1834 en El Pobrecito Hablador, la Revista Española y El Observador, por don Mariano José de Larra*”, *Eco del Comercio*, 16/III/1835, núm. 320, p. 1).

implicaciones que estos solían comportar –materias variadas y de actualidad, interés efímero–, asociadas al medio y al sistema de publicación, con su inmediatez y rapidez de difusión. Tal escollo, que entonces no pasó desapercibido, podía salvarse en casos excepcionales gracias a la calidad del periodista y de sus escritos, así como en virtud de un criterio genérico homogéneo, tal como reflexiona un anónimo crítico a propósito de *Fígaro* en una temprana justificación de la oportunidad de arrebatarse al periodismo literario efímero su esencia atemporal, propulsándolo hacia el futuro:

Triste suerte suele ser la del escritor que dedica su pluma a componer artículos de periódico [...] su trabajo es tan ímprobo como fugaz su fama. [...] No todos los periodistas, sin embargo, han tenido esta desgracia, y algunos se han salvado del olvido, formando colecciones impresas separadamente de los mejores artículos que produce su pluma. Para que esto pueda suceder, es preciso que la materia que de semejantes artículos sea de un género particular. [...] Los artículos que pueden dar materia para una colección son los de costumbres, los satíricos y los literarios. [...] Si, pues, un escritor ha logrado con sus artículos de periódico fama de crítico juicioso, de fiel observador de las costumbres y de ameno historiador de los usos de su tiempo, hará un servicio en sustraer al olvido por medio de la reimpresión en una obra completa los diferentes artículos que fueron las delicias de sus suscriptores, y pueden ser agradables o instructivos aun a otros que a sus contemporáneos. Si fuese preciso apoyar lo que decimos con autoridades, citaríamos a Addison, Jouy, Geoffroy, y otros, cuyos artículos así reunidos se leen todavía con el mayor placer y provecho (Anónimo, “*Fígaro*”, *Eco del Comercio*, 16/III/1835, núm. 320, p. 1).

Aunque el criterio manejado para explicar cómo resiste el artículo periodístico el paso al libro peca de cierta ingenuidad taxativa –al limitarse a la unidad temática, excluye la colección miscelánea, por ejemplo–, su acierto radica en la valoración positiva de este nuevo formato de publicación, algo que no le exime de necesitar justificar el “atrevimiento” en el que *Fígaro* incurre por primera vez –“Lo dicho bastará para disculpar al Sr. Larra de haber formado la colección que anunciamos” (*Íbid.*)–.

Dado lo novedoso del sistema de publicación de los artículos de costumbres, el programa editorial inicial fue ir dando a la imprenta nuevos tomos en función de la acogida del público y de los beneficios que fueran reportando<sup>361</sup>. En el caso del *Panorama* una “Advertencia del Editor” apunta a

---

<sup>361</sup> Mesonero justifica la falta de programa editorial aduciendo imposiciones de la propia materia: “los límites de esta obra apenas pueden fijarse” por tratar de “la generalidad de los

esta ausencia de un plan previo, pues anuncia que “la colección por ahora se compondrá de dos tomos” (Mesonero 1835, I: s.p.); por otra parte, cuando aparece el segundo volumen no se anuncia un siguiente. Este, el tercero y último, aparecerá finalmente en el año 1838. En el caso de la recopilación de Larra, cuyo primer título publica en marzo de 1835 bajo el título de *Fígaro*, el mismo autor se encarga de avisar en una nota prologal que “acaso se añada algún otro tomo a los que en el día con la mayor desconfianza le presento” (1835, I: xii)<sup>362</sup>.

Las anteriores declaraciones demuestran que tanto editores como autores fueron cautos en un primer momento respecto al éxito que pudiera tener entre el público español esta clase de publicaciones, pero pronto vieron desbordadas sus expectativas. La crítica valoró muy temprano “el servicio que [Mesonero] hace a nuestra literatura reuniendo en volúmenes manejables los materiales dispersos que constituyen este que podemos llamar *festivo compendio de nuestras actuales costumbres*” ([Bretón de los Herreros], “Literatura. *Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital*”, *La Abeja*, núm. 533, 14-X-1835, p. 1). Ediciones y reimpressiones de artículos de costumbres fueron apareciendo con periodicidad constante desde el año 1835 en que vieron la luz estas primeras de *Fígaro* y *El Curioso Parlante*, hasta el año 1851, fecha importante dentro de la edición costumbrista por haber aparecido entonces a cargo de Gaspar y Roig tanto la segunda edición de *Los Españoles pintados por sí mismos* como la quinta de las *Escenas matritenses* de Mesonero, “única completa, aumentada y corregida por el autor e ilustrada con cincuenta grabados”, según reza el subtítulo. Con esta última, profusamente ilustrada –si bien aún muy distante de las trescientas veintidos de que constaría la “edición de gran lujo” de *Los animales pintados por sí mismos* traducida por José Feliu y Codina en 1880– se cerraba un ciclo editorial de las *Escenas* y, por añadidura, de la edición de artículos de costumbres en formato libro.

---

usos y costumbres de esta capital [...] en una época de transición en que las costumbres sociales toman cada día matices tan diferentes” (1835, II: 134).

<sup>362</sup> Inicialmente, Larra solo habría pactado con Repullés dos tomos. En los anuncios y reseñas más tempranos de *Fígaro* se señala que el segundo, cuyo importa se debía adelantar con la compra del primero, “se publicará a la mayor brevedad posible” (“*Fígaro*”, *Eco del Comercio*, 16/III/1835, p. 1) y que la colección “constará de dos tomos en octavo” (*La Revista Española*, núm. 16, 16/III/1835, p. 64).

### ***Escenas matritenses, andaluzas y otras colecciones***

Consideradas en conjunto, se advierte tanto en las sucesivas ediciones de las *Escenas matritenses* en particular como en las colecciones de artículos de costumbres publicadas en estos años, en general, una preocupación progresiva por los aspectos materiales y técnicos, junto al también creciente cuidado y mejora del texto. En este sentido, en la serie de Mesonero incluso los títulos son carta de presentación y reclamo; su evolución refleja, de hecho, parte de las vicisitudes del libro. El título del *Panorama matritense* no hace mención a las láminas; no implica esto que Mesonero restara importancia a la parte gráfica –de hecho, la pondera en la “autoreseña” que publica en el boletín del *Diario de Avisos de Madrid*, donde agradece a los “distinguidos artistas” el “haber empleado sus delicados pinceles” en “lindas láminas” ([Mesonero], “*Panorama matritense*”, núm. 281, 7/1/1836, p. 3)–, pero sí que aún no poseía la que iba a alcanzar posteriormente. En su siguiente libro, la primera edición de las *Escenas matritenses* así titulada (Yenes, 1842) –considerada *El Curioso Parlante* como la tercera, pues continúa la serie iniciada en el *Panorama*–, se indica expresamente que ha sido “corregida y aumentada por el autor” y “adornada con láminas”. Por primera vez, las ilustraciones se incluían dentro del propio artículo y no a toda página, de forma autónoma con respecto al texto, como sucedía en el *Panorama*. Este cambio proporcionaba una mayor interconexión de texto e imagen y, consiguientemente, inducía al lector a llevar a cabo un proceso diferente de decodificación del mensaje costumbrista. En la cuarta edición, la que llevó a cabo Ignacio Boix (1845), se mantiene en el título la indicación de que se trata de una versión “corregida y aumentada por el autor” y “adornada con láminas”, que se presentan con alineación justificada al texto. La nómina de colaboradores que participaron es amplia y comprende a artistas prestigiosos con los que Mesonero ya había trabajado durante su etapa en el *Semanario*: Leonardo Alenza, Elbo, Miranda, Calixto Ortega, Urrabieta y Vallejo<sup>363</sup>. Como novedad, se suprime el texto introductorio del propio Mesonero de 1842 –el mismo que reutilizaría en 1881 para sus *Obras*

---

<sup>363</sup> De la fructífera colaboración que se estableció entre el escritor y algunos de estos artistas no ha dado la crítica suficiente cuenta hasta el momento, salvo algunas excepciones, como la de Pilar Palomo (1996), quien ha estudiado el caso concreto de la relación Mesonero-Leonardo Alenza.

*completas*– y, en su lugar, se incluye un prólogo de marcada intención apologética a cargo de Juan Eugenio Hartzenbusch. Este prólogo volvería a ser incluido sin cambios sustanciales en la siguiente edición de las *Escenas matritenses*, la que lanza en 1851 el editor Gaspar y Roig dentro de su serie editorial “Biblioteca Ilustrada”, y que presenta al menos dos novedades importantes con respecto a las anteriores. En lo que atañe al texto, anexa un aparato crítico de comentarios o apostillas a cargo del propio autor que proporcionan una información de inestimable valor acerca de las condiciones de producción en que fueron escritos los artículos. En cuanto a las ilustraciones, su inserción gana en libertad, ya que se presentan intercaladas en el texto, pero sin justificar, a diferencia del libro de Boix, lo que resta dinamismo a su integración, que parece una continuación de la tipografía, dado el encuadre.

La existencia de varias ediciones impresas con tan pocos años de diferencia –Repullés, 1835-1838; Yenes, 1842; Ignacio Boix, 1845; Gaspar y Roig, 1851– demuestra que los textos de Mesonero habían ido ganado en popularidad, al mismo tiempo que crecía el interés por los artículos de costumbres en general. De hecho, Ignacio Boix había sido el promotor de las primeras colecciones panorámicas españolas, como ahora se verá –*Los niños pintados por ellos [sic] mismos* (1841), *Los animales pintados por sí mismos* (1841) o *Los españoles pintados por sí mismos* (1843)–, y aún años después continuaba con su pequeño “imperio” de ediciones costumbristas, pues todavía lanzó *Doce españoles de brocha gorda* en 1846. Por otra parte, desde que apareciera el *Panorama y Fígaro* en 1835 el libro romántico e ilustrado se había ido abriendo hueco en el panorama editorial español gracias a la demanda de un público con un gusto cada vez más cultivado y habituado a las publicaciones pintorescas y a la “invasión visual” en libros y revistas de toda clase.

En el poco conocido “Prospecto” de la cuarta edición de las *Escenas* se insiste de manera significativa tanto en la popularidad del libro, con tres ediciones en pocos años y numerosas críticas favorables<sup>364</sup>, como en las

---

<sup>364</sup> Se alude a “los muchos y concienzudos análisis que de ella hicieron los críticos más notables de la nación, los Larra, Lista, Gil y Zárate, Revilla, Moron, Ochoa, Segovia y otros muchos, han fijado la opinión acerca de ella” (en Mesonero 1845: i). Este “Prospecto” se

sustanciales mejoras que implicaba esta nueva edición ilustrada que Boix estaba preparando y que, a diferencia de las anteriores, constituía “en la esencia y en la forma un reflejo fiel y completo de nuestra sociedad moderna”, dado que, por primera vez, incorporaba “en su parte material los accesorios de adorno que de suyo está reclamando” (en Mesonero 1845: i):

Esta falta es la que intentamos suplir hoy en la *nueva edición* que preparamos, ilustrada por nuestros primeros artistas con preciosos dibujos y grabados, a que tan bien se presta, por el interés dramático de los cuadros que en ella se describen, por la marcada fisonomía de los personajes, la descripción de los sitios, y el colorido, en fin, original y madrileño que brilla en todas sus páginas. [...]

Van, pues, nuestros lectores a contemplar físicamente (después de serles ya conocidas por la lectura) las ingeniosas creaciones del *Curioso Parlante*; los tipos característicos de nuestra antigua y nueva sociedad; los añejos D. Plácido Cascabelillo y Don Homobono Quiñones [...] (*Íd.*: i-ii).

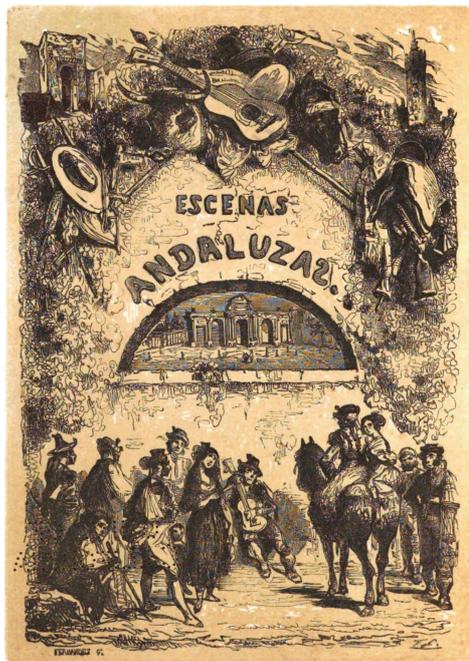
A la luz de este prospecto es evidente que hacia 1845 la ilustración era ya un reclamo publicitario para las ediciones de artículos de costumbres coleccionados y que, más allá de que la parte gráfica se hubiera convertido a estas alturas en un elemento indispensable de todo tipo de libros, se consideraba que el artículo de costumbres se prestaba especialmente a ser ilustrado. No obstante, no todas las colecciones costumbristas de artículos publicadas en este período incorporaron la parte gráfica. Algunas, menos ambiciosas, se lanzaban sin ilustrar, o bien presentaban un menor número de láminas. Es el caso de la colección de Santos López Pelegrín y Antonio María Segovia, *Abenamar* y *El Estudiante*, editada en 1839 por Gerónimo Cachapero –quien después sería director del periódico joco-serio *La Postdata*–, cuyos pocos pero interesantes dibujos de tipos, a cargo de “J. A.”, responden a un acentuado estilo satírico y grotesco poco habitual en este momento entre los ilustradores de artículos de costumbres, exceptuando a Alenza.

Junto a las ediciones de las *Escenas matritenses* de Mesonero de 1842, 1845 y 1851 y al *Capricho periodístico* de *Abenamar* y *El Estudiante* de 1839 se pueden mencionar otras muchas colecciones de artículos de costumbres y de colecciones panorámicas publicadas en estos años que recurrían a las dos

---

conserva encuadernado junto al ejemplar de la cuarta edición de las *Escenas* conservado en la Biblioteca Nacional de España, signatura 1/66834. El original no está número, pero se ha incorporado la referencia de paginación para facilitar la localización de las citas.

técnicas principales de reproducción y estampación gráfica que acompañaron al artículo de costumbres en su nueva andadura ilustrada, la litografía y la xilografía. Esta última llegó a ser tan habitual que, en opinión de Pilar Vélez i Vicente, “por lo que se refiere al terreno del libro, la xilografía parece ser sinónimo de literatura costumbrista, sobre todo en los años cuarenta y algo posteriormente” (2003: 553). De ello dan buena cuenta las *Escenas de la vida privada y pública de los animales* (1841), libro de sátira política, como el *Capricho*, en el que participaron Vicente Castelló, González del Campo y Eusebio Zarza; *Los niños pintados por ellos [sic] mismos* (1841), con litografías de Avrial; *Los españoles pintados por sí mismos* (1843), que contó con la participación de un equipo de ilustradores y grabadores cuyos nombres y breves biografías detalla Ucelay da Cal (1951), o *Doce españoles de brocha gorda* de Antonio Flores (1846), con ilustraciones y grabados de Miranda y Castilla.



Frontispicio de *Escenas andaluzas* (1847)

En este mismo año de 1846 Serafín Estébanez Calderón publicó sus selectas *Escenas andaluzas* en “un cuerpo y compilación”, “edición de lujo adornada con ciento veinte y cinco dibujos” de Francisco Lameyer, según reza el largo subtítulo. De este modo, se unía, aunque de forma bastante tardía, a las iniciativas de sus antiguos compañeros de redacción. Las *Escenas*, en todo caso, solo comparten con las *Matritenses* de Mesonero y con el *Fígaro* de

Larra el hecho de incorporar artículos de costumbres originalmente publicados en un periódico a un nuevo formato, el libro; por lo demás, se trata de una original miscelánea cuyo nexo de unión es una Andalucía en su dimensión mental o emocional, más que espacial o de espacio geográfico, físico, determinado.

### 2.3.3 Las colecciones panorámicas

#### Europa, “pintada por sí misma”: emergencia y consolidación de las colecciones panorámicas

En su reseña del *Panorama matritense* y en referencia a los artículos de costumbres, Mariano José de Larra señalaba que fue Francia el país “donde más cultivado es este género” (2000: 548). Sin embargo, una simple ojeada al panorama editorial europeo de finales de la década de 1830 y principios de 1840 muestra la ingente producción cultural que inundó toda Europa, no solo el país galo, de estudios de costumbres, retratos y autorretratos sociales de toda clase –satíricos, las más de las veces–; artículos y cuadros de costumbres, fisiologías, escenas, panoramas, ojeadas o vistazos –*coup d’œil*–, caracteres, *gritos* y *feuilletons*, en textos autónomos o dependientes de colecciones de autoría individual o colectiva<sup>365</sup>.

La consolidación a nivel transnacional de todo tipo de formas literarias breves y descriptivas sobre el carácter nacional, las costumbres y los usos sociales, así como los retratos de la fisonomía externa e interna, física y moral, de las diferentes sociedades y países europeos se produce entre 1810 y 1820. Hacia 1830 la trayectoria de esta producción literaria europea demuestra que el autorretrato nacional se encontraba plenamente asentado en Inglaterra, Francia o Alemania, aunque a España no llegará hasta una década más tarde en su versión de colección panorámica –es decir, en formato libro, usualmente

---

<sup>365</sup> Otras formas de colección miscelánea, que contenían una selección de textos literarios y fragmentos, en prosa o verso, y que podían ir o no ilustrados con grabados, eran los álbumes, los *keepsakes* de la tradición anglosajona y los *recueils* franceses.

construido sobre la fórmula “pintados por sí mismos” –*croqués/peints par eux-mêmes, drawn by themselves, etc.*–<sup>366</sup>.

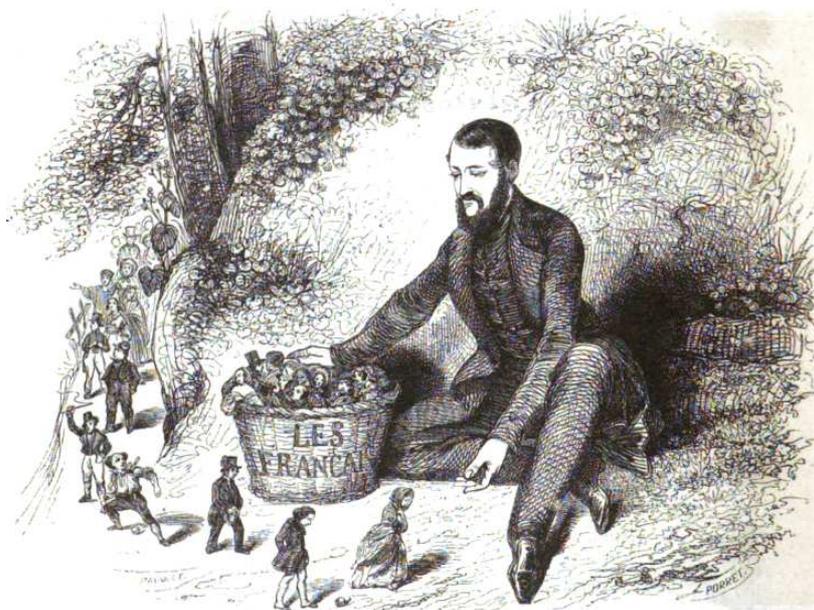
Esta literatura panorámica, que inundó el mercado editorial europeo de las décadas de 1830 a 1850, se difundió no solo bajo la forma del artículo periodístico, sino también en forma de libro, en muchos casos previa publicación como folletín o fascículo coleccionable y que se lanzaba en entregas periódicas. Mesonero Romanos explica brevemente en el “Prólogo” de su *Panorama matritense* cómo se produjo el salto del artículo de costumbres a la colección panorámica, así como el éxito de este último esquema, que de tan imparable, llegó a desvirtuar el género mismo<sup>367</sup>. Se trate de textos de autoría individual, como el artículo de costumbres, o grupal, como las colecciones, estas obras participan de unos mismos presupuestos estéticos y se insertan en un proceso de producción masiva y serializada en el que participan casi todas las principales figuras del mundo editorial del momento, desde el editor al autor, pasando por el ilustrador y el grabador. Desde el punto de vista estético, tanto los artículos y cuadros literarios periodísticos como los insertos en unidades mayores de significación ajenas al periódico –el libro, la colección– están imbuidos de un espíritu común en el que se entrecruzan muy diferentes impulsos. La ciencia, por una parte, se descubrió como un abrevadero altamente prolífico para este tipo de obras, cuyo discurso literario se contaminó con la terminología y la metodología propias de distintos paradigmas científicos, clásicos y modernos<sup>368</sup>: frenología, fisiología, fisiognomía, anatomía, historia natural, zoología.

---

<sup>366</sup> O de otras etiquetas afines. Martina Lauster (2007) recoge varios ejemplos, algunos de los cuales se examinan más adelante: *England and the English* (1833), *Deutschland und die Deutschen* (1838-1840), *Berlin und die Berliner* (1840-1842) y *Wien und die Wiener* (Viena y los vieneses, 1841), entre otros.

<sup>367</sup> Indica Mesonero: “[los artículos de Jouy bajo el pseudónimo de *L’Hermite de la Chaussee d’Antin* en la *Gaceta de Francia*] acabaron de poner a la moda este nuevo género, y desde entonces fue circunstancia indispensable para un periódico el artículo de costumbres, ocupándose en ello plumas muy acreditadas. Más adelante aparecieron estos cuadros reunidos en colecciones más o menos apreciables, desde cuyo tiempo, y siguiendo siempre la misma forma de artículos sueltos y sin la trabazón de una seguida novela, se fabricaron en los infatigables talleres literarios de París y de Londres tantas y tan variadas obras de esta clase, que muy pronto llenaron el orbe literario de costumbres no solamente de aquellos países, sino rusas, alemanas, italianas, griegas, americanas, suizas, portuguesas y españolas” (1836, I: xii-xiii).

<sup>368</sup> La llamada de atención sobre la incidencia de estos sistemas en la producción de artículos y cuadros literarios es una de las aportaciones más relevantes del estudio de Martina Lauster (2007), aunque este no tiene en cuenta el caso español; está centrado exclusivamente en Inglaterra, Francia y Alemania.



*Les Français peints par eux-mêmes, vol. I (1840).*  
El dibujo de Pauquet, grabado por Porret,  
representa al escritor de costumbres como a un naturalista

Por otra parte, el nexo que unía estas distintas manifestaciones periodísticas y literarias con los modernos dispositivos ópticos y artísticos que exploraban la reproducción de imágenes y que tendían, progresivamente, hacia mayores patrones de verosimilitud –lo ha señalado en un importante estudio sobre las técnicas del observador moderno Jonathan Crary (1993: 110)<sup>369</sup>– proporciona interesantes claves interpretativas sobre la interrelación de las diferentes artes y técnicas en las primeras décadas del siglo XIX.

La literatura española ocupó un espacio propio dentro del mapa más amplio de la literatura panorámica europea como receptora y productora de artículos de costumbres y de colecciones; en este último caso, destaca, de entre otras obras que se limitan a ser traducciones, la publicación entre 1843 y 1844 de la colección panorámica nacional por antonomasia, *Los españoles pintados por sí mismos*, la primera publicación española “original” de

<sup>369</sup> Sobre todo de aquellos con aplicaciones prácticas en espectáculos y otras formas de la cultura popular, tan prolíficos en la época –Mesonero menciona, en su serie “Un año en Madrid” para *Tipos y bocetos*, que “los panoramas, cosmoramas, neoramas, dioramas, curoponamas [sic] e industrioramas caen como llovidos del cielo” (1862: 193).

autorretrato colectivo, adaptación de las grandes colecciones europeas panorámicas y culminación del proceso costumbrista en las letras españolas decimonónicas. Antes de asomarnos a ella y de permitir que los *Españoles* recorran el lienzo, mostrándonos lo que esconden entre bambalinas, conviene echar una rápida ojeada a los modelos textuales europeos que la precedieron.



Frontispicio de *Los españoles pintados por sí mismos* (1843, I).  
Ilustración de Lameyer y grabado de Ortega.

#### UNA AVENTURA EDITORIAL PIONERA: *LE LIVRE DES CENT-ET-UN* (1831-1834)

La década de 1830 fue un período de gran efervescencia editorial en lo que a la literatura panorámica se refiere. Aunque los años de mayor actividad en este sentido son los finales —coincidiendo con la aparición, entre 1838 y 1840, de las series de artículos que compondrían posteriormente los libros *Heads of the People* y, siguiendo su modelo, *Les Français peints par eux-mêmes*—, hay que mirar a la primera mitad de siglo para descubrir el

antecedente inmediato de la producción serializada de artículos y estudios de costumbres recopilados en colección. Este libro de referencia fue el monumental *Paris, ou Le Livre des Cent-et-Un* (1831-1834), obra centrada en París y en sus costumbres “comme elles sont”<sup>370</sup>. Las singulares circunstancias que rodean su génesis fueron bien conocidas en el mundillo literario, dentro y fuera de las fronteras de Francia; merece la pena recordarlas brevemente por su incidencia posterior en la industria europea de las colecciones panorámicas.

Hacia 1829 el librero y editor francés Pierre-François Ladvocat, tras una brillante y exitosa trayectoria, comenzó a tener graves problemas financieros que le llevaron a la bancarrota<sup>371</sup>. Se proyectó entonces, en una iniciativa sin precedentes, una obra cuyas ventas irían destinadas a ayudarlo, gracias a la colaboración altruista de un gran número de escritores que se comprometieron a aportar, como mínimo, dos artículos de costumbres cada uno. Las mejores plumas del panorama literario francés del momento se unieron a otras menos conocidas para dar así cuerpo a esta colección que pretendía ser un retrato moral y panorámico de París. Lo que inicialmente iba a ser una obra compuesta por diez volúmenes, titulada *Le Diable boiteux à Paris, ou Paris et les mœurs comme elles sont*, tal y como anunciaba el prospecto (Lacombe 1887: 111), se convirtió gracias al éxito de la convocatoria en otra titulada *Paris, ou Le livre des Cent-et-un*, compuesta por quince tomos publicados por el mismo Ladvocat entre 1831 y 1834.

Larra demuestra conocer bien este libro, del que habla en más de una ocasión y que definió como “el cuadro más vasto, el monumento más singular, [...] y la obra más grande que a cosas pequeñas han levantado los hombres” (2000: 548). Aunque su juicio no era demasiado positivo en términos generales<sup>372</sup>, en su reseña del *Panorama* de Mesonero destacaba a algunos autores, como Alejandro Dumas, Chateaubriand, Ducange, Louis Desnoyers y, sobre todo, Balzac. También elogiaba el “cuadro picante de París” dibujado por

---

<sup>370</sup> *Le Diable boiteux à Paris, ou Paris et les mœurs comme elles sont*. Lo recuerda en su inapreciable catálogo bibliográfico Paul Lacombe (1887: 111).

<sup>371</sup> Una tardía crónica aparecida en *El Herald* (núm. 3.110, 24/VII/1852, 3d) la achaca a la fallida operación de edición de lujo de las obras completas de Chateaubriand.

<sup>372</sup> Con su ironía habitual, escribe: “las arenas literarias no dejarán más que alguna piedra de la obra de los *Ciento y uno* [...]. Imposible era que ciento y un hombres escribiesen todos igualmente bien; pero era difícil presumir que fuesen tantos los que escribiesen mal” (Larra 2000: 548).

Mercier y reconocía el paso que tras él había dado Jouy –“bajo el pseudónimo de *L’Hermitte de la Chaussée d’Antin*, planteó un verdadero cuerpo de obra y, abarcando un plan más vasto, lo llevó a cabo a poder de artículos semanales” (*Ibíd.*). Con ocasión de la crónica teatral que escribe sobre *El pilluelo de París* vuelve a recordar el libro, al comparar esta comedia con el artículo de costumbres “Le gamin de Paris” de Gustave d’Outrepoint (*Livre des Cent-et-un*, VII, 1832): “si el traductor conociese el *Libro de los Ciento y uno*, esa colección de buenos y malos cuadros de costumbres parisienses, no habría calumniado de esa suerte al pobre protagonista de la comedia nueva”, se lamenta a propósito de la incorrecta traducción de “gamin” por “pilluelo” (“Teatro nacional de traducciones. *El pilluelo de París, comedia nueva en dos actos*”, *El Español*, núm. 385, 19/XI/1836, p. 1). Algunos años más tarde, el crítico francés Charles Louandre vendría a confirmar el juicio de *Fígaro* al destacar el desigual mérito literario de *Le Livre des Cent-et-un*<sup>373</sup>, donde se mezclan los artículos de costumbres destinados a describir oficios y tipos sociales –“Le bourgeois de Paris”, de Bazin; “Le Bibliomane”, de Nodier; “Le cocher de cabriolet”, de Dumas; “Les Béotiens de Paris”, subtítulo “esquisse morale”, de Louis Desnoyers; “Les petits métiers”, de Jules Janin– con los que dibujan escenas o espacios urbanos y de sociabilidad –como “Les soirées d’artistes”, de Auguste Jal; “Une fête aux environs de Paris”, de Paul de Kock; “La Morgue”, de Léon Gozlan; “L’église, le temple et la synagogue”, de Jouy, etc.– o con los que satirizan costumbres – “La manie des albums”, de Henri Monnier; “Les vices a la mode”, de Lesguillon o “De la blague parisienne”, del conde de Maussion–. En cualquier caso, el valor de esta obra, que todavía se recuerda en España años más tarde<sup>374</sup>, reside en su carácter literario pionero, como bien supo ver Louandre, aunque la propia novedad de este tipo de escritura hiciera difícil su

---

<sup>373</sup> Afirma Louandre: “du moins a encore le mérite de contenir, au milieu de beaucoup de futilités, quelques articles sérieux” (1847: 524).

<sup>374</sup> Sea cual sea su valor literario, avanzado el siglo en España se seguía recordando a Ladvocat por los *Ciento y uno*. En 1852, el antiguo librero, convertido en una especie de marchante de arte, provee a la Corona española de un mueble de su invención. Tras hacer la crónica pertinente en la “Gacetilla de la capital”, el redactor anónimo narra la génesis de la obra: “Mr. Ladvocat es el ilustre editor que por espacio de veinticinco años fue el mecenas de la literatura moderna, y que, arruinado por una publicación espléndida de las obras de Chateaubriand, recibió aquella prueba inaudita de aprecio de todo el que en 1830 tenía una pluma distinguida [...]. Los escritores de los dos mundos reunieron sus tareas en una sola obra en beneficio del editor, que tanto había hecho en este siglo por la gloria de las letras, y dieron a Mr. Camilo Ladvocat el libro de los *Ciento y uno*” (*El Heraldo*, núm. 3.110, 24/VII/1852, 3d).

adscripción genérica –lo demuestra el juicio del mismo crítico, quien definió el libro de forma imprecisa y por afinidad con formas antiguas y mejor conocidas, como la novela y otros variados materiales narrativos<sup>375</sup>–.

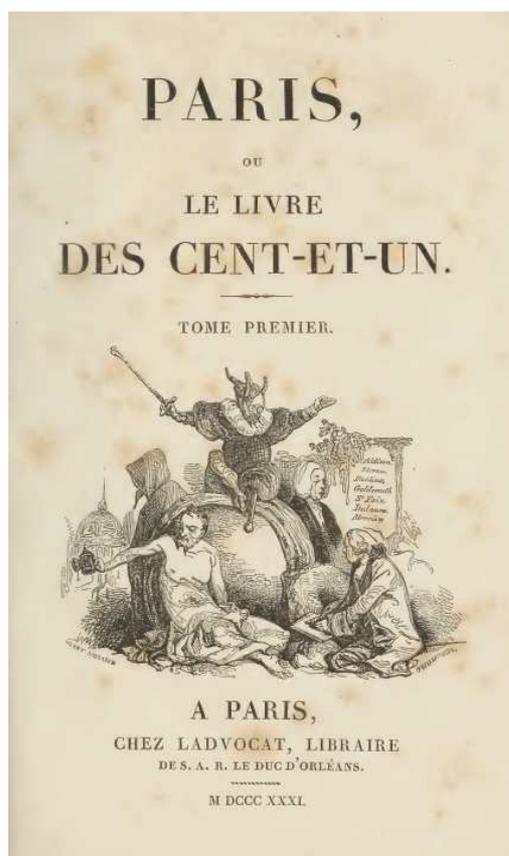
Aunque el artículo de costumbres tiene gran peso en esta obra, su evidente heterogeneidad y la carencia de un pie forzado que justifique su unidad –más allá de la conexión, no siempre sólida, con el retrato de las costumbres parisinas “tal cual son”– acerca más *Paris, ou le Livre des Cent-et-un* a la miscelánea o al *keepsake* inglés que a la fórmula propia de las colecciones de tipos nacionales que proliferarán entre finales de 1830 y principios de 1840<sup>376</sup>. Por tanto, más que un modelo textual o genérico, este libro constituirá un modelo editorial para la literatura panorámica posterior, pues las grandes colecciones de tipos asumirán su doble fórmula de la escritura por encargo –trocado ya todo contenido filantrópico en pura actividad mercantil– y de la autoría colectiva. Las siguientes colecciones panorámicas aportarán, entre otras novedades, un nuevo sistema de publicación y distribución, con una etapa inicial en que los artículos aparecen en series y por entregas en el cauce periodístico, antes de ser publicados en formato libro, además de la introducción de las ilustraciones, que en los *Ciento y uno* apenas se empleó, por encontrarse la técnica mucho menos avanzada<sup>377</sup>.

---

<sup>375</sup> “Autour du roman se sont groupés une foule de genres accessoires, nouvelles, contes, [...], histoires, tableaux de mœurs, oeuvres individuelles ou collectives, *keepsake*, *abeilles*, *sachets*, etc., où les nouvelles et les contes ont été entrelacés de vers et illustrés d’arabesques et de vignettes. L’avènement de ce nouveau genre est marqué par le *Livre des Cent et un* [sic]” (Louandre 1847: 524).

<sup>376</sup> Contiene artículos en verso y poemas, cartas, canciones con letra y hasta partitura adjunta –como “Les charmes de la patrie”, de la Duquesa de Saint-Leu, en el volumen undécimo (1833)–; diálogos, fragmentos –“Un chapitre d’une histoire inédite”, por ejemplo, extracto de un libro sobre Carlos VIII del conde de Segur, y cuya inserción en la obra se justifica por la fama del autor y el interés de la obra, “quoique le chapitre qu’il a daigné nous adresser s’éloigne du cadre adopté pour cet ouvrage” (1833, XI: 371); o “Les semainiers du Théâtre-Français chez le ministre de l’intérieur”, escena extractada de la comedia *Le Cabinet d’un ministre* de A. de la Ville–, etc. Incluso hay alguna traducción, realizada expresamente para el libro de Ladvoat, como el breve ensayo de Goethe sobre los naturalistas franceses, en el volumen quinto, o la traducción y adaptación de textos extractados de Lord Feeling que realiza Fontaney.

<sup>377</sup> Salvo dos planchas fuera de texto, al comienzo del tomo trece y en el catorce, esta última conteniendo todas las firmas originales de los colaboradores; además de la portada, un grabado alegórico de Monnier-Thompson que se estampa al frente de cada volumen.



Frontispicio de *Le Livre des Cent-et-un* (1831)

De la inmensa popularidad de *Paris...* da buena cuenta la estela de publicaciones que generó, desde traducciones y extractos en la prensa hasta ediciones pirata en distintos puntos de Europa, falsificaciones<sup>378</sup> o versiones abreviadas<sup>379</sup>. Su éxito, además, fue prácticamente inmediato, pues el periódico londinense *The Athenæum* publicaba extractos traducidos de los artículos de los *Ciento y uno*, así como reseñas de cada nuevo volumen publicado, casi desde el comienzo de la publicación francesa, y la prensa alemana hizo lo propio cuando solo habían visto la luz los dos primeros volúmenes de la obra, según indica el mismo periódico inglés —“no less than six translations of this remarkable work are announced in the German papers - which adds to the pleasure we feel in having exclusively introduced it to the

<sup>378</sup> Lacombe (1887: 112) aventura la existencia de una falsificación belga, además de otras dos ediciones salidas de las prensas de La Haya y Frankfurt, y Lauster recoge diferentes reimpresiones en Frankfurt, Berlín y Bruselas, llamando la atención sobre esta última, puesto que apareció casi de forma simultánea a la original y contaba con el permiso del propio Ladvocat (2007: 334).

<sup>379</sup> Por ejemplo, una edición alemana, que amalgama el título primitivo de la obra francesa con el definitivo: *Le Diable boiteux a Paris, ou Le livre des cent et-un*, Stuttgart, Rédaction [sic] de la Collection d'Oeuvres Choisies de la Litterature Française, 1831-1832.

notice of English readers (*The Athenæum*, núm. 219, 7/II/1832, p. 2)<sup>380</sup>. La serie de traducciones al inglés debió de tener éxito, pues en 1833, al mismo tiempo que en Francia aparecía el volumen octavo, se publicó una selección de artículos en tres volúmenes en doceavo (*Paris; or, the Book of the Hundred-and-one*. London: Whittaker, Treacher & Co., 1833)<sup>381</sup>. Obviamente, se seleccionaron aquellos que podían tener mayor interés para el lector inglés, tal y como se explica en la introducción, fechada a 20 de noviembre de 1832<sup>382</sup>; aparecían ahora “in an English dress” (núm. 270, 29/XII/1832, p. 847).

*Le Livre des Cent-et-un* continuó el camino de sátira moral y política que habían trazado Addison y Jouy para la tribuna periodística y Mercier para el género del *tableau* o cuadro urbano, erigiéndose en un retrato panorámico y pluriperspectivístico del París de la Monarquía de Julio desde un ángulo moral, físico y literario del que no habrá equivalente español hasta la publicación, ya en 1843, de *Los españoles pintados por sí mismos*<sup>383</sup>. De hecho, en España no llegó a publicarse ninguna selección ni traducción –al menos conocida– de *Paris...*, aunque sí se conoció el original que, como indicaba Larra, caería en el

---

<sup>380</sup> Aunque no lo he podido consultar, esta mención podría apuntar a la traducción alemana realizada por Hermann F. Mögling, *Livre des cent et un, oder hundert und ein Epigramm auf den großen Kopf des kleinen Unbekannten E. C. F. A. für die flüchtigen Polen; mit 12 Abb. in verjüngtem Maaßstabe*. Witzleben, 1832.

<sup>381</sup> En página separada aparece un pie de imprenta distinto al de la portada, el del impresor también londinense J. Holmes, cuyo taller de imprenta estaba en Took's Court, Chancery Lane, si bien sin indicación de año. Quizá esta anomalía se deba a que el libro es una reimpression que hizo Holmes sobre la edición de Whittaker, Treacher & Co.

<sup>382</sup> “in the selection which the translator has made, he has been solely influenced by the consideration of what papers were most likely to interest the *English* reader” (“Introduction”, vi). El contenido es el que sigue: en el primer volumen, “Asmodeus”, Jules Janin; “The conciergerie”, Chasles; “The ‘Place\*\*\*\*\*’”, Salvandy; “The Palais Royal”, Roch; “The salon of Lafayette”, Luchet; “A ride in an omnibus”, Fouinet; “The tables-d’hôte of Paris”, Desnoyers y Derville; “Monsieur de Paris”, James Rousseau; “A house in the rue de l’école de Médecine”, Drouineau; “Vincennes”, Conde de Peyronnet. En el segundo, “The party of pleasure”, Paul de Kock; “The Cemetery of Père Lachaise”, Roch; “The cabriolet-driver”, A. Dumas; “The Chamber of Deputies”, Bazin; “The comedians of former days and the comedians of our day”, Casimir Bonjour; “The public libraries”, Jacob; “The rue des postes”, Gaillardet; “A studio in the rue de l’Ouest”, Cordelier-Delanoue; “The Bourgeois of Paris”, Bazin. En el tercero, “The church of the Petits Pères”, Elise Voiart; “A magasin de modes” y “The History of a hat”, ambos de Fontaney; “The parisian at sea”, Eugène Sue; “The Castle of Ham”, Conde de Peyronnet; “The Bibliomaniac”, Charles Nodier; “A young lady of Paris in 1832”, Victor Ducange; “The Foundling Hospital”, Delrieu; “The black Napoleon” y “The Morgue”, ambos de Léon Gozlan.

<sup>383</sup> Salvando las distancias, puesto que es una colección de tipos exclusivamente, a diferencia de *Le Livre des Cent-et-un*. Algo más cercano a los presupuestos estéticos de los *Españoles* se situaría el *Panorama matritense* de Mesonero (1835-1838), aunque fruto de una sola pluma y de la recopilación de material previo publicado en prensa.

olvido durante las centurias siguientes, sepultado por “las arenas literarias” (2000: 548)<sup>384</sup>.

*HEADS OF THE PEOPLE, LES FRANÇAIS PEINTS PAR EUX-MÊMES Y OTRAS*  
COLECCIONES EUROPEAS

Tras el éxito cosechado por los *Cent-et-un*, la siguiente obra destacada de la literatura panorámica europea es la inglesa *Heads of the People, or Portraits of the English* (1840-1841), impulsada por el editor Douglas Jerrold en Londres para la casa Tyas. Se compone de una serie de artículos recopilados por el mismo Jerrold que habían ido apareciendo en diferentes series en la prensa con el nombre de “Heads of the People Taken off by Quizzfizz” a lo largo de 1838 y 1840<sup>385</sup>.

La obra ofrecía retratos de la nación inglesa<sup>386</sup>; ochenta y tres artículos en total, cuarenta y tres en el primer volumen y cuarenta en el segundo. A diferencia de *Le Livre des Cent-et-un*, se centra únicamente en tipos sociales propiamente nacionales de cuya unión surge un retrato panorámico de la sociedad inglesa —si bien algunos corresponden a tipos generales que se pueden encontrar en cualquier lugar, como sucederá en posteriores colecciones, lo que se imponen los escritores es abordar lo característico y genuino de cada lugar—<sup>387</sup>. Como novedad respecto a *Paris...*, la obra editada por Jerrold aporta la introducción de las ilustraciones, todas debidas a la fructífera colaboración del dibujante Kenny Meadows y el grabador Orrin Smith.

---

<sup>384</sup> En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un ejemplar de *Le Livre des Cent-et-un* que carece de los volúmenes trece y catorce, correspondientes a 1834 (signatura 1/26351-1/26363); por otra parte, la biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza atesora otra copia, esta sí, completa (signatura 1941/1955).

<sup>385</sup> Lauster apunta al origen periodístico de la obra (2007: 333) a partir del *Cambridge Bibliography of English Literature*, si bien no menciona dónde aparecieron estas series. En cualquier caso, ecos de ese estadio previo se pueden rastrear en los mismos artículos, como “The Housekeeper”, donde leemos: “many and very pleasant are the reminiscences created by a perusal of those pages of our journal which are devoted to the Old Housekeeper” (*Heads of the People* 1840, I: 169). Hendrix (1933: 212) recoge otros ejemplos y señala que cada fascículo o entrega costaba un penique.

<sup>386</sup> “English faces, and records of English character”, se dice en el “Preface” (*Heads of the People* 1840, I: iii).

<sup>387</sup> Una reseña aparecida en el volumen 33 de *Westminster Review*, de octubre de 1840 exige nuevos y genuinos caracteres: “We want more sterling characters introduced into series: the ‘English Grazier during the War’, the ‘Greenwich Pensioner’ [...], the ‘Chelsea Pensioner’, [...] in short, we must send a list of our ‘wants’ to Mr. Kenny Meadows” (en Ucelay 1951: 73, n. 8).

En las siguientes colecciones, la importancia de las imágenes irá en aumento, lo que llevará a nuevas interrelaciones entre texto escrito e imagen.



*Heds of the People* (1840, I).  
El escritor de costumbres como frenólogo:  
grabado de O. Smith sobre dibujo de K. Meadows.

La traducción temprana y eficaz de *Heds* juega, una vez más, un papel crucial en la transmisión de estas colecciones. Entre 1840 y 1843 aparece en dos volúmenes la versión alemana<sup>388</sup>, mientras que otra francesa, a cargo de Émile de la Bédollière<sup>389</sup> se publica de forma prácticamente simultánea; de hecho, se menciona en el prólogo del primer volumen de *Heds* y parece instigar la necesidad de proclamar una declaración de originalidad y de atribuirse un papel pionero entre las obras de esta clase: “[*Heds of the*

<sup>388</sup> La cita M. Lauster en su estudio (2007: 334): *England und die Engländer in Bildern aus dem Volke mit Zeichnungen nach Kenny Meadows* (Inglaterra y los ingleses, en imágenes de sus gentes, con dibujos de Kenny Meadows). Pforzheim: Dennig, Finck, 1840; el segundo volumen se publica en 1843: *England und die Engländer in Bildern aus dem Volke. Mit Zeichnungen nach Kenny Meadows. Mit Original-Aufsätzen ausgezeichnete Schriftsteller. Zweiter Band. Aus dem Englischen übertragen von D' Künzel, Mitglied der Londoner Camden Society etc.* (Inglaterra y los ingleses, en imágenes de sus gentes, con dibujos de Kenny Meadows. Con ensayos originales del ilustre escritor. Segundo volumen. Traducido del inglés por el Dr. Künzel, miembro de la Camden Society de Londres) Pforzheim: Dennig, Finck.

<sup>389</sup> *Les Anglais peints par eux-mêmes. Dessins de Kenny Meadows*. París: Curmer, 1840-1841; 2 vols.

*People*] it has not only been translated into French, but has formed the model of a national work for the essayists and wits of Paris” (1840, I: iv)<sup>390</sup>.

La obra aludida es la colección panorámica francesa por antonomasia, que fue apareciendo en la prensa con el título inicial de *Les Français. Mœurs Contemporaines*, desde abril de 1839 hasta agosto de 1842, y que se editó en libro entre 1840 y 1842 en ocho volúmenes bajo el título *Les Français peints par eux-mêmes* –desde el cuarto volumen, de 1841, con el subtítulo añadido de *Encyclopédie Morale du dix-neuvième siècle*–.

Como *Heads of the People*, se trata de una galería de retratos de tipos nacionales franceses de la ciudad –a los que van dedicados los cinco primeros volúmenes– y de las provincias –los tres últimos–, y que abarcaba todas las clases sociales<sup>391</sup>. El impacto y alcance de la obra superó con creces la recepción que habían tenido otras anteriores de su clase, no solo en lo que atañe a su traducción –desde muy pronto, algunas entregas de la obra se publicaron en Inglaterra, traducidas al inglés y abreviadas, además de recogerse en libro como *Pictures of the French* (1840)<sup>392</sup>–, sino también en lo que a adaptaciones e imitaciones se refiere. La onda expansiva de los *franceses pintados por sí mismos* se extendió por la literatura europea, dejando tras de sí una estela de naciones “pintadas por sí mismas”, de autorretratos nacionales basados en la descripción y análisis de las distintas sociedades –del “mundo social”, en palabras de Larra (2000: 548)–, partiendo para ello de sus tipos y costumbres características. El editor de la obra parisina, Léon Curmer, se refería a este fenómeno al hacer balance de su impacto:

L'Angleterre, l'Allemagne, l'Italie et l'Espagne ont traduit les textes des FRANÇAIS. Les *Belges peints par eux-mêmes*, les *Hollandais peints par eux-mêmes*, les *Russes peints par eux-mêmes*, ont pris naissance au même berceau que les *Enfants peints par eux-mêmes*, les *Animaux peints par eux-mêmes*, et ces éphémères *Physiologies* aussitôt, mortes que nées, mais dont l'éclat

---

<sup>390</sup> Lógicamente, Bédollière partió para sus traducciones de los textos publicados previamente en prensa.

<sup>391</sup> Así define *Les Français...* Moreau-Christophe en su artículo “Les détenus”: “cette immense galerie de portraits, où figurent tous les types qui particularisent les diverses classes de la société française” (1841, IV: 1). Un noveno tomo apareció bajo el título *Le Prisme. Encyclopédie Morale du dix-neuvième siècle*. París: Curmer, 1841.

<sup>392</sup> *Pictures of the French: a Series of Literary and Graphic Delineations of French Character. By Jules Janin, Balzac, Cormenin, and Other Celebrated French Authors. With Upwards of Two Hundred and Thirty Engravings Drawn on the Wood by Gavarni, H. Monnier, and Meissonier, and Engraved by Lavielle, etc.* London: S. Orr & Co., 1840. Hay segunda edición (London: T. Tegg, 1841). Ucelay menciona ambas (1951: 72, n. 6).

passager a démontré combien était féconde la source ouverte par notre publication (*Français* 1842, VIII: 460).

Tras la publicación de esta obra sobrevino, en efecto, una creciente “demanda popular por la literatura de tipos” (Ucelay 1951: 77) a la que cada país contribuyó con traducciones y publicaciones originales que seguían, por lo general, el modelo francés –con mayor o menor fidelidad, reconociéndolo de forma explícita o sin aludir a ello–. De entre las primeras, Curmer conoce una inglesa –refiriéndose a *Pictures of the French*–, una alemana, una italiana y una española. Sin embargo, hasta la fecha no se conoce esa traducción al español de *Les Français...* que cita Curmer. Cuando el editor francés escribió esas palabras Ignacio Boix quizá había comenzado ya su proyecto de colección panorámica nacional, *Los españoles pintados por sí mismos*, si bien resulta muy improbable que Curmer estuviera al tanto de ello, en cuyo caso podría haberlo confundido con una traducción. Tampoco tenemos noticia de las traducciones alemana e italiana, aunque es muy probable que se publicaran artículos sueltos o series en distintos periódicos nacionales, del mismo modo que había sucedido en otros países<sup>393</sup>.

A partir de la publicación de *Les Français...* se sucedieron múltiples colecciones panorámicas de tipos nacionales en Europa<sup>394</sup>: *Les Belges peints par eux-mêmes* en Bélgica (Bruselas: Raabé, 1839); en Alemania, la edición de Ludwig Lenz, *Berlin und die Berliner. Genrebilder und Skizzen (Berlín y los berlineses. Pinturas de género y bocetos*; Berlín: Klemann, 1840-1841) y la de Ludwig Eichler, *Berlin und die Berliner. Neue Folge. Schilderungen (Berlín y los berlineses. Nueva serie. Descripciones*; Berlín: Klemann, 1841-1842), considerada por Hendrix “a German example of *costumbrismo*, dealing partly with types” (1933: 215, n. 12). Curmer menciona en la cita recogida arriba una colección holandesa, *Les Hollandais peints par eux-mêmes*. A pesar de que no se ha encontrado rastro alguno de un libro así denominado, sí debió aparecer, al menos, como una serie de artículos publicados en la prensa en torno a 1841, a juzgar por una referencia deslizada en una carta que el psiquiatra belga

---

<sup>393</sup> En publicaciones italianas de la época sí encontramos referencias a las colecciones francesa e inglesa –*I Francesi/ L’Inglese dipinti da loro stesso*–, pero no a una traducción, en prensa o en libro, de estas u otras obras europeas de tipos.

<sup>394</sup> Algunas de estas colecciones, como la austríaca y la rusa, cuentan con edición moderna, que se pueden consultar en Lauster (2007: 334).

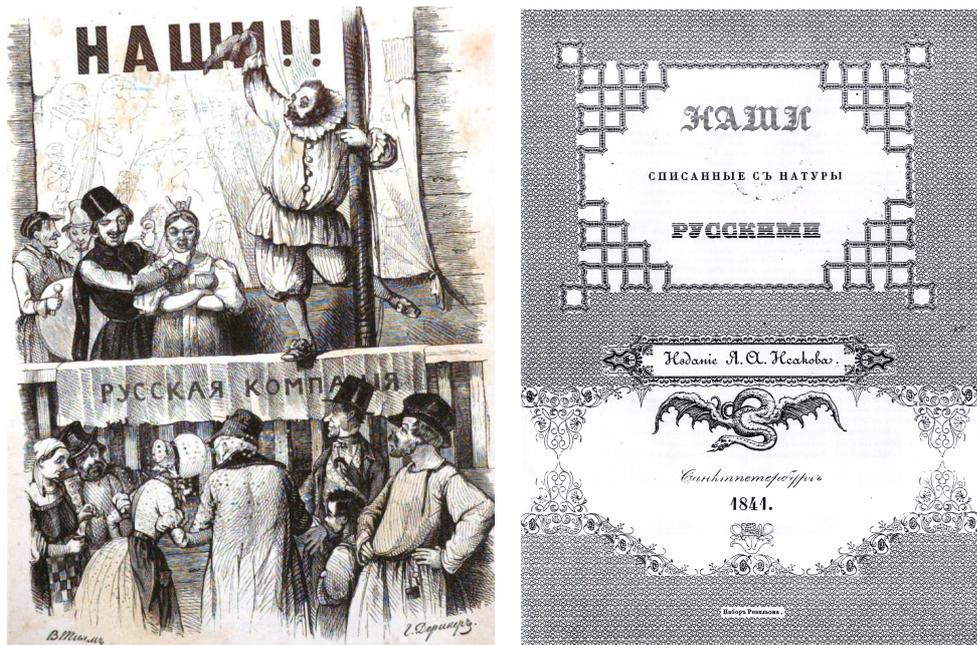
Joseph Guislain dirige a la Sociedad de Medicina de Gand, carta firmada en diciembre de 1841<sup>395</sup>. Austria también contó con su propia colección, *Wien und der Wiener, in Bildern aus dem Leben (Viena y los vieneses, en imágenes de su vida*; Pesth: Heckenast, 1844), editada por Adalbert Stifter, Franz Stelzhamer y Carl Edmund Langer, que había aparecido desde 1841 formando parte de una serie en la prensa; Curmer, no obstante, no la incluye entre la progenie de *Les Français*. Asimismo, llegó a Rusia esta fiebre del esquema “pintado por sí mismo”: Alexander Pavlovich Bashutsky, un conocido periodista e influyente crítico, editó *Nashi, spisannye s natyry russkimi (Los nuestros, pintados al natural por los rusos*; San Petersburgo: Isakov, 1841-1842)<sup>396</sup>. La crítica ha resaltado el importante papel jugado por Bashutsky en el desarrollo del artículo –de costumbres, se entiende–, así como de la guía urbana, al estilo de la publicada en España por Mesonero Romanos<sup>397</sup>.

---

<sup>395</sup> Dice así: “cette attitude nonchalante du matelot batave, du Hollandais primitif [...], si souvent reproduit par le pinceau du peintre et si bien imité, en ce moment, par *les Hollandais peints par eux-mêmes*” (Guislain 1842: 9).

<sup>396</sup> También citada como *Russkie spisannye s natyry russkimi*, la colección rusa alentó a su vez otras publicaciones similares en intención y contenidos, como ha explicado Vladiv-Glover: “Like the French ones, these Russian ‘physiologies’ featured ‘typical sketches’ of representatives of various classes of Russian society, accompanied by daguerreotype illustrations” (2005: 152).

<sup>397</sup> Emily D. Johnson señala que Bashutsky “contributed to the development of the sketch as well of the guidebook” (2006: 236). Se trata de *Panorama Sankpeterburga* (San Petersburgo: Tipografiia vdovy Pliushara s synom, 1834), una guía de San Petersburgo en tres volúmenes, con un cuarto proyectado que finalmente no llegó a editarse, y que su autor definía en la introducción como “a cross between a traditionally history, a statistical compendium, and a guidebook” (en Johnson 2006: 235). En este sentido, se sitúa en el género del *Manual de Madrid* (1831) de Mesonero, si bien participa de esa voluntad panorámica de descripción y análisis, lo que la emparenta con el *Panorama matritense* del mismo Mesonero.



Frontispicio y portada de *Nashi spisannye s natury russkimi* (1841)

Al coordinar y dirigir el volumen colectivo *Nashi*, siguiendo el ejemplo de *Les Français*, Bashutsky adaptaba lo que llamó *polytipazhy*, “polytype albums” (en Adlam 2004: s. p.), denominación que comprendía tanto los álbumes de tipos o colecciones panorámicas como las fisiologías literarias, que habían entrado en Rusia a través de las publicaciones francesas. Una de las colecciones más conocidas e influyentes fue *Fiziologija Peterburga* (*Fisiología de San Petersburgo*; San Petersburgo: A. Ivanov, 1844, 1845), editada por Nekrasov, un buen ejemplo de retrato urbano híbrido entre la guía, la colección de tipos y la fisiología<sup>398</sup>.

A toda esta producción literaria y gráfica de tipos de las distintas naciones europeas vendrían a sumarse, además, diferentes parodias que surgieron como contrapunto de las colecciones panorámicas. Entre las más importantes se encuentran las parisinas *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (Hetzl, 1840-1841) y *Muséum Parisien* (Beauger y Aubert, 1840-1841), que “respondían” en clave cómica a *Les Français peints par eux-mêmes*. La particularidad de la primera reside en que se trata de una aplicación al mundo animal de los sistemas clasificatorios científicos en boga; ofrece una

<sup>398</sup> Todavía en la segunda mitad del siglo XIX, coincidiendo con un renacimiento de las publicaciones panorámicas en Europa, se publicó *Les Russes peints par eux-mêmes, par un Russe*. Wurzburg: L. Kressner, ¿1876?, reeditado por tercera vez en 1886.

visión en clave satírica y simbólica de la sociedad francesa, lo que da como resultado una atípica serie de artículos de costumbres que se deslizan entre la fisiología al uso, la sátira y la fábula de carácter político. El título completo de la colección –*Scènes de la vie privée et publique des animaux. Études des mœurs contemporaines; publiées sous la direction de M. P. J. Stahl*–, como hace notar Lauster (2007: 254, n. 10), convoca la conocida primera serie de la *Comédie Humaine* de Balzac, *Scènes de la vie privée*<sup>399</sup>, aunque el libro sería realmente conocido como *Les Animaux peints par eux-mêmes*, nombre que aparece en el frontispicio<sup>400</sup> y que sitúa esta obra en la cadena de imágenes autorretratos nacionales, en los que textos e ilustraciones se combinan para ofrecer una imagen panorámica de la sociedad y de sus tipos particulares.

La segunda colección, *Muséum Parisien*, contenía textos de Louis Huart<sup>401</sup> profusamente acompañados de viñetas de los mejores ilustradores del momento, como Grandville, Gavarni, Daumier, Traviès, Lécourier y Henri Monnier. El subtítulo no dejaba duda respecto a su intención paródica, pues se presentaba como un complemento de la *Histoire naturelle* de Buffon, siendo un compendio –museo– histórico de todos los “saberes” de moda en la época –fisiológico, pintoresco y grotesco– de las “bestias” de París y sus suburbios –*Musée Parisien. Histoire physiologique, pittoresque et grotesque de toutes les bêtes curieuses de Paris et de sa banlieue, pour faire suite à toutes les éditions des œuvres de M. de Buffon*–.

Finalmente, es preciso recordar en este rápido recorrido por las principales obras de la literatura panorámica europea que, al margen de la fórmula “pintados por sí mismos”, otras obras también se sumaron a esta moda del retrato literario breve y descriptivo sobre el carácter, costumbres y usos sociales de una nación. Una de las primeras y más conocidas colecciones

---

<sup>399</sup> Las *Scènes de la vie privée* de Honoré de Balzac fueron precisamente editadas por Jules Hetzel en 1842 como primer tomo de sus *Obras completas* (París: Furne, J.J. Dubochet & J. Hetzel, 1842). Hetzel era el editor de *Les animaux peints par eux-mêmes* –y autor de muchos de los artículos contenidos en ella–, que firmaba con el pseudónimo P. J. Stahl.

<sup>400</sup> De hecho, en la segunda edición se incorpora al título original de la obra. En el *Boletín bibliográfico* de Hidalgo se anuncia, de hecho, ya así –entrada número 294–: “*Scènes de la vie privée et publique des animaux*. Les animaux peints par eux mêmes et dessinés par un autre. Etudes des mœurs contemporaines; publiées sous la direction de M. P. J. Stahl. Paris. Se publicará en cincuenta entregas con dos láminas cada una, y se han publicado hasta ahora tres. Precio de cada una en Madrid, 15ctos” (Hidalgo 1841, II: 98).

<sup>401</sup> Huart era un escritor de fisiologías muy popular en Francia, muchas de las cuales –las del *flâneur*, el estudiante, el guardia nacional, el médico, el sastre– se tradujeron en España, como se verá en las siguientes páginas.

insertas en esta línea es *England and the English* (London, Bentley, 1833), editada por Edward Lytton Bulwer en dos volúmenes. Siguiendo su ejemplo, Eduard Beurmann coordinó los cuatro volúmenes de *Deutschland und die Deutschen* (*Alemania y los alemanes*; Altona: Hammerich, 1838-1840)<sup>402</sup>; poco después, y también en Alemania, se publicaría la ya mencionada *Berlin und die Berliner* (*Berlín y los berlineses*, 1840-1842) de Ludwig Lenz y Ludwig Eichler, que aunaba “types and locations” (Lauster 2007: 46), es decir, artículos de escenas y de tipos; y, finalmente, *Wien und die Wiener* (*Viena y los vieneses*, 1841), cuya ausencia de color político permitió que pasara la férrea censura prusiana (*Íbid.*), o *Berlin, wie es ist und – trinkt* (*Berlín, tal como es - bebidas*), de Adolf Brennglas –pseudónimo del periodista Adolf Glaßbrenner–, y que se publicó en varias ciudades alemanas, como Leipzig, Berlín o Frankfurt, en diferentes volúmenes que fueron apareciendo entre los años 1835 y 1850<sup>403</sup>.

### Impacto y recepción en España

En este contexto de emergencia y consolidación de una red europea de producción y consumo de artículos y cuadros costumbristas, tipos, escenas y fisiologías, que se produce casi de manera simultánea en distintos puntos de Europa, generando lo que Lauster denomina “sketch industry” (2007: 18), se sitúa *Los españoles pintados por sí mismos*, la colección panorámica española por antonomasia, impulsada entre 1843 y 1844 por uno de los más destacados editores del momento, el valenciano Ignacio Boix. La colección empezó a publicarse al mismo tiempo que en Francia aparecía la traducción de la colección inglesa de tipos *Heads of the People* y pocos años después del lanzamiento de *Les Français peints par eux-mêmes*.

Antes de emprender el proyecto de los *Espanoles*, Boix ya había acudido a fuentes francesas de similares presupuestos estéticos. Dos años atrás, en 1841, había salido de sus prensas el libro *Los niños pintados por ellos [sic] mismos* (1841), traducción –a cargo de Manuel Benito Aguirre, vicedirector de

---

<sup>402</sup> En 1836, Beurmann había publicado sus famosos *Skizzen aus den Hanse-Städten*, o *Bocetos de las ciudades hanseáticas*, una serie de artículos que también le servirían de inspiración, opina Lauster (2007: 79), para la nueva colección de retratos fisiognómicos.

<sup>403</sup> Hay también edición moderna de Paul Thiel en dos volúmenes (Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik, 1987).

la Academia de Instrucción Primaria de Madrid– de un conocido manual francés de educación escrito por Alexandre de Saillet<sup>404</sup>. A pesar de su sistema de distribución por entregas y de su fórmula compositiva<sup>405</sup>, claramente alineada con colecciones retratos costumbristas del tipo *Heads of the People*, *Les français peints...*, etc., esta obra se aleja de dicho familia literaria en la medida en que la descripción de costumbres y la pintura de tipos no interesa en sí misma, sino que está supeditada a un objetivo exclusivamente pedagógico y didáctico. Los textos que conforman el libro son temas de composición escolar, por lo que el autor se sirve del esquema usual en la descripción costumbrista con la única finalidad de acentuar el efecto aleccionador del libro y de hacerlo más atractivo a la masa específica de lectores a la que va destinado<sup>406</sup>. En este sentido, *Los niños pintados* es, por encima de todo, un “curso de educación”, como lo define un periódico de la época (*Diario de Madrid*, núm. 2.230, 4/V/1841, 3c), siendo su adscripción a la literatura panorámica puramente circunstancial e interesada. Saillet simplemente se aprovechó de un formato muy de moda en Francia para redactar una obra escolar de referencia, y Boix apostó por copiar esta fórmula en España. Tales usos del formato costumbrista dan medida de su carácter *aplicado* y de *utilidad* práctica.

---

<sup>404</sup> *Les Enfants peints par eux-mêmes, sujets de composition donnés à ses élèves par Alexandre de Saillet*. París: Desesserts, 1841. Un año más tarde aparecería, editado por las mismas prensas, el volumen dedicado a las niñas: *Les Enfants peints par eux-mêmes, types, caractères et portraits de jeunes filles*.

<sup>405</sup> De este libro debían aparecer mensualmente dos entregas, cada una de ellas compuesta por cuatro tipos con sus cuatro láminas correspondientes, hasta hacer un total de veinticuatro tipos repartidos en seis entregas, a seis reales de vellón en Madrid cada una y a siete en las provincias. Una vez encuadernados los fascículos, componían una edición de lujo en formato octavo que inicialmente se quiso vender a cincuenta y seis reales de vellón el ejemplar en rústica, y a sesenta en pasta, según anuncia la apertura de la suscripción en el *Diario Constitucional de La Palma* (núm. 82, 24/III/1841, p. 4), aunque posteriormente se tuvo que rebajar el precio, presumiblemente porque el libro no gozó de la aceptación esperada –ya en junio el *Diario de Madrid* (núm. 2.993, 6/VI/1843, 4a) anuncia el tomo al precio de treinta reales la edición en rústica y a treinta y seis la holandesa–.

<sup>406</sup> El mismo prólogo revela esta intención: “Describir la niñez en una serie de rasgos o artículos, cada uno de los cuales considera un niño en determinada profesión o clase de la sociedad, demostrar en ellos y hacer comprensible a la infantil inteligencia que en todos los estados es fácil, debido y útil observar las reglas de la sana moral, de la religión y de la buena crianza, presentar estos artículos como escritos por otros niños, y con la sencillez, candor y estilo de tales, y acompañar cada uno de los rasgos con una elegante lámina representando al protagonista de él; tal es el plan y desempeño de la presente obra que por sí sola se recomienda, y cuya utilidad para las escuelas de primera educación nadie puede poner en duda” (*Niños pintados* 1841: s.p.).



Detalle del frontispicio de *Los niños pintados por sí mismos* (1841)

Casi al mismo tiempo en que Boix distribuía ya *Los niños pintados* –la primera entrega se puso a la venta el día uno de abril de 1841, según el *Diario de Madrid* (núm. 2.200, domingo 4/IV/1841, 3a-4b)–, otro editor español muy activo en la década de 1840, Francisco de Paula Mellado, asumía la edición de la que sí podemos considerar claramente como la primera colección panorámica europea introducida en España. Se trata de las *Escenas de la vida privada y pública de los animales. Los animales pintados por ellos mismos [sic] y diseñados por otro*, versión española de la exitosa obra panorámica editada por Jules Hetzel en París, *Les animaux peints par eux-mêmes*.

El periódico barcelonés *El Constitucional* (núm. 692, año 5º, 2/III/1841, 4c-4d) incluyó en marzo de 1841 el prospecto de publicación de esta obra, texto sumamente interesante en tanto que refleja los problemas de aclimatación de esta clase de colecciones en España y su llegada tardía con respecto a otros países europeos. Hay que pensar que los originales de esta clase de obras estaban profusamente decorados, lo que suponía un serio escollo para el editor español que quería importarlas, dada la situación del arte del grabado en el país, como ya se vio en páginas anteriores. La situación era delicada. Por una parte, autores, editores y libreros deseaban impulsar, modernizar y nacionalizar la industria del grabado español; por otra, sin embargo, necesitaban reducir costes de producción y distribución, además de

rentabilizar al máximo los clichés comprados en el extranjero. *Los animales pintados...* refleja bien este escenario dual. Por una parte, se anuncia no como una traducción –“porque esta clase de producciones no son traducibles” (*El Constitucional*, núm. 692, año 5º, 2/III/1841, 4c-4d), algo que ya indicó Larra en su reseña del *Panorama matritense*–, sino como una imitación realizada “con toda la perfección que permiten los escasos medios que hay en España para llevar a cabo empresas de esta especie” (*Ibíd.*). Gracias a la colaboración de los mejores escritores satíricos y de los artistas más reputados, todos españoles, la obra presentaría artículos de costumbres adaptados a las circunstancias españolas –“los artículos críticos de costumbres francesas serán reemplazados por otros puramente originales en que se censuren nuestros hombres y nuestras cosas” (*Ibíd.*)– e ilustrados con grabados de artistas nacionales. En este sentido, el prospecto precisa que “solo se imitarán o copiarán los franceses cuando puedan acomodarse sin violencia al texto español” (*Ibíd.*)–; de hecho, se alega explícitamente que el editor, Mellado, no quiso comprar los clichés a Hetzel con el fin de impulsar el grabado nacional<sup>407</sup>.

El conjunto componía un volumen en octavo marquilla compuesto por cincuenta entregas de dieciséis páginas cada una, con sus correspondientes grabados. La obra volvió a ser editada en 1852, esta vez dentro de la serie *Biblioteca Española* y con un subtítulo ampliado y más fiel al original, pues aludía ya abiertamente al esquema *peint par soi-même*<sup>408</sup>. Finalmente, todavía en 1880 y coincidiendo con un segundo auge de las colecciones panorámicas en España una imprenta barcelonesa lanza una edición de lujo con láminas al cromo de la obra a cargo de José Feliú y Codina<sup>409</sup>.

---

<sup>407</sup> “Hubiéramos podido obtener los *clichés* del editor de París con mayor economía, pero además de que esto podría limitar la facultad de los escritores, sería hacer un agravio a nuestros artistas, tanto más dignos de aprecio cuanto que la recompensa de sus esfuerzos es como todo el mundo sabe insignificante y mezquina. Después de la publicación del *Quevedo* ilustrado, recurrir al extranjero por los grabados de la obra que anunciamos hubiera sido una falta imperdonable” (*Ibíd.*). Se alude aquí a la edición de las *Obras* de Quevedo impulsada por el mismo Mellado entre 1841 y 1843 e ilustrada por los mejores dibujantes y grabadores españoles del momento, como Piquer, Castelló, Tejeo, Zarza, Miranda, Sáinz y Martí, entre otros.

<sup>408</sup> *Escenas de la vida privada y pública de los animales: los animales pintados por ellos [sic] mismos y dibujados por otro: obra crítica de costumbres políticas y sociales*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de F. de P. Mellado, “Biblioteca española”, 1852.

<sup>409</sup> *Los animales pintados por sí mismos. Escenas y costumbres de la vida pública y privada de los irracionales. Obra escrita en francés por Balzac, Luis Baude, La Bédollière, P. Bernard, Gustavo Droz, Benjamin Franklin, Julio Janin, Eduardo Lemoine, Alfredo de Musset, Pablo de Musset, Madame Ménessier-Nodier, Carlos Nodier, Jorge Sand, P. J. Stahl y Luis*

En 1843 Domingo Vila lanza otra colección panorámica de tipos, esta vez exclusivamente femeninos, *El Álbum del bello sexo, o las mujeres pintadas por sí mismas*<sup>410</sup>, aunque solo se llegaron a publicar tres entregas, de las que conocemos dos, “La dama de gran tono” de Gertrudis Gómez de Avellaneda y “La colegiala” de Antonio Flores<sup>411</sup>. La *Revista de Teatros* publica en octubre de 1843 un anuncio que arroja más información sobre el inicial plan literario de esta obra. Gómez de Avellaneda también debía escribir los tipos de “La poética [sic]” y “La pupilera”, mientras que Ribot y Fonseré iba a encargarse del retrato de “La payesa de la costa”. Con humor, el redactor reflexiona que “para que hubiera cabal exactitud en la obra debería titularse *Las mujeres pintadas por sí mismas y por otros que no son ellas*” (“Revista de teatros”, *Revista de Teatros. Diario Pintoresco de Literatura*, 30/X/1843, 2ª serie, núm. 295, s.p.)<sup>412</sup>.

La colección, deudora de la literatura de tipos francesa, probablemente pretendía competir con *Los españoles pintados*, que en ese mismo momento estaba publicando Boix, como ha señalado oportunamente Enrique Rubio (1983: 462, n. 18). Sin embargo, no consiguió superar los múltiples problemas con los que tropezó su editor<sup>413</sup> y el resto de artículos proyectados se quedaron en el tintero o se reutilizaron para otros fines; “La paleta”, por ejemplo, que

---

*Viardot. Vertida al español por José Feliu y Codina. Edición de gran lujo. Adornada con magníficas y numerosas láminas al cromo de 12 a 15 tintas, riquísimas portadas, verdaderas obras de arte, y 322 grabados originales del eminente J.J. Grandville, Barcelona, Tipo-Litografía de Celestino Verdaguer, 1880, 2 volúmenes.*

<sup>410</sup> Lo publicaba la madrileña imprenta de *El Panorama Español*. Sabemos que el editor era Domingo Vila por varias referencias en la prensa de la época, como la de *La Posdata* (núm. 575, 24/11/1843, p. 8). Rubio señala la existencia de un ejemplar de esta obra truncada en la Hemeroteca Municipal de Madrid, signatura AH/15/1.

<sup>411</sup> Constituyen la primera y la segunda entrega, respectivamente. *La Posdata* llegó a anunciar que estaba en prensa la tercera entrega, “La manola”, pero no nos ha llegado (núm. 607, 1/1/1844). Probablemente, la colección se vio interrumpida por los problemas financieros del editor y por su dificultad para cumplir con los plazos de los que nos habla *El Fandango* (núm. 2, 15/1/1845, p. 29).

<sup>412</sup> Ello confirma que la consigna del título, “las mujeres pintadas por sí mismas”, no era más que eso, un mero título, y que la participación de Antonio Flores no era una excepción, pues otras firmas masculinas habían sido fichadas para este proyecto. Por tanto, estas colaboraciones eran contradictorias con lo que anuncia la obra como propósito ideal, tal como ha señalado Enrique Rubio (1983).

<sup>413</sup> El propio editor, Vila, lo reconoce en *La Postdata*, periódico de su propiedad –el editor responsable que figura es, no obstante, G. Cachapero–. *El Fandango* denunció meses más tarde que Vila ponía al frente de sus empresas a redactores de tercera fila para eludir la mala fama que se había creado entre los suscriptores: “Siendo varias las reclamaciones que tenemos por la publicación del *Álbum del bello sexo, o las mujeres pintadas por sí mismas*, en razón de haber salido solo dos entregas, debemos advertir que esperamos de Francia las litografías que hemos encargado a aquel país” (*El Fandango*, núm. 664, 7/III/1844, p. 4). Por ello, prometieron varias entregas seguidas que nunca llegarían a hacer circular.

finalmente vio la luz dos años más tarde en el *Semanario Pintoresco Español* (SPE, año X, núm. 31, 3/VIII/1845, pp. 241-245). Su autor, Nicolás Ramírez de Losada, escritor prolífico apenas conocido, señala su origen en una nota aclaratoria: “Este artículo fue escrito para el *Álbum del bello sexo*, en donde no se publicó por haber cesado este periódico” (Íd.: 241). Adviértase que llama “periódico” a lo que hoy entenderíamos como colección panorámica, pues lo que prima en su consideración genérica es el sistema de publicación y no el resultado final, que, por otra parte, quedó truncado en este caso y nunca llegó a convertirse en una colección panorámica en forma de libro<sup>414</sup>.

#### LOS ESPAÑOLES PINTADOS POR SÍ MISMOS (1843-1844)

La colección panorámica *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844) representa la recepción y adaptación de la literatura panorámica europea a las letras españolas. Aunque antes de la publicación de *Los Españoles pintados* se habían introducido ya en el mercado editorial español otras obras de esta clase traducidas del francés –alguna, como los *Niños pintados*, de la mano del mismo editor, Ignacio Boix–, esta era la primera construida sobre el modelo “pintado por sí mismo” que se lanzaba como original y que trazaba un autorretrato colectivo nacional.

Un examen atento de *Los españoles pintados* revela las numerosas concomitancias que guarda con *Les Français peints par eux-mêmes*, su inspiración y punto de partida, desde el programa literario general hasta la estructura, el estilo y la perspectiva adoptada por los autores e impuesta como consigna por Ignacio Boix. Por encima de todo, en cualquier caso, los *Españoles* es una obra autónoma e independiente, con particularidades propias derivadas del especial contexto literario y editorial español y, en fin, con un valor innegable que impide que sea considerada como una mera copia. Es la aportación de España al corpus textual europeo de la literatura panorámica.

El proyecto nació sin duda un poco antes de 1843, probablemente en los últimos meses de 1842, puesto que Ignacio Boix necesitaba tiempo para reunir

---

<sup>414</sup> Por la misma razón, Luis Ricardo Fors y Nicolás Díaz de Benjumea en el prólogo a *Los españoles, americanos y lusitanos* etc. dirán que “obras como las que ofrecemos a nuestros lectores han de ser periódicas y cada vez más frecuentes” (1881: v).

tanto los materiales necesarios como a todos los colaboradores de la parte artística y de la literaria. Sabemos por el testimonio de Ramón de Castañeira, uno de los escritores que participó en el libro, que la primera entrega salió a la calle precipitadamente y con retraso –el editor quería que su publicación coincidiera con el comienzo del año– debido a ciertos problemas técnicos<sup>415</sup>. Dado que esta no pudo lanzarse finalmente en la primera semana del mes, se anunció su inminente aparición el día 4 de enero en una de las publicaciones periódicas propiedad de Ignacio Boix (*Revista de Teatros*, 2ª serie, núm. 6, 4/I/1843, s.p.). En este primer anuncio ya se ofrece una breve idea del plan del libro, “manual galería” de “tipos originales” españoles que persigue un doble objetivo didáctico y lúdico; se asocia con otras colecciones panorámicas europeas y se justifica la necesidad de una obra tal para la sociedad española<sup>416</sup>. Sin embargo, lo más interesante de esta primera y brevísima reseña es que ofrece información acerca del primitivo programa literario de Boix. Por una parte, demuestra que en esos momentos algunos de los textos ya estaban en la cartera del editor, prontos a ser utilizados, mientras que, por otra, revela que la inicial asignación de tipos a los diferentes autores sufrió

---

<sup>415</sup> Escribe: “La impresión en el mejor papel que se elabora en las fábricas del reino y hecha con fundiciones nuevas y un esmero poco común revela que el editor don Ignacio Boix, infatigable en sus tareas, y anhelando nivelar el arte tipográfico a la altura que se encuentra en las naciones más adelantadas, ha logrado ya presentar a sus compatriotas una obra de que puedan vanagloriarse. Nada hemos visto más bello, limpio y correcto, a pesar de constarnos la precipitación con que se han tirado las primeras entregas y la falta de algunos útiles que se esperaban y que se han retardado en el tránsito, destinados especialmente para esta publicación que debía inaugurar el año de 1843” (R. de Castañeira, “Parte literaria. *Los españoles, pintados por sí mismos*”, *El Eco del comercio*, 2ª época, núm. 152, 30/I/1843, p. 3).

<sup>416</sup> “No tardará en ver la luz pública la primera entrega de la importante y amena obra, cuyo título es *Los españoles pintados por sí mismos*. Los escritores de Francia, Inglaterra y Bélgica, reconociendo cuán necesario era juntar, por decirlo así, en una manual galería, la colección de tipos originales que se abrigan en sus sociedades respectivas, caracterizándolas, han dado cima a la obra, formando unos cuantos volúmenes en que se perciben al primer golpe de vista los instintos, costumbres, tendencias e ideas dominantes de la nación a que pertenecen, brindando a los lectores instrucción y recreo en conjunto.

No es España nación donde escaseen tipos y caracteres que le sean peculiares, por más que la aquejen continuos trastornos: ellos pueden sin duda alterar nuestra sociedad en su superficie, quedando intacta en el fondo: hábiles son para hacer que desaparezca de entre nosotros tal o cual tipo, mas no alcanzan a impedir que le sustituya otro en el mismo instante, siendo en todo el rigor de la frase, fénix que renace de sus propias cenizas. En hora buena que en el catálogo de las reformas se cuente la supresión de los conventos: *el fraile* era un excelente tipo español: verdad es que se halla borrado de nuestra lista; mas como por encanto se nos presenta en su lugar *el exclaustro*. Loor merece el insigne corregidor de Madrid que ahuyentó del Prado al *chico de la candela*; mas ¿qué les importa a los autores de *los españoles pintados por sí mismos* contar con esta originalidad menos, si al punto se les viene a la memoria *el pobre de San Bernardino*? En lo esencial no ha variado la sociedad española (...)” (*Revista de Teatros*, 2ª serie, núm. 6, 4/I/1843, s.p.).

modificaciones considerables. De entre los mencionados, hay que precisar que Mesonero solo escribe “La patrona de huéspedes” y “Tipos hallados, tipos perdidos” –sin embargo, la *Revista* señala que “*El Curioso Parlante* se ha encargado de los artículos del paseante en corte, del pretendiente, el propietario, el sacramental, el literato, la patrona, la señorita, la manola, y el alcalde de barrio”–; Bretón de los Herreros participa con “La castañera”, “La nodriza”, “La lavandera” y “El avisador”, pero no con “El cómico”, que del que se encargó Juan Pérez Calvo; a Rodríguez Rubí se atribuyen los tipos de “el jugador y el torero” y, en efecto, trazó, además de “La mujer de mundo” –que no se nombra–, el del torero, si bien “El jugador” se asignaría finalmente a Leopoldo Augusto de Cueto<sup>417</sup>. La reseña resulta igualmente interesante para conocer, además de los cambios de atribución autorial, los nombres de los escritores que quedaron fuera del proyecto, pero cuya participación fue reclamada por el anónimo crítico de la *Revista de Teatros*: Lista, Miñano, Revilla, Antonio María Segovia y Escosura<sup>418</sup>.

El resto del mes de enero se trabajó en los talleres de Boix de forma apresurada para que la obra se pudiera inaugurar cuanto antes. Para el 26 ya habían lanzado el prospecto, pues Antonio Neira de Mosquera, uno de los colaboradores de la colección, afirma ese día en un periódico gallego que lo tiene a la vista e indica que Boix está imprimiendo los textos iniciales en ese momento (“Pensil literario”, *El Recreo Compostelano*, tomo II, núm. 2, 26/II/1843, pp. 31-32). El viernes 27 la *Revista de Teatros* estampa un nuevo artículo en el que anuncia la publicación de las dos primeras entregas –la “Introducción” y “El torero” de Tomás Rodríguez Rubí– para el día siguiente, por lo que sabemos que la presentación formal de esta colección al público se produjo el sábado 28 de enero de 1843. Como vemos, una vez más Boix utiliza una de sus plataformas periodísticas para publicitar su nuevo proyecto. El

---

<sup>417</sup> “*El curioso parlante* se ha encargado de los artículos del paseante en corte, del pretendiente, el propietario, el sacramental, el literato, la patrona, la señorita, la manola, y el alcalde de barrio. El señor Bretón de los herreros escribirá la castañera, el cómico, y algunos otros. El señor Rubí el jugador y el torero. El señor García Gutiérrez el escribiente memorialista y el cazador. Del alcalde de monterilla se ha encargado don Fermín Caballero” (*Revista de Teatros*, 2ª serie, núm. 6, 4/II/1843, s.p.).

<sup>418</sup> “Esperamos con fundamento que figuren entre tan conocidos nombres los de los señores Lista, Miñano, Revilla, Segovia y Escosura” (2ª serie, núm. 6, 4/II/1843, s.p.).

anónimo<sup>419</sup> redactor del artículo elogia la colección como “libro nuevo, original, álbum, por decirlo así, donde irán consignadas las firmas de todos nuestros escritores contemporáneos, así como la pintura exacta de nuestros usos y costumbres”, lo que supone “un señalado servicio a la literatura, a las artes liberales, a las mecánicas y a nuestros lectores” (“*Los españoles pintados por sí mismos*”, *Revista de Teatros*, 2ª época, núm. 29, 27/1/1843, s.p.). Anuncia también las condiciones materiales de la obra: publicidad periódica, difusión por entregas, retrato de un tipo en cada una de ellas, dimensiones variables – cada una llevará “un retrato en papel de color, y varios grabados distribuidos en la lectura, con arreglo al tipo que designe” (*Ibíd.*)–, encuadernación y papel de lujo. Significativamente, además, se utiliza como reclamo publicitario el hecho de que “no se hará uso de *nada extranjero*”, presentándose a Boix como un adalid de la edición literaria propiamente española, aquel que abre “por este medio a nuestros literatos y artistas una nueva senda en que puedan ganar honra y provecho” (*Ibíd.*). En más de una ocasión tanto la crítica como los propios implicados en el proyecto señalarían las dificultades técnicas a las que se debió enfrentar el proyecto, dada la especial situación de las artes en España, pero aquí, por primera vez, tenemos datos económicos concretos: Boix hubo de invertir un capital inicial considerable, 15.000 duros, para hacer viable la publicación<sup>420</sup>.

En general, las primeras críticas que recibió la colección de Boix fueron muy positivas. Con la primera entrega ya “a la vista” (*La Posdata. Periódico joco-serio*, núm. 334, 31/1/1843, p. 3), los redactores de *La Posdata* resaltan la calidad de las viñetas, de la impresión y del papel, e informan de que la obra suscribe a tres reales en la librería de Boix –dos para los suscriptores del *Nuevo Avisador*–. El *Eco del Comercio*, además de publicar el primer juicio extenso de los *Espanoles* (“Parte literaria. *Los españoles, pintados por sí*

---

<sup>419</sup> Quizá fue José María de Andueza quien escribió tanto el publicado por la *Revista de Teatros* el 4 de enero como este del día 27, dado que en el siguiente número firma un poema; téngase en cuenta que Andueza fue el encargado de redactar la “Introducción” del libro, que servía de carta de presentación al público.

<sup>420</sup> “A pesar de necesitarse un capital de *quince mil duros* para llevarlo a cabo, el precio de cada entrega no pasará de 3 reales en Madrid y 4 en las provincias (francas de porte), y deseando también la empresa del *Nuevo Avisador* y *Revista de Teatros* reunidos, dar una nueva prueba de aprecio a sus suscriptores, sin embargo de las dimensiones y mejoras que han adquirido estos periódicos, les hará en cada entrega la rebaja de un real, que es casi el coste de ellas” (“*Los españoles pintados por sí mismos*”, *Revista de Teatros*, 2ª época, núm. 29, 27/1/1843, s.p.).

*mismos*”, *El Eco del comercio*, 2ª época, núm. 152, 30/II/1843, p. 3), comienza ya a incluir en su sección de novedades bibliográficas de forma permanente esta “colección de artículos originales de nuestros mejores y más distinguidos literatos” de la que resalta, sobre todo, la parte tipográfica –“edición de lujo, con retratos tirados aparte en papel de color, y grabados distribuidos en el texto” (*Eco del Comercio*, 2ª época, núm. 158, domingo 5/II/1843, p. 4). En cualquier caso, el texto donde se presta una atención más detenida a la colección de entre todos los que en estos momentos iniciales se ocuparon de ella es, sin duda alguna, el capital artículo crítico que publica el 30 de enero el mismo *Eco del Comercio*<sup>421</sup>. Lo firma el literato Ramón de Castañeira, uno de los colaboradores de Boix –suyos son los tipos “El charrán” y “El agente de bolsa”, entregas número 21 y 38, respectivamente– y buen conocedor, por tanto, del proyecto. Su artículo es un sustancioso análisis del sentido de este tipo de obras panorámicas, además de un reclamo publicitario y un acicate para el lector curioso (R. de Castañeira, “Parte literaria. *Los españoles, pintados por sí mismos*”, *Eco del comercio*, 2ª época, núm. 152, 30/II/1843, p. 3). De entre las observaciones de interés que realiza sobresalen varias fundamentales. En primer lugar, destaca el hecho de que no apele a la novedad del planteamiento de este libro, sino a su utilidad práctica, una tesis nuclear con la que da comienzo a la reseña y que va a argumentar de forma más extensa desgranando la idea de que este tipo de literatura de caracteres –cita explícitamente a Teofrasto– es un complemento o “supletorio” de la Historia:

Reunir en una colección de artículos críticos los tipos que constituyen la sociedad española del siglo XIX no es un pensamiento nuevo, pero sí fecundo en útiles resultados para la generación presente y para nuestros sucesores, y si desde Teofrasto hasta nuestros días se hubiera escrito un libro cada año que contuviera la exacta pintura de los contemporáneos, no anduviéramos [*sic*] en el día desterrando viejas y empolvadas crónicas para buscar un supletorio a la historia, que con dificultad hallamos algunas veces (*Ibid.*).

También es poco frecuente leer en las críticas tempranas sobre artículos de costumbres, o sobre obras compuestas total o parcialmente por esta clase de textos, una reflexión en torno al valor social de las costumbres y al papel

---

<sup>421</sup> La *Revista de Teatros* proclama que “toda la prensa periódica” ha reconocido el “mérito” de la colección, “y con especialidad el *Eco del Comercio* en un artículo crítico que ha dedicado especialmente a su examen” (*Revista de Teatros*, 2ª época, núm. 34, 1/II/1843, s.p.).

que han jugado en la literatura. En este sentido, la reseña de Castañeira solo puede parangonarse con un puñado de textos críticos en los que la teorización se solapa con la valoración personal de una obra determinada. Merecen ser recordados, dentro de este grupo, la introducción programática al primer artículo de la serie *Costumbres de Madrid*, publicado por el *Correo Literario y Mercantil* en agosto de 1828, la reseña anónima que publica la *Revista Española* en noviembre de 1835 a propósito del *Panorama Matritense* y la que de esta misma obra publica Larra en junio de 1836.

Castañeira alude a “la poca atención que se ha dado siempre por los escritores a los usos, costumbres, trajes y placeres de la generación de que formaban parte” (*Ibíd.*), obviando así toda la producción que desde algo más de una década venían publicando escritores como Larra o Mesonero –si bien parece referirse a los historiadores en particular, utilizando el concepto de escritor en un sentido amplio<sup>422</sup>–. Sea como sea, de su crítica se deducen dos aspectos fundamentales que conectan con otras visiones del período: por un lado, el estrecho vínculo que este tipo de literatura de costumbres guarda con la política; por otro, el carácter popular de esta clase de obras, tanto más populares cuanto mayor es el número de “vicios”, de “ridiculeces” y de “afecciones de todo género a la humanidad” que consignan, y que en cada momento histórico son diferentes en lo circunstancial, hecho que justifica la razón de ser de la literatura de caracteres, y de la de costumbres en general.

Los vicios solo son idénticos en el fondo, las ridiculeces tienen el mismo origen y las mismas consecuencias, pero ¡bajo cuán distintas formas se nos presentan aquellos y estas! ¡Cuánta variedad en los accidentes! [...]

El cesante, el exclaustro, la viuda, el contratista, el agente de bolsa, el ministro amovible... he aquí mil tipos, mil caracteres desconocidos de nuestros padres, y aun de nosotros mismos, por poco que retrocedamos a los tiempos de nuestra infancia. ¿Y no hemos de sentir que en cada año, o cuando menos en cada revolución política, no haya aparecido un libro de caracteres semejante al nuestro? ¿De qué nos sirve saber que Carlos IV abdicó y que el Príncipe de la Paz perdió un ojo en Aranjuez, mientras ignoramos cómo vivían Carlos IV y el Príncipe de la Paz? (*Ibíd.*).

---

<sup>422</sup> La cita continúa así: “solo nos han transmitido escenas sangrientas de batallas perdidas y ganadas, conquistas y pactos comunes a todos los siglos, cuyo estudio reducido a retener de memoria un orden correlativo de fechas ni contribuye a vuestro [*sic*] recreo, ni sirve para ningún fin útil y provechoso a la sociedad” (*Ibíd.*).

Compara en este sentido los textos de *Los españoles pintados* con la obra de Quevedo, pues tienen en común con ella el ofrecer un retrato de las costumbres de su época tal como son, “una noticia exacta de lo que es, de cómo viste, de cómo come, de cómo se divierte” (*Ibíd.*). A propósito de la imparcialidad de los textos que componen esta colección, justifica la necesidad de acudir a las “medias tintas”, que califica como “el escudo que defiende al escritor de costumbres, para evitar los tiros de sus contemporáneos” (*Ibíd.*), a pesar de que “la intolerancia y susceptibilidad peculiares a nuestra época” siempre descubran “detrás del retrato el original, que designa el individuo que sirvió de tipo al pintor” (*Ibíd.*)<sup>423</sup>. En cuanto a la parte gráfica, destaca que “[la medida de] representar por medio del buril el personaje a que se refiere cada artículo” es una novedad<sup>424</sup> que contribuye a la fijación para la posteridad de la imagen de conjunto de la sociedad española del XIX, uno de los impulsos básicos que animan a esta obra y que, por extensión, se encuentra entre los presupuestos básicos de la literatura de costumbres. En este sentido, los conceptos de progreso y de cambio social –aunque este último corresponda *stricto sensu* al lenguaje de la sociología moderna– juegan un papel crucial como estímulos de estas obras, en las que las alusiones temporales y todo lo relacionado con las transformaciones sociales derivadas del devenir histórico son constantes:

El año de 1843 empieza y a fines del mismo el libro será ya viejo. El cambio será palpable, porque la sociedad marcha a paso acelerado [...]. Ofrezcamos al público no solo nuestro busto, sino todas nuestras buenas y malas cualidades, haciendo resaltar el ridículo [...] así tendrán nuestros hijos [...] un libro donde aprendan a conocer las costumbres privadas” (*Ibíd.*).

Por último, al texto de Castañeira debemos el desvelamiento de la autoría de la “Introducción” al primer volumen de los *Españoles*, así como algunos otros datos de interés, como el hecho de que confirme que muchas de

---

<sup>423</sup> Castañeira señala, en este sentido, un punto importante: cómo afecta la “tendencia de la época cuyo estudio nos proponemos” a este tipo de obras, es decir, el individualismo: “Tocamos una época feliz en que cada individualidad es un partido que trabaja por su cuenta y riesgo, que no forma causa común con lo demás, que reniega de sus hermanos, que apostata de la religión, y que crea una a su antojo” (*Ibíd.*).

<sup>424</sup> “Nuestros antepasados, en lo poco que nos han dejado de este género, se limitaron a la pintura escrita, faltando por consiguiente el complemento de la obra” (*Ibíd.*).

las colaboraciones ya habían sido entregadas al editor con antelación a su fecha de salida<sup>425</sup>.

Con todas estas referencias dispersas sobre la colección que fueron trufando la prensa de la época se pueden reconstruir con bastantes garantías sus condiciones de producción, así como desvelar algunas de las principales figuras que destacaron en su proceso: Ignacio Boix, en calidad de editor e impresor; Antonio Ferrer del Río, en calidad de director de la parte literaria, Calixto Ortega como director de la parte artística<sup>426</sup>.

Los datos de valor menos “objetivos” son, evidentemente, los juicios de valor difundidos desde la *Revista de Teatros* o *Nuevo Avisador*, dado que pertenecían a la misma empresa editorial que los *Españoles pintados*. Llegan a afirmar que el grabado de portada<sup>427</sup>, ejecutado por Ortega, “supera, como composición y como ejecución, a la portada de los *Franceses retratados por sí mismos*”, elogiando de forma desmesurada los adelantos que se producen en España en esta clase de “obras pintorescas”, todas inferiores por los *Españoles*, “la obra más popular que ha de ver la luz en nuestra época” (*Revista de Teatros*, 2ª época, núm. 34, 1/II/1843, s.p.). Solo un número más tarde, por otra parte, señalan que “se está agotando la primera edición de 2.000 ejemplares de *Los españoles pintados por sí mismos*, solo en Madrid, pues aún no ha habido tiempo de que lleguen los pedidos de las provincias”, por lo que se anuncia la segunda edición de las dos primeras entregas (*Revista de Teatros*, 2ª época, núm. 35, 2/II/1843, s.p.). Para entonces, Boix ya había recibido la nueva imprenta que esperaba desde principios de mes<sup>428</sup>.

---

<sup>425</sup> “Tal es el libro cuyo juicio y análisis hemos podido hacer teniendo a la vista las composiciones inéditas que han de componerlo [sic]. Las dos primeras entregas se han publicado ya: la primera contiene una introducción del señor Andueza, y la segunda el retrato del *Torero*, por don Tomás Rodríguez Rubí” (*Ibid*).

<sup>426</sup> Sabemos que Ferrer del Río y Ortega ostentaban esos cargos gracias a un breve texto que anuncia la conclusión del primer tomo de la obra (*El Laberinto*, I, núm. 2, 16/XI/1843, p. 28). Hay que tener en cuenta que el editor de este periódico era el mismo que el de los *Españoles*. También sabemos que José María de Andueza es el autor de la “Introducción” al primer tomo, si bien no hemos podido desvelar si también redactó el “Prólogo” al segundo volumen, o si este fue escrito por otro colaborador.

<sup>427</sup> Incluyen, de hecho, la lámina litografiada de portada de *Los españoles pintados*, que representa un lienzo desplegado; además, en menor tamaño y cuadrado con el texto, aparece el tipo del barbero.

<sup>428</sup> “se dispone la segunda edición de las dos primeras entregas, y las subsiguientes se tirarán en la nueva máquina, que el editor acaba de recibir, única en su género que existe en la capital, por ser de invención moderna, y a propósito para la estampación de grabados” (*Revista de Teatros*, 2ª época, núm. 35, 2/II/1843, s.p.).

Los folletines o cuadernos sucesivos fueron saliendo con periodicidad más o menos regular hasta un total de noventa y nueve; casi dos años más tarde, el 27 de diciembre de 1844, se anuncia la entrega de los últimos<sup>429</sup>. La colección en total quedó compuesta por noventa y nueve tipos, a los que se suma una “Introducción” sin firma, pero cuyo autor sabemos que es José María de Andueza<sup>430</sup>, uno de los autores que colaboraba con Boix en el proyecto; la posterior edición de 1851 contiene, con diferente distribución<sup>431</sup>, los mismos textos, salvando únicamente el caso especial de “Tipos hallados, Tipos perdidos” de Mesonero, puesto que el *Curioso parlante* quería utilizarlo como broche de la edición de las *Escenas matritenses* que en ese mismo año de 1851 le edita Gaspar y Roig.

El proceso de adaptación del formato literario extranjero de la colección panorámica y su aplicación a las circunstancias españolas se efectuó no sin dificultades. Uno de los colaboradores, Fermín Caballero, hace un ejercicio de autocrítica en su artículo y relata que, en su intento por emular el proyecto editorial francés, el editor Boix impuso al equipo de escritores que participó en la colección nacional la condición de que se dividiera en dos volúmenes, uno dedicado a retratos madrileños y otro a los de las provincias –del mismo modo, adviértase, que *Les Français* dedicaba sus cinco primeros volúmenes a la ciudad y los tres últimos a las provincias–. Para Caballero, esta división era “un disparate”, un “prurito de clasificar lo que no tiene demarcación propia; manía de dividir lo que no es conveniente separar para ningún fin bueno” (*Españoles pintados* 1843, I: 350). Sus quejas surtieron parcialmente efecto, ya que el libro

---

<sup>429</sup> Así lo indica el *Diario de Madrid*: “Se han repartido las entregas 97, 98, 99 y 100 de esta preciosa obra [...]. Con estas cuatro entregas concluye el tomo segundo y la obra toda. En lo sucesivo se venderán los dos tomos de que se componen *Los Españoles pintados por sí mismos* al precio de trescientos reales en rústica y 320 en pasta, en la librería de don Ignacio Boix, calle de Carretas, número 8” (*Diario de Madrid*, núm. 422, 27/12/1844).

<sup>430</sup> Se ha podido desvelar la autoría de este texto anónimo gracias a la importantísima y hasta ahora desconocida reseña ya citada de Ramón de Castañeira (“Parte literaria. *Los españoles, pintados por sí mismos*”, *El Eco del comercio*, 2ª época, núm. 152, 30/1/1843, p. 3). Tanto Andueza como el propio Castañeira, además de colaboradores de *Los españoles*, fueron traductores de fisiologías francesas, por lo que conocían de primera mano los modelos panorámicos franceses.

<sup>431</sup> Hay alguna variante mínima en el título, fruto del descuido: “La Patrona de huéspedes”, por *El Curioso Parlante* (1843); “La Patrona de la casa de huéspedes” (1851). En alguna ocasión la edición de 1851 da claves informativas que la primera escamoteaba –“Los buhoneros por J. M.” (1843) se convierte en “por José Muñoz” (1851)–, mientras que en otras introduce graves erratas, como consignar en el índice el artículo de Pérez Calvo como “El canónigo”, en lugar de “El cómico”, seguramente por confusión con el artículo del mismo nombre de Navarro Villoslada.

apareció finalmente en dos volúmenes, pero sin la diferencia de retratos en virtud de la procedencia geográfica. Este tipo de reflexiones sobre la propia praxis costumbrista y sobre las circunstancias que rodean a la propia colección son numerosas en *Los españoles* y aportan una información esencial sobre el espíritu de la obra y sus particular intrahistoria. Por ejemplo, Juan Eugenio Hartzenbusch revela que “no se publica solo para los españoles, sino para todos los que gusten de verla”; Cayetano Rosell afirma que “en los *Españoles* no se admiten reproducciones, ni traducciones, ni refundiciones” y J. Calvo descubre que cada autor disponía solo de ocho páginas para desarrollar el retrato del tipo<sup>432</sup>.



Grabado de la “Introducción” a *Los españoles pintados por sí mismos* (1843, I)

También la programática “Introducción” de Andueza aporta valiosa información sobre la obra, que presenta al público como una galería de retratos nacionales que viene a sumarse a una moda extranjera de la que asegura

<sup>432</sup> J. E. Hartzenbusch, “El ama de llaves” (*Españoles pintados* 1843 I: 123); C. Rosell, “La marisabidilla” (*Íd.* II, 1844: 414) y J. CALVO, “El médico”, donde leemos: “No llevarás tú a mal, amabilísimo doctor mío, que se perfile en estas ocho páginas mortales, cantidad designada por el editor a cada uno de los tipos variados y caprichosos que se hallan esparcidos por esta tierra de beduinos con guitarra y puñal (como dicen allende de los Pirineos)” (*Íd.* I, 1843: 366).

conocer a los “ingleses, franceses y belgas pintados” ([Andueza], “Introducción”, *Españoles pintados*, I: vi). Por otra parte, este antetexto revela que el título de la colección, en tanto copia de los extranjeros, constituyó un pie forzado que marcó decisivamente la marcha del proyecto: desde el comienzo el objetivo fue copiar esta clase de literatura para colocar a la nación española al nivel de las europeas. Para ello, se podía copiar la estructura, el molde literario, e incluso el sistema gráfico<sup>433</sup>, pero no el contenido. Tal como indica Andueza, la elección de los tipos era un aspecto importante del libro, pues se relacionaba con el problema de la pérdida de identidad nacional, un potente motor de escritura costumbrista desde los primeros trabajos de Mesonero Romanos, casi una década antes. Se creía necesario todavía en 1843, por tanto, luchar contra el “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” ([Andueza], “Introducción”, *Españoles pintados*, 1843, I: vii). A idéntica idea volvería el autor del prólogo de la edición de 1851 –“la sociedad entera se está rejuveneciendo y la moda francesa nos ha ido desnudando pieza por pieza para vestirnos al instable [sic] capricho de ese pueblo”–, aunque entre ambos antetextos se advierten diferencias debido a la evolución de la propia literatura panorámica, de su estética y de sus convenciones retóricas –por ejemplo, se alude más a los textos como daguerrotipos y se reflexiona sobre el “prurito pictórico” de la sociedad moderna y su obsesión por perdurar–<sup>434</sup>. Incluso, se advierte un cambio de discurso en la consideración moral de las propias costumbres, pues el anónimo autor del prólogo de la edición de 1851 no entra a valorar el comportamiento colectivo del pueblo español, sino que se limita a constatarlo y a señalar sus

---

<sup>433</sup> En lo que respecta a la capital relación texto/imagen en este tipo de obras, Andueza juega humorísticamente con sus convenciones y promete que la colección española no dejará ocioso el buril en una época en la que “todo se ilustra, cuando no hay publicación literaria que no contenga trescientas o cuatrocientas viñetas repartidas por el texto” (1843, i: vii).

<sup>434</sup> Señala el anónimo autor del “Prólogo” a esta segunda edición: “ahora *todos se reproducen* (hablamos artísticamente) [...]; todos, en fin, se retratan porque no falte a la posteridad cuando quiera escribir la historia de nuestra edad, la *vera efigies* de esos gloriosos obreros de la moderna civilización”; “ese prurito pictórico, amigo lector, es quien [sic] hace que hoy se vean las exposiciones infestadas [sic] de retratos; quien coloca en la portada, aunque sea de una cartilla, el de su autor, con el facsímile al pie; quien ha creado el nuevo oficio de los retratistas al daguerrotipo, que imita a la política poblando esas calles de caras dobles; quien, en fin, ha inspirado este libro de *Los españoles pintados por sí mismos*” (*Españoles pintados* 1851: 1).

consecuencias: “La España tradicional, la España de nuestros abuelos, tendrán entonces que venir a buscarla nuestros nietos y los extranjeros en este libro, en que están *Los españoles pintados por sí mismos*” (1851: 1)<sup>435</sup>.

Este propósito justifica la necesidad de construir una galería de tipos, de “retratos puramente nacionales” que se erigieran en un “monumento fisiológico e indeleble” (*El Laberinto*, núm. 11, vol. 1, 1/IV/1844, p. 154) para la posteridad<sup>436</sup> y que, por primera vez, mostraran una imagen del carácter español y de sus tipos sociales más representativos, imagen trazada –pintada– por los propios españoles, y no por una mirada ajena cargada de tópicos y de estereotipos. La falacia de este supuesto objetivismo salta a la vista<sup>437</sup>, si bien fue compartido por el resto de literaturas europeas que pretendieron, cada una dentro de sus marcos estético-literarios, ofrecer un autorretrato comprensivo de sí mismas que ofreciera un mejor conocimiento del país dentro y fuera de sus fronteras. El vínculo de estas producciones literarias con la pintura y, más concretamente, con el género del retrato llegó a ser tan fuerte que la metáfora del lienzo –o, en su defecto, del espejo– constituye uno de sus símbolos gráficos más recurrentes, como demuestran los dibujos que se grabaron en los frontispicios y portadas de estas colecciones. Junto a esta, que podría considerarse de orden estético, otras metáforas gráficas contribuyeron a reafirmar los vínculos que estas producciones literarias pretendían establecer con determinados modelos científicos a nivel metodológico, de manera que no solo fue corriente en esta literatura que los propios autores compararan su labor con la ejercida por el naturalista, el frenólogo o el fisiólogo, sino que también la representación del escritor de costumbres quedó fijada gráficamente como tal. De este modo, tanto verbal como visualmente se reclamaba un

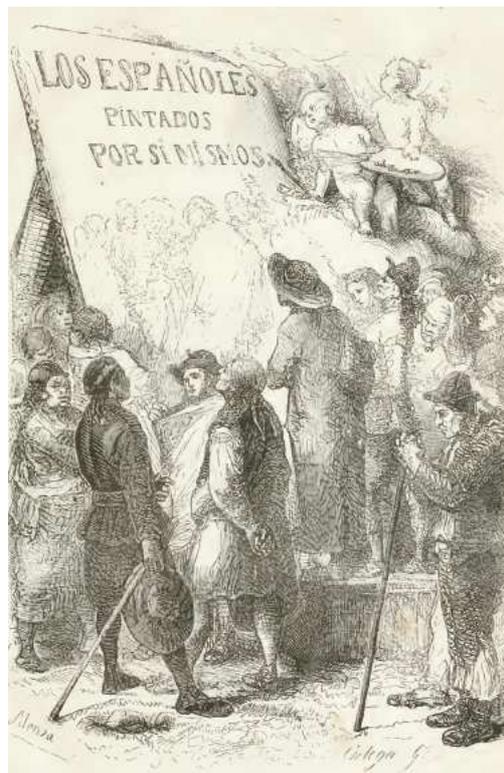
---

<sup>435</sup> “Yo no digo que en esto haga bien ni mal el pueblo español y la sociedad entera. Si lo hace, sus razones tendrá para ello. Lo que digo es que vamos perdiendo todas las facciones de aquella fisonomía especial que nos distinguía de los demás pueblos de la tierra” (1851: 1)

<sup>436</sup> La cita continúa así: “tanto más notable cuanto que nuestras costumbres, flotando en el huracán de la revolución, van desapareciendo poco a poco sin que formas fijas ni usos constantes vengan a reemplazar la fisonomía que vamos perdiendo” (*El Laberinto*, núm. 11, vol. 1, 1/IV/1844, p. 154). El director de esta revista, que salía directamente de las prensas de Ignacio Boix, el mismo editor de *Los españoles*, era Antonio Flores, quien seguramente es el autor de este anuncio; se aplica a la colección panorámica el mismo calificativo que Flores utiliza en la introducción de su libro *Doce españoles de brocha gorda* (Flores 1846: 4).

<sup>437</sup> En el texto introductorio de la edición de 1851 y a propósito del torero, el gitano, el contrabandista andaluz o la manola madrileña llegamos a leer que “ningún otro pueblo ciertamente merecía tanto el ser pintado como el español, porque ningún otro es tan numeroso y variado en sus tipos, ni tan original” (1851: 1).

estatuto literario propio para estos textos de análisis social, si bien siempre mediante la analogía con otros sistemas de representación consagrados o en auge, ya procedieran del arte, como la pintura y los panoramas, de la unión de tecnología y espectáculo, como las linternas mágicas, o de la ciencia, como la historia natural o la fisiología.



*Los españoles pintados por sí mismos*, vol. II (1844).  
Grabado de Ortega sobre un dibujo de Alenza

### Las fisiologías literarias

En España no se llegó a experimentar ese “furor fisiológico” al que se había referido Antonio Flores (1846: 4) con la misma intensidad con que se manifestó en el país vecino, al menos no en lo que respecta a las fisiologías literarias en sentido estricto, breves obras en prosa que diseccionaban la sociedad en sus más minúsculos detalles, desde tipos o profesiones hasta objetos, emociones, pasiones o sentidos, y que fueron relacionadas desde muy pronto con la literatura panorámica volcada en colecciones nacionales. El mismo editor de *Les Français peints par eux-mêmes*, Léon Curmer, las hacía

derivar de esta clase de producciones cuando se refiere a “et ces éphémères *Physiologies*, aussitôt mortes que nées, mais dont l'éclat passager a démontré combien était féconde la source ouverte par notre publication” en la conclusión del octavo tomo (*Français* VIII: 460). Las fisiologías tenían en común con el artículo de costumbres una “ambición, casi utópica, de volcar la representación hacia lo representado” (Pla, en línea), distribuyendo su análisis del cuerpo social en una red de representaciones literarias e icónicas serializadas. Asimismo, compartían algunas características estilísticas y editoriales con las colecciones panorámicas en general y con los artículos de costumbres en particular, como la interacción texto/imagen, la *anatomía* o descripción de un tipo<sup>438</sup> o la observación desapasionada, en la línea de la tradición *addisoniana* (Nablow 1990). No obstante, iban más allá en su intento por describir no solo costumbres, sino también pasiones o emociones, por lo que complementaban el foco de atención usual propio del artículo de costumbres, centrado en tipos y en escenas, ampliándolo a los procesos, las producciones y las instituciones culturales dominantes. En este sentido, a pesar de configurar modelos textuales diversos, artículos de costumbres y fisiologías ocupan posiciones muy cercanas en el marco de las formas narrativas de la época, y, más precisamente, en el de las descriptivo-satíricas. Tanto es así que los propios autores llegaron a confundir sus límites, mientras que la crítica, por su parte, explicitó su equivalencia desde muy temprano. Pierre Larousse las consideraba como el “étude d'un caractère considéré comme type, d'un état spécial et caractéristique” (1874: 915), es decir, como “études de mœurs décorées du nom de physiologies” (*Íd.*: 916), un juicio que aún mantenía un siglo más tarde Richard Sieburth, quien englobó las fisiologías dentro de la literatura panorámica –“sous-espèces de cette vaste ‘littérature panoramique’ des années 40” y las definió como “études de mœurs” (1985: 40). A pesar de sus similitudes estilísticas o temáticas y del hecho de pertenecer a un conjunto de manifestaciones textuales que responden a idénticos presupuestos estéticos,

---

<sup>438</sup> Pérez de Ayala, en el prólogo que redactó en 1943 para *Doña Berta, Cuervo y Superchería*, de *Clarín*, definía la fisiología literaria como el “estudio de ciertos tipos psicológicos estereotipados, que, en la historia de los géneros literarios, antecede a la novela propiamente dicha. Un carácter de este tipo, un carácter estereotipado, es un hombre artificial, un hombre deshumanizado y mecánico, que obra siempre de la misma manera y no responde sino ante un solo estímulo” (en Baquero Goyanes 1992: 252). El concepto de estereotipo, sin embargo, no es equivalente al de tipo, como bien ha deslindado Ruth Amossy (1989).

no hay que olvidar, en cualquier caso, que fisiologías y artículos de costumbres son productos y dispositivos de escritura autónomos.

La moda de las fisiologías también llegó al mercado editorial español, aunque sin la intensidad con que lo hizo en su país de origen. De hecho, y aunque la crítica suele fechar su entrada, por la vía de la traducción, hacia 1841-1842 o 1843<sup>439</sup>, se pueden encontrar antes algunas muestras de literatura fisiológica en germen, es decir, de microfisiologías o fisiologías contenidas en los estrechos límites del artículo periodístico, antes de dar el salto al libro. A poco que rastreemos en la prensa del período descubrimos títulos al menos desde mediados de 1839, cuando se publica “Fisiología del acreedor” –dentro de la sección “Historia natural”– en *La Mariposa*<sup>440</sup>, además de otras varias anónimas bajo el título de sección “Fisiolojía” (*sic*) en *El Panorama*, en las que el término resulta muy polivalente. A veces se usa en su sentido literario, pero otras simplemente tiene el valor genérico de “observación” sobre un objeto determinado, o bien un sentido puramente científico. Algunos ejemplos son “Fisiolojía. Observaciones sobre el suplicio de la guillotina” (*El Panorama*, 2ª época, núm. 40, 3/X/1839, pp. 218-219) o “Fisiolojía. El olfato”, (*El Panorama*, 2ª época, núm. 46, 14/XI/1839, pp. 319-320). Un caso de fisiología no literaria, sino estrictamente científica, es “Fisiología: el hombre esqueleto” (*El Panorama*, 2ª época, núm. 39, 26/IX/1839, núm. 1.646, p. 3); se trata, en realidad, de la noticia de un hombre extremadamente delgado que aterriza en los carteles teatrales de Madrid.

Años atrás, Larra ya había escrito artículos directamente relacionados con la escritura fisiológica, como “La planta nueva, o el faccioso. Historia natural” (1833), “El hombre-globo” y “Los calaveras” (1835)<sup>441</sup>. Todavía pasada la frontera de 1840, de forma simultánea a la eclosión de la literatura

---

<sup>439</sup> Margarita Ucelay da Cal ofrece esta datación en su estudio sobre *Los españoles pintados por sí mismos* (1951: 64), mientras que José Francisco Montesinos (1965) señala los años 1842-1843 como el punto culminante del género en España.

<sup>440</sup> “Fisiología del acreedor”, *La Mariposa. Periódico de literatura y modas*, núm. 4, 10/V/1839, pp. 31-32. Comienza así: “Séanos permitido echar en cara a Buffon el olvido de una especie de animal salvaje, el *acreedor*. Una buena descripción de este bípedo hubiera sido un servicio importante para la sociedad. Nosotros procuraremos llenar ese vacío. El *acreedor* es bajo cierto punto de vista un hombre como otro cualquiera”, p. 31, y acaba con la humorística exclamación: “¡El *acreedor* ha muerto, viva el *acreedor*!”. El artículo es muy breve y se limita a dar rasgos del tipo desde un punto de vista satírico.

<sup>441</sup> “La planta nueva, o el faccioso. Historia natural”, *Revista Española*, núm. 116, 10/11/1833; “El hombre-globo”, *Revista-Mensajero*, núm. 9, 9/3/1835; “Los calaveras”, *Revista-Mensajero*, núm. 94, 2/6/1835 y núm. 95, 5/6/1835.

panorámica, seguirían viendo la luz microfisiologías como la que escribe Juan Belza en torno a los más dispares objetos para el periódico valenciano *El Fénix*, o las que incluyen Serafín Estébanez Calderón y Mesonero Romanos en su populares antologías costumbristas<sup>442</sup>.

Al margen de estas microfisiologías hay que tener presente otra práctica periodística: la transformación en artículos serializados de fisiologías francesas originariamente impresas como libro. Un ejemplo de esta mutación de formato editorial lo encontramos en la *Fisiología de la portera* publicada por la *Revista de Teatros: Diario Pintoresco de Literatura* entre el 22 de abril y el 14 de mayo de 1843, traducción de la obra de James Rousseau publicada dos años atrás en París por Aubert, *Physiologie de la portière*.

En cuanto a las fisiologías como tales, en libros de tamaño bolsillo, pocas se publicaron en España que fueran verdaderamente originales. Montesinos llegó a contabilizar hasta diecisiete, todas impresas a lo largo de la década de 1840 y traducidas, imitadas o adaptadas del francés (Montesinos 1965: 103-104). Al listado efectuado por el crítico cabría sumar una práctica periodística que se dejó en el tintero, como esa *Fisiología de la portera*; la *Fisiología del solterón, arreglada y libremente acomodada al gusto español por El Modhafer, acomodador de nuevo cuño* que lanzó la editorial madrileña Unión Comercial en el mismo año de 1843 –Montesinos solo conocía unas ediciones posteriores que sacaron en Barcelona Bergnes y Oliveres cinco años más tarde, en 1848–; y la *Fisiología popular*, que constituye la tercera entrega de la obra enciclopédica *El diablito familiar. Daguerreotipo literario* editada por la “Sociedad del Álbum literario” y que se anuncia en la prensa como “estudios sobre las clases del pueblo” y “análisis de los gritos y gritadores” (*Eco del Comercio*, 2ª época, núm. 373, 1/10/1843, p. 4).

A estas obras habría que sumar todas aquellas ediciones francesas que se distribuían directamente en las principales librerías de las ciudades españolas y que son anunciadas en las páginas de los boletines bibliográficos

---

<sup>442</sup> Juan Belza, “El primo. Fisiología”, *El Fénix*, 15/VI/1844; “Fisiología del bastón”, *Íd.*, 13 y 20/VII/1844. Estébanez Calderón, “Fisiología y chistes del cigarro”, en *Escenas andaluzas* (1847: 311-332); Mesonero, “Gustos que merecen palos”, en *Tipos, grupos y bocetos de cuadros de costumbres dibujados a pluma por el Curioso Parlante* (1862, III: 25-36). En este artículo Mesonero convoca precisamente la tradición francesa de fisiologías –Balzac, Alibert, Brillat-Savarin–, junto a representantes españoles de esta rama de conocimiento, y de otras afines –Huarte, Cubí–.

de la época. Junto a las pioneras y más conocidas de Brillat-Savarin y de Balzac, también aparecen otras muchas, como la *Physiologie de la Poire* de Louis Benoît, *La Physiologie du fumeur* de Théodore Burette, la *Physiologie du poète* de Sylvius/Edmond Texier con ilustraciones de Daumier, la *Physiologie du pont neuf* de Adolphe Delahays, la *Physiologie du curieux* de Edmond Bonnaffé, la *Physiologie du théâtre* de Hippolyte Auger, la *Physiologie du bonbon* de Jacques Arago, la *Physiologie de l'amour moderne* y la *Physiologie du député*, todas publicadas entre 1832 y la década de 1840. Asimismo, habría que sumar a los datos recopilados por Montesinos los grandes proyectos de colecciones de fisiologías, de cuya existencia no tuvo noticia, y de los que hasta ahora conocemos al menos dos, el de Berges y el de Juan Oliveres.

La práctica literaria fisiológica pasó en España por la traducción, la adaptación y la imitación, incluso en aquellas obras que se calificaban como originales y que estaban directamente inspiradas en los modelos franceses, como la *Fisiología del revolucionario* de Alejandro Mayoli, la *Fisiología de la modista* de Manuel Béjar y las fisiologías *del poeta* y *del cómico* de Mariano Noriega, todas impresas en 1843<sup>443</sup>. Algunas ni siquiera declaraban su procedencia, escamoteando el nombre del escritor original, como sucede en la *Fisiología del estudiante* (1843; 1848), original de Louis Huart, pero en cuya portada se atribuía la autoría Jaime Tió.

Los dos focos difusores más importantes de fisiologías literarias en España fueron Barcelona y Madrid, que compitieron por distribuir en el circuito literario español una clase de obras alegando su carácter novedoso en el contexto de las letras españolas, así como el éxito de que gozaban en su país de origen. Montesinos ya explicó que fueron los editores catalanes quienes inicialmente “inundan la península de esta literatura barata”, siendo rápidamente imitados por los madrileños (Montesinos 1965: 104). Desde luego, si observamos la cronología editorial de las publicaciones se advierte una especie de competición por lanzar fisiologías en primicia. La primera de ellas parece ser la *Fisiología del matrimonio* de Balzac, que publicó el impresor catalán Juan Oliveres en 1841. Un año más tarde, Antonio Bergnes comenzó la publicación de toda una serie de fisiologías traducidas del francés;

---

<sup>443</sup> Cf. “Bibliografía” para ver los datos de edición de todas las fisiologías citadas en estas páginas.

inaugurada por la *Fisiología del hombre casado* de Paul de Kock, a esta seguirían las del *enamorado*, el *músico*, el *solterón* y la *solterona*, el *miliciano nacional*, el *sastre*, el *médico*, el *estudiante* y el *acreedor y deudor*; “todas igualmente chistosas e interesantes”, como corresponde “al género satírico-jocoso”, según las anunciaba *El Constitucional* de Barcelona (año VI, núm. 1.127, 13/IV/1842 y núm. 1.164, 20/5/1842)<sup>444</sup>. Todas estas obras, nueve en total, fueron recuperadas y publicadas nuevamente por el mismo Juan Oliveres a lo largo de 1848, dentro de la colección “Galería satírica. Colección de fisiologías jocosas de varios Estados”<sup>445</sup>.

Tanto la serie de Bergnes como la posterior de Oliveres revelan el conocimiento y contacto directo de los círculos literarios barceloneses con el panorama literario francés más actual, lo cual se indica explícitamente en la publicidad de las obras como aval de calidad; en el caso de la fisiología de Kock editada por Bergnes, por ejemplo, se advierte: “Con este título damos principio a la colección de fisiologías que se están publicando en París con general aceptación, y en las que trabajan los primeros ingenios de la Francia” (*El Constitucional Íd.*). Por su parte, la *Fisiología de los enamorados* que publica el Establecimiento Tipográfico –de Francisco de Paula Mellado–, “imitada del francés y acomodada a nuestros usos [y] costumbres”, es anunciada en parecidos términos en una revista de la propiedad del mismo Mellado:

La extraordinaria aceptación que obtienen en el reino vecino la serie de publicaciones de este género que se están dando a luz y que no son en realidad otra cosa que una crítica de la sociedad presentada bajo un aspecto tan nuevo como interesante, y amenizada con caricaturas, nos hace confiar en el buen

---

<sup>444</sup> Otro anuncio inserto en la antigua *Revista de Teatros* del mismo año de 1842, si bien algo posterior, anuncia esta serie: “Colección de fisiologías, la del hombre casado, la del enamorado, la del médico, la del solterón, del miliciano nacional, del sastre, que acaba de llegar, a 5 reales cada una; se hallan de venta en la librería de García, calle de la Concepción Jerónima [y] en la de Poupart, calle del Arenal” (*El Nuevo Avisador. Diario de anuncios locales y noticias oficiales*, núm. 8, 8/X/1842, p. 5).

<sup>445</sup> Cf. Dionisio Hidalgo (1868: 163). En la Biblioteca Nacional de España se conservan cuatro: la *Fisiología del estudiante* de Tió, la *Fisiología del músico* de Cler, la *Fisiología del guardia nacional* de Huart y la *Fisiología del solterón y de la solterona* de Couailhac, todas impresas por Juan Oliveres en 1848, menos la del músico, impresa por Antonio Bergnes en el mismo año. En portada y sobre el título se consigna, simplemente, “Galería satírica”. Convendría preguntarse por qué Oliveres, quien había publicado en 1841 la primera fisiología literaria en España que he podido encontrar, deja pasar siete años hasta que lanza las siguientes y, mientras tanto, el que abre un hueco en su catálogo para este tipo de obras satíricas es Bergnes.

éxito de la obrita que anunciamos en la que, como queda dicho, hemos introducido las modificaciones que exigen la diferencia de hábitos de un país a otro ("Anuncios", *Fray Gerundio. Boletín de noticias*, núm. 251, 16/V/1842, p. 4).

**PUBLICACIONES NUEVAS**  
**DEL ESTABLECIMIENTO**  
 TIPOGRAFICO  
 de A. Bergnes y C.<sup>a</sup> de Barcelona.



**FISIOLOGIA DEL HOMBRE CASADO,**

por *Paul de Kock*

TRADUCIDA DEL FRANCÉS POR N. N.

y adornada con dibujos distribuidos por el texto.

En este título damos principio a la colección de fisiologías que se están publicando en París con general aceptación, y en las que tratan los penúltimos ingenios de la Francia. Este librito, así como los demás que con el título de fisiologías iremos publicando, pertenece al género satírico-jocoso, y no puede menos de agradar por el ingenio y la travesura de sus autores. Nadie ignora que la sátira bien manejada es el arma más formidable que se puede oponer a los vicios de la sociedad. En esta y las demás fisiologías de este jérez se patentiza todo lo ridículo del vicio y de las preocupaciones inherentes en ciertas clases, estados e individuos; y hacednos reír a costa ajena, es natural suponer que nos apartaréis de las ridículas que nos putan con tanta gracia. Seguirán a esta fisiología otras que aumentarán. Cada una formará un tomo en 8.<sup>o</sup> que quedo, adornado con dibujos expresivos. Su precio á reales en Barcelona, y 6 francos de ella. Cada tomo se pagará en el acto de recibirlo. La Fisiología del Hombre casado está ya de venta.

Anuncio de la *Fisiología del hombre casado* de Charles Paul de Kock  
 en *El Constitucional* (13 de abril de 1842)

La *Fisiología del hombre casado* de Paul de Kock fue publicada por Antonio Bergnes en Barcelona en el año 1842 en traducción de un misterioso N. N.<sup>446</sup>, al mismo tiempo que la editaba Mellado en Madrid, en versión del

<sup>446</sup> Este N. N. tradujo el resto de fisiologías editadas por Bergnes —y vueltas a publicar por Oliveres—, salvo la del estudiante y la del músico, a cargo de Jaime Tió y de Ventura Ruviano, respectivamente. En catálogos de instituciones y de bibliotecas, algunos tan relevantes como el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español y el de la propia Biblioteca Nacional de España, se ha consignado al traductor en el caso de las impresiones de Oliveres con las siglas "M. M.", errata que urge corregir antes de que se perpetúe en posteriores descripciones bibliográficas.

conocido literato Ramón de Castañeira<sup>447</sup>, quien muy poco después iba a colaborar en *Los españoles pintados*, una obra íntimamente relacionada con muchos de los presupuestos estéticos que caracterizaban a estas producciones fisiológicas. No hay que olvidar que el mismo editor de los *Españoles* y de otras colecciones previas, Ignacio Boix, también se sumó a esta nueva tendencia editorial en 1842 al publicar la *Fisiología del negro*, una “traducción libre de J. M. de A.” –presumiblemente, José María de Andueza, quien, a su vez, participó en los *Españoles* con artículos de costumbres, además de con el texto introductorio de la edición de 1843–.

Además de Bergnes, Oliveres y Boix, otros editores e impresores, así como otras ciudades se suman a esta nueva moda editorial impulsada en Madrid y Barcelona. Destaca la Unión Comercial, que durante 1843 incorporó a su catálogo hasta cuatro fisiologías, a cargo de escritores no muy conocidos en los círculos literarios del momento: la del solterón, “arreglada y libremente acomodada al gusto español, por *El Modhafer*, acomodador de nuevo cuño”; la de la modista, por Manuel Béjar; la del poeta y la del cómico, ambas de Mariano Noriega. De todas ellas, solamente la primera había sido publicada previamente por Bergnes en Barcelona, con el título completo de *Fisiología del solterón y de la solterona*. Por su parte, del prestigioso taller de Francisco de Paula Mellado salieron en 1842 la ya citada *Fisiología de los enamorados* y la *Fisiología del hombre casado*, ambas traducidas por Castañeira. Además, en Sevilla aparece la *Fisiología del estudiante* de Louis Huart, adaptada por Jaime Tió, *El Licenciado Borrajas* (1843), que en 1842 había publicado Bergnes y en 1848 volverá a aparecer en la imprenta de Oliveres; en Murcia, Palacios lanza la “obra original” *Fisiología del revolucionario*, de Alejandro Mayoli y Endériz; la madrileña imprenta La Amistad da a la luz la *Fisiología del beso* del italiano Luigi Corsini (1843), que volvería a publicarse en 1856 (Madrid: Rivadeneyra), el mismo año en que Cabrerizo lanza en Valencia la *Fisiología del amor o guía de los amantes* de José Zapater y Ugeda.

Esta fiebre de fisiologías, o “furor fisiológico”, en palabras de Antonio Flores (1846: 4), se extendió hasta el punto de llegar a ser objeto de críticas y de parodias. También en Hispanoamérica encontró su hueco esta nueva

---

<sup>447</sup> Suya es también la traducción de la *Fisiología de los enamorados* (1842) de Étienne de Neufville que publicó Mellado.

tendencia, y precisamente de allí nos llega el expresivo testimonio del costumbrista cubano José María de Cárdenas y Rodríguez, quien en su “Fisiología del administrador de un ingenio” (1847: 73-80) resume muy bien tal *epidemia fisiológica* a la que él, con buen humor y no poco descaro, se suma:

No sé quien fue el primer escritor de una fisiología que no versase sobre los fenómenos de la vida o las funciones del cuerpo humano en su estado de salud, pero sé que por habernos regalado Mr. de Balzac con su nunca bien ponderada *Fisiología del matrimonio* llovieron fisiologías con abundancia tal que fue una calamidad. Diéronnos separadas fisiologías de los caracteres y estados más opuestos entre sí: las fisiologías del soltero, del casado y del viudo; las fisiologías del paisano y del militar; las fisiologías del médico y del sepulturero; las fisiologías del acreedor y del deudor; las fisiologías del escribano y del hombre de bien. Fue verdaderamente una epidemia fisiológica la que afligió la república literaria, pero pasó como la langosta, y todas esas, y todas las demás fisiologías, comenzando por la del amigo Balzac, cayeron en el profundo abismo donde caen las obras malas y las obras tontas aunque estén bien escritas.

Y apesar de tan triste ejemplo, viendo yo sobre mi bufete tan elevado montón de fisiologías, recordé que examinando el Corregio [sic] un cuadro de Rafael exclamó entusiasmado: *E io anche sono pittore*, y agarró la paleta y el pincel, y fue pintor, por lo cual yo exclamé: *E io anche sono fisiologista*, y tomé la pluma y me di a pensar de quien había de ser mi fisiología. En esto vi que bajaba las escaleras uno que había sido administrador de un ingenio, y dije para mi capote: ¡*He ahí mi hombre!*

Además, tarde o temprano había yo de dedicar alguna cosa a este personaje, y alégrome que sea una fisiología, porque a la verdad es sujeto de humos, y es cosa segura que había de molestarse viéndose bosquejado en un vulgar artículo de costumbres, como cualquiera tipo de menos valor. El señor administrador de un ingenio quiere que se le distinga en todo, y no ha de ser seguramente un pobre periodista quien pretenda equipararlo con los demás hijos de Adán. Que lo hagan otros (Cárdenas y Rodríguez 1847: 73-74).

Este de Cárdenas sería un buen ejemplo de microfisiología, o fisiología en formato de artículo periodístico, remedando incluso la estructura propia de las obras de este tipo, publicadas en libro de formato pequeño –un diecisesavo, usualmente–. Se compone de seis brevísimos capítulos, de apenas unos párrafos, además de la conclusión y de la introducción –a la que pertenece el pasaje completo arriba citado–, aunque carece de las ilustraciones imprescindibles en toda fisiología literaria que se precie de serlo, y que otros textos publicados en prensa sí incorporaron –como, por ejemplo, la *Fisiología de la portera* de la *Revista de Teatros*–. En la breve extensión que ocupa esta “Fisiología del administrador de un ingenio” vemos negado y afirmado su carácter de artículo de costumbres, al tiempo que se expone explícitamente y

desde el mismo título como fisiología<sup>448</sup>, lo que constituye una prueba más de los límites difusos que se establecían entre ambas formas, al tiempo que lleva a pensar en la idoneidad de la denominación propuesta de *microfisiología* para este particular cruce de géneros.

En suma, a la luz de este no desdeñable número de fisiologías literarias impresas en España, se impone la precisión de dedicarles un estudio exclusivo en el que se evalúen aspectos tales como la producción y la distribución de estas obras en los circuitos editoriales españoles, los procesos de adaptación cultural de los originales franceses, los vínculos de estos textos con los artículos de costumbres –especialmente evidentes en las microfisiologías– y, en fin, el impacto real de estas obras en la literatura española de la primera mitad del XIX. De este modo, quedaría actualizado el estudio que realizó Montesinos y que, si bien constituye un esfuerzo importante por exponer las bases de la literatura fisiológica del período, adolece del atraso lógico motivado por el medio siglo de investigación literaria que ha transcurrido desde su redacción. Por otra parte, hay que recordar que Montesinos fue un pionero en cuanto a la llamada de atención sobre las fisiologías francesas en España<sup>449</sup>, pero su aproximación fue tangencial, expuesta al hilo de su verdadero objeto de interés, que era el costumbrismo y su carácter de precedente de la novela realista de la segunda mitad del siglo XIX. A día de hoy seguimos careciendo de un estudio especializado sobre las fisiologías en España, al margen de menciones puntuales como las que encontramos en los trabajos de José Manuel Losada Goya (1998) o, más recientemente, de Dorde Cuvardic (2008).

---

<sup>448</sup> En la “Introducción” leemos esta irónica afirmación que rechaza el estatuto genérico de artículo de costumbres para este texto que, por su objeto elevado, es más propio de una fisiología: “tarde o temprano había yo de dedicar alguna cosa a este personaje, y alégame que sea una fisiología, porque a la verdad es sujeto de humos, y es cosa segura que había de molestarse viéndose bosquejado en un vulgar artículo de costumbres, como cualquiera tipo de menos valor” (Cárdenas y Rodríguez 1847: 74); en el último capítulo y en la conclusión, respectivamente, se reconoce que “esta fisiología es de administrador” (*Íd.*: 80), y se señala: “Hecha esta protesta entrego mi artículo al cajista, previa censura” (*Ibíd.*).

<sup>449</sup> Antes Mariano Baquero (1992: 251-256) había llamado la atención sobre los contactos entre las viejas fisiologías decimonónicas y algunos cuentos de Leopoldo Alas *Clarín* en la segunda mitad del XIX que por su carácter genérico inclasificable se deslizaban entre el ensayo, la escena de costumbres, la etopeya o el retrato y la semblanza satírica. Ejemplifica con *Don Urbano*, *El señor Isla*, *Bustamante*, *Zurita*, *El hombre de los estrenos* o *Cuervo*, entre otros, que califica como retratos o etopeyas y que son, en su opinión “casi lo que los románticos o post románticos solían llamar una fisiología” (*Íd.*: 252). Cuando estos relatos se publican en la segunda mitad del XIX “no parecía posible ya utilizar el viejo término de fisiología, que nada diría a los lectores de 1885, pero puede que, en el fondo, fuera tan vieja especie la que cabía descubrir en esa y otras *caricaturas clarinianas*” (*Ibíd.*)

El menor impacto que tuvo esta literatura en comparación con la sensación que provocó más allá de los Pirineos, junto con su especial estatuto genérico, híbrido y difícilmente clasificable, han sido sin duda cuestiones que han tenido que ver en el hecho de que tal corpus textual haya sido soslayado o pasado por alto como literatura popular, condenada como moda pasajera e intrascendente. En cualquier caso, la inserción de fisiologías dentro de nuestras fronteras no se debió sin más a una pura “especulación editorial”, como sostuvo en su momento Montesinos (1965: 104), sino que hay que buscar los motivos de su recepción, pasajera o no, en su armonía de presupuestos estéticos con el artículo de costumbres, que gozaba de plena aceptación y a cuyo cultivo se dedicaban casi todas las plumas reconocidas de la época desde la década de 1830, sumándose así a la industria europea del artículo atestiguada por Martina Lauster (2007). De hecho, los principales articulistas de costumbres, aunque no escribieran fisiologías propiamente dichas a la manera francesa y se limitaran solamente a hacer alguna que otra incursión tímida en este dominio textual, como ya se ha visto, sí mostraron un gran interés por estas producciones literarias, que conocían de primera mano. Larra dominaba a la perfección la literatura de costumbres francesa, como manifiesta en sus textos prácticos y teóricos –especialmente, en su reseña del *Panorama matritense*–. Este, por su parte, también conocía muy de cerca estas modernas producciones panorámicas francesas, pues constituyen prácticamente el grueso de la sección que denomina “Parte extranjera”, como atestigua su destacada presencia dentro de su biblioteca particular. Entre otros, poseía los siguientes ejemplares –entre comillas se recogen sus propias palabras–:

*Fisiología* “en francés” (1841), *Scènes de la vie privée* (1836), *Scènes de la vie parisienne* (1839), *Scènes de la vie de province* (1840), *La peau de chagrin* (1833), todo de Balzac; *Fisiología* de Brillat “en francés” (1842); *L’Hermite du Faubourg St-Germain* (1825) de Colnet; *L’Hermite en Russie* (París, 1829) de Dupré St.-Maure y *Petersbourg, Moscou et les provinces: observations sur les moeurs russes* (París, 1830); la colección francesa nacional por antonomasia, *Les Français peints par eux-mêmes* (“París, Curmer, 1840, con muchos grabados. Cuatro tomos en 4º mayor, chagrin”); el clásico de Jean-Claude Gorgy, *Tablettes sentimentales du bon Panfile* (París, 1792); de Jouy tenía casi todas sus *Hermites*: la edición de *L’Hermite de la Chaussée d’Antin* de Bruselas (1818) en “dos tomos en 4º mayor (dos ejemplares)”, además de la séptima de *L’Hermite de Guienne (suite de L’Hermite de la Chaussée d’Antin* – “París y Bruselas. Un tomo en 4º mayor” –; *Guillaume le Franc parleur (suite*

de *L'Hermite de la Chaussée d'Antin*, "Bruxelles, 1818. Un tomo 8º mayor"; *L'Hermite en province* (París, 1818), "siete tomos 8º marquilla"; *L'Hermite à Londres*, "dos tomos en 8º marquilla, con grabados"; *Les Hermites en prison* (París, 1823), "dos tomos en 8º marquilla con grabados"; "*Physiologies-Aubert*, illustrées de gravures. París, 1840 y siguientes. Veinticinco tomos en 8º"; *La grande ville, nouveau tableau de Paris* de Paul de Kock, "2 tomos en 4º mayor", además de *Moeurs parisiennes* (París, 1839), "8 tomos en 8º", y la misma edición de Bruxelles (1840) en 2 tomos; *Nouveau Tableau de Paris au XIX<sup>e</sup> siècle, par les sommités littéraires* (París, 1834), "siete tomos en 4º"; el *Tableau de Paris, nouvelle éd.* de Mercier (Ámsterdam, 1792) en 8 tomos; *Scènes de la vie publique et privée des animaux* (París, 1842), "dos tomos en 4º mayor"; *Le Spectateur, ou le Socrate moderne, par Addison* (Amsterdam et Leipzig, 1854), "siete tomos en 8º"; *Scènes de mœurs arabes (Espagne X siècle)* de Viardot (París 1834). A toda esta lista hay todavía que sumar algún libro que se cuela en otras secciones, como la traducción del *Diccionario de las gentes del mundo, escrito en francés por un joven eremita* (Madrid, 1820), cuyo autor confunde con Jouy, y *La Inglaterra y los ingleses* de Bulwer Lytton, traducido por D. G. Gironella (Madrid, 1837) (Mesonero 1875: 29-31).

Esta sección de la biblioteca particular de Mesonero simboliza bien la moderna literatura panorámica francesa, cuya presencia dentro de las lecturas favoritas del escritor costumbrista español es más que notable. Mesonero leyó las obras directamente del original y mostró hacia ellas un verdadero interés de bibliógrafo, pues llegó a poseer en algún caso más de una edición de una misma obra. En su producción costumbrista, como en la española en general, tuvieron un innegable peso los presupuestos estéticos de la literatura panorámica francesa, cuya introducción y circulación en España queda reflejada en su biblioteca personal. La relación cultural estrecha que mantuvieron España y Francia a lo largo del XIX, muy estudiada hasta la fecha, lo fue también en lo que respecta a esta clase de obras panorámicas. Como ha señalado Jean-René Aymes, "Francia ha sido para España, ante todo, la primera proveedora de corrientes culturales ya elaboradas, de modelos y contra-modelos incorporados y adaptados después al solar español" (en Aymes y Esteban de Vega 2003: 10). En este sentido, la literatura costumbrista se sumó a este proceso de largo recorrido con su producción de artículos de costumbres, de colecciones panorámicas y, más tímidamente, con las fisiologías y las microfisiologías en formato periodístico.

## “Ocaso” del artículo de costumbres. La novela de costumbres

*Los Españoles pintados por sí mismos* no fue ni la primera ni la única obra construida sobre el modelo “pintado por sí mismo” que se introdujo en el mercado editorial español, pero sí la primera “nacional” y “original”, a pesar de estar basada en un modelo foráneo –frente al resto, que fueron traducciones, como los *Niños* o los *Animales pintados*– y la que mayor fama alcanzó, quizá por ese mismo motivo. Paradójicamente, su éxito no llegó asociado a una revitalización del artículo de costumbres, que quedó anquilosado en formas, estructuras y tópicos manidos. La obra se encuentra, en este sentido, en una fase de fosilización inicial del modelo costumbrista, que se reactivaría avanzada la década de 1860 y, sobre todo, entre 1870 y 1880.

La colección de *Españoles pintados* apareció en un momento en que el artículo de costumbres se había convertido ya en un género literario consolidado, centrado tanto en caracteres y costumbres, como en escenas y tipos, y con unas bases estéticas muy concretas –descripción literaria y gráfica, presentación sintética e intencional del espacio, trasfondo moral, “color local”, etc.–. En esta y en otras colecciones panorámicas los autores se ajustan a tales convenciones, pero trasladándolas ahora al ámbito exclusivo de la literatura de tipos, en armonía con la literatura fisiológica que estaba en pleno auge en esta década de 1840.

De forma simultánea a la trayectoria del artículo de costumbres español se había ido desarrollando la novela de costumbres, en la que la observación de la realidad circundante y, concretamente, de los usos y costumbres tiene un papel central, al igual que sucede en el artículo<sup>450</sup>. En el año 1832, al mismo tiempo en que estaban publicando sus primeros textos Larra, Estébanez o Mesonero, Estanislao de Kotska Vayo publicaba su “novela original española” *Aventuras de un elegante, o las Costumbres de ogaño* (Valencia, Mompié); en 1838 Estébanez Calderón presentaba *Cristianos y moriscos*, sobre la que un anónimo crítico, a propósito de la utilización del adjetivo “original” pospuesto a

---

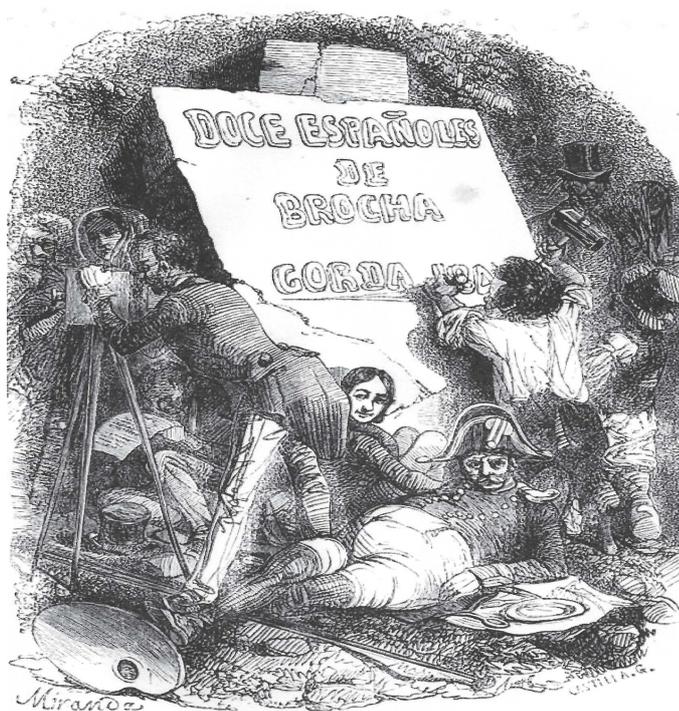
<sup>450</sup> Junto a la potente corriente de novela histórica, fuera *walterscottiana* o de referente contemporáneo, que impulsan Ramón López Soler, Trueba y Cossío, Espronceda, Rafael Húmara, Larra, Salas y Quiroga o Miguel de los Santos Álvarez, por citar algunos ejemplos destacados, también asoman con fuerza desde 1830 otros formatos narrativos, como la novela popular y folletinesca de Ayguals de Yzco o Romero Larrañaga y, más tímidamente, esta novela de costumbres.

las primeras tentativas de novela, unas más logradas que otras, se refiere a ella como la primera y más auténticamente española de todas (“Novela española”, *El Español. Revista literaria*, núm. 2, 8/VI/1845, pp. 3); algo posteriores, *Las tres navidades* de Juan de Ariza (1846) y *El dios del Siglo* de Salas y Quiroga (1848) asomaron también como tímidos destellos de realismo narrativo. A propósito de esta última y de *Los habitantes de la luna* escribía Eugenio de Ochoa que constituían “excelentes pinturas de costumbres” (1867: 277). Ya en este momento de la década de 1840 se multiplicaron las “novelas de costumbres contemporáneas” que, como ha señalado Romero Tobar, remiten a los *études de mœurs* de la literatura francesa y a las novelas de aventuras folletinescas de asunto histórico o contemporáneo (1994: 371).

La relación que el artículo de costumbres estableció con la novela de costumbres es parcial, pues, como ha señalado el mismo Romero Tobar, ambas partían de un mismo punto, “el imperativo de fidelidad a los conflictos de la sociedad del momento” (*Íd.*: 372), si bien llegando a distintos resultados. En casos como *Doce españoles de brocha gorda* (1846), de Antonio Flores, esta clase de relación se observa más claramente. El libro se postula como una suerte de continuación de la colección de los retratos nacionales contenidos en *Los españoles pintados por sí mismos* donde se recogen aquellos que quedaron fuera de su “furor fisiológico”<sup>451</sup>.

---

<sup>451</sup> En el prólogo deja claro el sistema de representación que piensa seguir: aunque se declara seguidor de Daguerre, asegura que su “daguerreotipo [*sic*] es un espejo claro y franco, ante el cual no sirven embozos ni caretas”, por lo que ofrecerá al público las doce “familias sociales” y originales españolas que han quedado fuera de la famosa colección nacional (Flores 1846: 4-7).



Portada de *Doce españoles de brocha gorda* (1846)

Lo interesante es que *Doce españoles* se sitúa en ese espacio intermedio entre las colecciones panorámicas de tipos y la novela de costumbres contemporáneas. Los *Españoles pintados* es el hipotexto del que adapta la descripción de tipos y el formato de la colección a la estructura más trabada de la novela de costumbres contemporáneas, sumándose así a los intentos de otros escritores, como Ayguals de Izco y Juan Martínez Villergas, que por estas mismas fechas componen “cuadros” y “misceláneas de costumbres”. El mismo Flores persiste en este género en títulos como *Ayer, hoy y mañana* o *Fe, esperanza y caridad* (1851). Sobre esta última Eugenio de Ochoa redacta una enjundiosa crítica donde afirma que Flores estaba “destinado a compartir con el admirable novelista Fernán Caballero la gloria de probar que no es imposible hoy en España escribir novelas de costumbres contemporáneas” al nivel de las extranjeras, “por mal que así parezca indicarlo el mal éxito de tantas probaturas hechas entre nosotros de veinte años a esta parte por muchos hombres de indisputable talento” (Eugenio de Ochoa, “Bibliografía”, *La España*, año IV, núm. 910, 23/III/1851, p. 4).

El debate en torno a la novela se venía dirimiendo desde finales de los años treinta en distintos frentes, desde la tribuna periodística hasta los foros culturales como el Ateneo. De 1838 es el artículo anónimo “De la novela en

general”, publicado en el *Semanario Pintoresco*, que Romero Tobar considera “atribuible” (1994: 362) a Mesonero, y donde ya se defiende la idea de una novela centrada más en la observación de la realidad que en la imaginación; del *Curioso Parlante* es otro texto teórico, “La novela”, que aparece en el mismo periódico un año más tarde y donde plantea la misma tesis que en su discurso de ingreso a la Academia en 1838 –la novela como descripción de costumbres y pintura de caracteres–; en enero de 1840 se celebraba en la sección de Literatura del Ateneo madrileño una sesión sobre el “Paralelo entre las modernas novelas históricas y las antiguas caballerescas”... En suma, multitud de textos periodísticos abundarían durante la siguiente década en esta reflexión acerca del pasado, el presente y el futuro de la novela española<sup>452</sup>, pero todos los juicios confluían en una misma idea, bien resumida por las siguientes palabras del *Curioso Parlante*: “La novela, pues, para ser lo que la literatura quiere hoy que sea, ha de describir costumbres, ha de desenvolver pasiones, ha de pintar caracteres”, para formar “el cuadro general de una época marcada en la historia de cada país” (en Navas Ruiz 1970: 266). En palabras posteriores de *Andrenio*, en ese momento de mediados de siglo “la futura novela no había de ser histórica, a la manera de Walter Scot [*sic*], sino contemporánea y muy ligada al espectáculo social de su tiempo” (Gómez de Baquero 1924: 34), de ahí que los “cimientos” de esa futura novela fuesen, indefectiblemente, los “escritores de escenas de costumbres” (*Ibíd.*).

En el fondo, tanto la novela de costumbres contemporáneas como otras obras narrativas, fuera cual fuese su signo, confluían en un mismo intento por construir una novela nacional, original y basada en las costumbres de actualidad, lo que posteriormente Pérez Galdós iba a denominar “la sociedad presente como materia novelable”<sup>453</sup>. Este paso iba a ser confirmado de forma definitiva por *Fernán Caballero* en *La Gaviota*, novela que apareció publicada

---

<sup>452</sup> J(osé) de C(astro) y O(rozco), “Sobre la historia de la novela” (*La Alhambra*, vol. IV, núm. 21, 23/V/1841, pp. 241-244); Anónimo, “Novela española”, *El Español, Revista literaria*, núm. 2, 8/VI/1845, pp. 1-5; Antonio Neira de Mosquera, “De la novela en España”, *Revista de España, de Indias y del Extranjero*, XII, 1848, 181; Ramón de Navarrete, “La novela española”, *SPE*, 1847. Estos son algunos destacados y conectan los discursos teóricos de la década de 1830 con los que se impulsan a partir del “Prólogo” de *Fernán Caballero* a *La Gaviota* (1849). Véase, a propósito de las ideas sobre la novela en la época romántica, el estudio de Ana Luisa Baquero (2010).

<sup>453</sup> Como demostró José Escobar (2002), el costumbrismo en sí se convertiría en “materia novelable”, siguiendo la imagen galdosiana, durante la segunda mitad del XIX.

por entregas en *El Herald* en 1849 y en cuya génesis, nuevamente, tuvo mucho que ver el espíritu que animaba la colección de *Los españoles pintados por sí mismos*, como desvela la propia autora ya desde el prólogo: “es indispensable que, en lugar de juzgar a los españoles pintados por manos extrañas, nos vean los demás pueblos pintados por nosotros mismos”<sup>454</sup>. Autores, crítica y público buscaban ya en este momento un nuevo espejo en el que sentirse reflejados; no era ya el costumbrista en formato artículo o colección panorámica, en cambio, sino el que estaba ensayando Cecilia Böhl de Faber como novela. Sin embargo, todavía en ese mismo año en que Ochoa está escribiendo sobre los fracasos de las anteriores novelas de costumbres y sobre el paso fundamental que ha dado en este terreno *Fernán*, la casa Gaspar y Roig vuelve a publicar la colección de *Los españoles pintados por sí mismos*, con apenas cambios respecto a la edición de 1843 y en una versión más popular y barata, a modo de débil eco de la onda expansiva que constituyó la literatura panorámica en la década anterior.

A lo largo de la década de 1840 el esquema del artículo de costumbres ya se había ido prácticamente agotando, y no por falta de asuntos –pues la sociedad siempre da materia al escritor y al artista, siendo los ridículos y los vicios humanos eterno motivo de burla y censura, como había señalado Castañeira en su reseña ya citada de los *Españoles*–, sino por falta de imaginación. Los escritores de costumbres no miraban ya al mundo, a la realidad circundante, para extraer de ahí los materiales para sus artículos, sino que buscaban en los textos de sus precedentes su referente más inmediato, o bien, habiendo ya ganado terreno la imagen gráfica frente al texto, recurrían a ella como apoyo para elaborar sus descripciones.

Este último es un cambio fundamental operado en el artículo de costumbres de hacia 1840 con respecto a los iniciales. En sus primeros estadios –los textos de Mesonero, de Larra o de Bretón así lo confirman–, solía contener una ficción mínima, una narración que envolvía el discurso moral de base, como indicaba *El Curioso Parlante* que era preceptivo en la presentación al público del *Panorama*; hacia 1840, en cambio, la influencia de las fisiologías y de las colecciones panorámicas europeas había ya transformado al artículo

---

<sup>454</sup> Lo recuerda Enrique Rubio (1998: 304) en un trabajo sobre esta obra de Flores.

de costumbres en un estudio de tipos sociales en el que la descripción gana terreno a la narración, debido a los fundamentos taxonómicos y analíticos que inspiran este tipo de observación literaria. Múltiples ejemplos se podrían aducir de esta modificación del género, letal en lo que respecta a su componente ficcional, ya que desde el punto de vista de la recepción no se acusó un cambio significativo –el público seguía leyendo estos artículos como literatura de caracteres y, en definitiva, de costumbres–, pero basten unos pocos. Compárese, de un lado, el picante y satírico artículo de Larra “Los calaveras” con el que publicó la *Revista de Teatros* a mediados de enero de 1843 “Una calaverada”:

Poseyendo como poseemos el artículo del inimitable *Fígaro* sobre los calaveras, fuera necia presunción hacer nosotros un retrato imperfecto de este tipo de la alta y baja sociedad, pero a mano tenemos la lámina que representa una calaverada, y su explicación creemos será grata a nuestros lectores, sin que se nos tache de atrevimiento (*Revista de Teatros*, 2ª serie, núm. 17, 15/1/1843, 2ª serie, s.p.).

En efecto, el texto se acompañó de una viñeta francesa, dibujada por Grandville y grabada por Barbant, que servía no para inspirar al autor a crear una historia que sirviera para envolver su crítica o su lección moral, sino para que registrara, de forma mecánica y mimética, lo que veía en la lámina; para que *explicara*, sin más, la imagen gráfica. Por otro lado, en ese mismo año, Bretón se excusaba en su artículo para los *Españoles pintados* de no aportar uno de los elementos característicos del trazado de un tipo, el apelar a su génesis u orígenes, alegando que este era un terreno reservado para Mesonero Romanos: “Dejo a los eruditos y *curiosos parlantes* la meritoria, bien que ímproba tarea de escudriñar desde cuándo empezó a ejercerse en Madrid la importante *profesión de Castañera*” (1843 I: 31). En 1845, finalmente, el testimonio de Anaya, crítico de la *Revista de Madrid*, es sumamente elocuente en este sentido y condensa, más allá de la opinión personal, un hecho objetivo sobre el punto de no retorno al que había llegado la literatura crítica de costumbres a estas alturas. Escribe en su “Revista teatral”, a propósito de la nueva “novela dramática” de Carlos García Doncel y Luis de Olona, representada en el Teatro del Príncipe y publicada por la “Galería Dramática” de Miguel Durán y Manuel Delgado:

*Los Misterios de Madrid*, obra de dos ingenios, los Señores Doncel y Olona, han sido desgraciados. No podía menos de ser así, porque el asunto que indicaba su título nos pareció siempre mal escogido. Las costumbres de Madrid son una mina ya agotada en muchos y muy buenos artículos, en no pocos dramas, y sobre todo en los excelentes y acabados cuadros que nos ha presentado el Sr. Mesonero en su *Panorama Matritense*. Por consiguiente, no era fácil dar novedad a asuntos muy conocidos y en que muchos escritores se han ocupado; no era tampoco fácil igualar en el efecto a obras que por su mérito o por la fortuna, han obtenido un éxito extraordinario; no era tampoco fácil sorprender con nuevos cuadros, cuando se hallan tan cerca los originales y las más excelentes copias. Con *Los Misterios de Madrid* no podía menos de suceder lo mismo que con las comedias de D. Quijote y Sancho Panza: ninguna de estas ha logrado jamás el éxito que la novela inmortal de donde se tomaban. Por lo mismo, nos atrevemos a pronosticar que cuantos cuadros de las costumbres de Madrid se presenten en el teatro, no producirán nunca el efecto que algunos de los artículos que hemos mencionado (*Anaya* 1845: 271-272).

En efecto, hacia 1845 quienes querían escribir sobre costumbres debían enfrentarse al reto de buscar fórmulas propias –“dar novedad”– y de captar el interés del público con ellas –“sorprender”–, intentado alejarse de esos modelos tan cercanos, pero “igualando su efecto”. Los lectores estaban muy habituados a los cuadros de los costumbristas –*Anaya* cita a Mesonero porque era el ejemplo paradigmático de articulista de costumbres que había fijado su campo de observación en Madrid–, y la crítica consideraba esta temática como “una mina agotada”. La obra que suscita estas reflexiones, *Los misterios de Madrid*, constituye un ejemplo de cómo los esquemas tan explotados por los artículos de costumbres tratan de encontrar, sin éxito, nuevas formas expresivas; sin éxito porque, en el fondo, constituían variaciones sobre un mismo tema y remedos de estructuras ya manidas. En este caso, el de los “misterios” constituyó una moda literaria que causó furor en Francia y que, tras su exportación a otros países, como España, y su reiteración en múltiples formatos y medios expresivos, acabó por hastiar al público, como había notado otro crítico de la misma *Revista de Madrid* un año antes. El libro de García Doncel y Olona llegaba a la escena teatral y literaria madrileña después de la traducción de los *Misterios de París* de Eugène Sue, a cargo de Antonio Flores, de *Los misterios de Madrid* de Martínez Villergas, del anónimo y picante *Madrid y sus misterios* –todos de 1844– y de otras muchas obras por el estilo –*Anaya* anota varias y señala con humor que, de continuar la tendencia en progresión ascendente, “pronto llegará el día en que pueda escribirse un libro titulado los

*Misterios de los misterios de Madrid*” (1845: 410)–. Cada uno de estos libros proponía un esquema narrativo o teatral diverso: *Los misterios de Madrid* de Olona y García Doncel eran un híbrido entre la novela y el teatro –“novela dramática original”, reza el subtítulo–, en la que cada acto se presenta como un “cuadro” –de costumbres, se entiende–, con títulos que evocan a algunos de los escritos por *El Curioso Parlante* –“La puerta del Sol”, “Una calle a media noche”, “El gazapón del tío Roque”–; la anónima *Madrid y sus misterios* se propone como “novela de costumbres contemporáneas” cuyo propósito es “examinar la sociedad de Madrid” (1844: 6) con un “escalpelo” y a través de “la verdad toda” (7), “pintando” a las clases altas y a las bajas y presentando “tipos” considerados como “clases” o “grupos”, sin ninguna “alusión ofensiva a determinadas personas” (8); mientras que la de Juan Martínez Villergas, subtitulada “miscelánea de costumbres buenas y malas”, participa también de ese mismo lenguaje y presupuestos, de clara filiación costumbrista, y es presentada como una aportación a ese tímido desarrollo de la “novela nacional” (1844: 317) en el que el propio Villergas vaticina que participarían los “novelistas de primer orden” del porvenir –y que resultarían ser los Fernán Caballero, Pereda y Galdós del renacimiento de la novela nacional<sup>455</sup>–.

El costumbrismo choca aquí, entonces, con una flagrante paradoja: conforme avanza el siglo y se hace más evidente la necesidad de pintar la *vida moderna*, de hablar de lo actual, inmediato y contemporáneo, más se aleja el artículo de costumbres de dicho propósito, inmerso en una espiral por la cual remite a su propio código metaliterario y autorreflexivo, así como a unos modelos que ya han entrado, en general, en franca decadencia.

A modo de corolario, quizá no sea inconveniente recordar una dualidad crítica que ha marcado el acercamiento a las relaciones entre el artículo de costumbres –el costumbrismo, en general– y la novela realista. Desde el mismo siglo XIX se ha señalado el vínculo que conecta los artículos de costumbres de

---

<sup>455</sup> Confiesa Martínez Villergas su forzosa esclavitud a una práctica literaria mercantilizada y la fuerte convicción de lo que su obra aporta: “Con el tiempo se maduran las uvas; si algún día la suerte quiere que no tenga precisión de escribir muchos libros a un tiempo para atender a mis necesidades, podré dedicarme a estudiar y escribir con la calma que exige la conciencia literaria. Entonces puede que escriba alguna cosa digna de figurar en alguna biblioteca. Entretanto me cabe la satisfacción de haber contribuido al cultivo de la *novela nacional*, que en vano me han querido disputar algunos, y si nuestra patria produce como lo espero novelistas de primer orden, ya que no tenga la dicha de colocarme a su altura, tendré la gloria de haber dado el ejemplo en este difícil género de literatura” (1844: 316-317).

las décadas de 1830 y 1840 con la posterior novela realista, si bien tal filiación no ha estado exenta de polémica. Blanco García (1909), en su estudio de la historia literaria decimonónica, atribuyó el interés de las primeras novelas por los acontecimientos de la realidad circundante al legado de los articulistas; *Andrenio*, por su parte, consideró a los costumbristas los primeros novelistas del siglo XIX y señaló que su principal aportación “al futuro edificio de la novela moderna” consistió en una “labor preparatoria” de procedimiento –“la observación”, el “abrir los ojos al espectáculo de la vida cotidiana”– y de escenario –“el cuadro de esa misma sociedad, la descripción de tipos, de costumbres, de escenas, el fondo de la fábula novelesca”– (Gómez de Baquero 1924: 39). Tales líneas críticas seguirían muy activas a lo largo del siglo XX, polarizadas las interpretaciones entre la visión del costumbrismo como germen de la novela realista, como defendió Correa Calderón, o bien como una rémora, tesis de José Francisco Montesinos y de Juan Ignacio Ferreras. Estos han considerado el costumbrismo como un lastre para la novela posterior, bien por la mediocridad de los autores (Montesinos 1965), bien por la excesiva carga moralizante de los textos, considerada una consecuencia de su “antirrealismo”, bien por la inmovilidad y monotonía que caracteriza al costumbrismo desarrollado entre 1830 y 1870 (Ferreras 1973). No obstante, se equivoca Montesinos al aplicar un criterio subjetivo y estético al análisis de un género, en lugar de partir de datos históricos y sociológicos tangibles y objetivos. Esos “mediocres” costumbristas, los ilotas de la República literaria española que dijera Ortega y Gasset<sup>456</sup> –pues conviene recordar que esta concepción estética del costumbrismo viene de lejos–, eran leídos con fruición en su época, suscitaron argumentos de obras teatrales, inspiraron cuadros líricos o pictóricos y alimentaron a varias generaciones de escritores que, además, no

---

<sup>456</sup> Recordemos que fue en uno de los ensayos contenido en *El espectador*, donde sentenciaba: “Hubo un tiempo en que irrumpieron la literatura [*sic*] 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. Aquellos hombres 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 éstos alcanzar interés poético. El resultado era penosísimo. Porque las costumbres son en grado eminente lo baladí, lo sin valor, lo insignificante” (1966: 180). Algunos años más tarde, Pedro Salinas escribía para una revista sobre “Larra y su tiempo desde hoy” (*Índice literario*, V, 38, marzo 1936, pp. 49-53): “Por lo general, el costumbrismo es una forma de filosofía barata y de moral al alcance de todos”; lo calificaba como “un género pobre sin vuelo” e insistía en “lo menudo del género, de su insignificancia estética” (Salinas 2007: 363-364).

ocultaron la deuda contraída con ellos. También se equivoca Ferreras, por otra parte, al considerar como un *continuum* toda la producción costumbrista de los años 1830 a 1870, sin advertir los matices que separan a los artículos de la primera época de esplendor –la de los orígenes (1828-1840)–, de la segunda (1870-1880), y en su fase intermedia, de evolución y contactos con otras formas literarias (1840-1850).

En cualquier caso, es evidente que, en la dialéctica costumbrismo-novela –realista–, ha sido una traba crítica la sempiterna y nunca discutida subordinación del primero a la segunda, convertido así en una suerte de cenicienta de las grandes obras narrativas de la segunda mitad del siglo XIX y limitada su naturaleza y valor a mero preludeo de un producto narrativo estéticamente superior –o, peor aún, a incómodo lastre del mismo–. Este es un punto de contacto entre la crítica del costumbrismo en España y la crítica de la literatura panorámica en Francia e Inglaterra, donde también se han estudiado tradicionalmente las manifestaciones literarias equivalentes afines al artículo de costumbres hispánico como antecedentes de plumas más reputadas –donde la crítica inglesa o francesa dice Dickens o Balzac, agréguese los nombres de Galdós y de Pereda para el caso español–. Ello se debe a la *posición* que tradicionalmente ha adoptado la crítica de cualquier tradición cultural frente a este tipo de literatura “híbrida, menor en muchos sentidos y sometida a prejuicios que han empañado un estudio libre de las imposiciones dictadas por los “géneros mayores”, por la obligada inserción en un marco de referencias superior –el canon–, por su inestable relación con los modelos de prestigio, etc. De resultas de esta situación, el costumbrismo ha sido supeditado o reducido a múltiples discursos, con los que, en efecto, establece concomitancias –etnográfico, folclórico, histórico, etc.–, pero negándosele un espacio propio y autónomo.

En el tercer y último bloque de este trabajo de investigación nos adentraremos ya en la poética del artículo de costumbres en tanto forma específica y autónoma dentro del costumbrismo, con el doble propósito de comprender mejor tanto este particular dispositivo de escritura como el fenómeno estético y artístico más amplio que lo engloba. No podría, sin embargo, darse fin a una historia del artículo de costumbres español –aunque

se refiera, como esta, a su fase temprana— sin aludir siquiera a su evolución posterior.

El artículo de costumbres nunca dejó realmente de cultivarse a lo largo de todo el siglo XIX. Fue una presencia constante dentro de las formas literarias de esta centuria, si bien sufrió distintas mutaciones que fueron transformando su estructura, temas —en menor medida— y estilo. Del esquema inicial con una fábula mínima impulsado por Larra y Mesonero, por citar los dos ejemplos más convocados, entre 1828 y 1838, se pasó a unos artículos más descriptivos de tipos que empezaron a multiplicarse entre los años 1839 y 1851. En los años sesenta volvieron a ver la luz los artículos del *Panorama matritense*, o primera serie de las *Escenas*, como los consideraba su autor, así como la segunda serie de estas y un nuevo grupo de textos que comprendían los trabajos escritos entre 1843 y 1860, bajo el título *Tipos, grupos y bocetos de cuadros de costumbres dibujados a la pluma por el Curioso Parlante*<sup>457</sup>. A partir de este momento Mesonero no volvió a escribir artículos de costumbres, y con razón decía Manuel de la Revilla en el boceto que le dedicó: “Puede asegurarse que el género cultivado por el *Curioso Parlante* (y antes por Larra) no existe ya” (1878: 500). Esta afirmación categórica del crítico contrasta con la vitalidad del artículo de costumbres en esta segunda mitad del XIX, como muestran sus dos cauces principales de difusión: la prensa —desde *El Imparcial* o *Revista Europea* hasta *La Época*, *Madrid Literario* o *El Globo*— y las colecciones costumbristas, que se multiplican entre 1870 y 1885 (Ayala, 1993). Además, como explica María de los Ángeles Ayala, Galdós, Pereda o Alarcón, entre otros, están recopilando y publicando en estos años sus propios artículos de costumbres, deudores desde el punto de vista técnico de los trabajos de los primeros costumbristas.

La respuesta a la aparente contradicción de que Revilla registre el agotamiento del artículo de costumbres en unas fechas que coinciden con un incremento de la presencia de artículos de costumbres en la literatura española reside en el concepto que tenía del género como una forma de sátira en prosa;

---

<sup>457</sup> Esta era la primera vez que Mesonero recopilaba su producción, y lo hacía con Francisco de Paula Mellado en cuatro volúmenes editados como *Obras jocosas y satíricas del Curioso Parlante* (1862) —que se convertirían en cinco en la “nueva edición corregida y aumentada” de sus *Obras* (1881), al agregar un último tomo correspondiente a sus *Memorias de un setentón*—.

así lo indica en su preceptiva literaria: “Pertenece a este género [la sátira en prosa] los *artículos de costumbres*, los *artículos crítico-satíricos de literatura política*, etc., las *semblanzas* o *retratos* de caracteres y tipos genéricos o individuales, y otros muchos más géneros que sería prolijo enumerar” (1872, I: 203-204). Ello nos lleva a pensar en la evolución que experimenta el artículo de costumbres desde sus orígenes hasta la segunda mitad de siglo, en que la nueva estética realista unida a los cambios socio-políticos dará paso a una forma distinta de consignar literariamente la sociedad, como mostrarán Galdós, Emilia Pardo Bazán o Clarín; al tiempo que pervive, evolucionado, el costumbrismo en la literatura festiva finisecular. En palabras de Gonzalo Sobejano: “La literatura festiva de fines del XIX es todavía costumbrismo: estilización cómica, regocijante, autosatisfecha, del casticismo doméstico” (2007: 35). Como ya señalara en fecha lejana Blanco García, “la tradición de Larra y Mesonero Romanos no se interrumpió bruscamente, sino que se ha ido transformando a par con el periodismo y con lo que, en general, puede llamarse *prosa ligera*” (1903: 245). El Padre Cobos, Ossorio y Bernard, Fernández Flores, Frontaura..., son solo algunos de los nombres que dan continuidad a ese “manoseado género de costumbres” que “envejeció rápidamente, dejando en pos de sí copioso rastro de legajos inútiles y soñolientas páginas” (*Ibíd*).

### 3. POÉTICA DEL ARTÍCULO DE COSTUMBRES (1830-1850)

Le temps, qui change tout, change aussi nos humeurs:  
Chaque âge a ses plaisirs, son esprit, et ses mœurs.

Boileau, *Art Poétique* (III, vv. 574-575).

Cada época posee su propia escritura, o escrituras; si fuésemos capaces de interpretarla, descubriríamos un carácter e incluso un aspecto físico que le es propio – así como los paleontólogos logran reconstruir todo el animal a partir de un fragmento de fósil.

Mario Praz, *Mnemosyne* (1979).

Los estudiosos que han abordado el corpus costumbrista de la literatura española han solido soslayar en sus trabajos las cuestiones de poética y de análisis textual, primando las investigaciones de corte exclusivamente histórico y crítico, o bien aquellas centradas en reconstruir las constantes generales del costumbrismo, más que del artículo de costumbres en sí<sup>458</sup>. No obstante, la poética del artículo de costumbres puede elaborarse partiendo de esa amplia bibliografía general de que disponemos y que arroja luz sobre las múltiples aristas de la caleidoscópica poética costumbrista: aproximaciones parciales a autores y a diversos aspectos de género, estilo o temas, junto a estudios de conjunto acerca de los diversos costumbrismos regionales, tales como el andaluz (Álvarez Barrientos y Romero Ferrer 1998), el vasco (Toledo Leceta 1989), el cántabro (García Castañeda 1991) o el balear (Simó 1982), entre otros.

El análisis del conjunto de “reglas” compositivas y de características temáticas y estilísticas recurrentes en el artículo de costumbres es, sin embargo, esencial para conocer la composición y configuración de esta clase de texto, así como para poder proceder con garantías en su delimitación y

---

<sup>458</sup> Una excepción notable es la aproximación a la poética costumbrista llevada a cabo por Enric Cassany (1992), quien se detiene en el artículo de costumbres, si bien en el marco del costumbrismo catalán y de la significación ideológica y cultural que este tuvo en la Renaixença.

contraste con otras manifestaciones cercanas, pero autónomas. Indagar en sus propiedades discursivas permite dilucidar, hasta cierto punto, las condiciones de producción y recepción, gracias a la habitual proyección en los textos del lector ideal que el costumbrista tiene en mente, a quien se dirige y representa en sus escritos, así como a la comunicación constante y directa que establece con él a través de apelaciones directas, preguntas retóricas y otras estrategias dialógicas recurrentes. Ciertas características estructurales y lingüísticas del artículo de costumbres, en este sentido, constituyen un entramado de pistas que conduce al lector a que lo reconozca como tal clase de texto. Este, a su vez, queda así situado, por convención genérica y por pacto tácito de los intervinientes en el contexto comunicativo en el que participa, dentro de la genealogía textual de la que participa, es decir, de la serie de obras con las que se alinea, es decir. Fundamentalmente, estas responden a la clásica literatura de caracteres, actualizada por el Humanismo renacentista; al periodismo moral, ensayístico y enciclopédico de los *espectadores* dieciochescos, así como a otras manifestaciones ilustradas de prosa ejemplar y satírica y al fenómeno estético-cultural que inundó las letras europeas en las primeras décadas del siglo XIX, catalogado recientemente como “literatura panorámica” (cf. Preiss y Stiénon 2012).

En la propuesta de poética del artículo de costumbres español que aquí se plantea se ha trabajado con un corpus delimitado. Podrían aportarse otras fuentes –tantas como variedad de artículos hay a nuestro alcance–. Con esta precisión no se pretende excusar la incapacidad de aislar la totalidad de los textos escritos y publicados en español entre los años que comprenden esta investigación (1830-1850), tanto en prensa como en recopilaciones y en colecciones panorámicas –propósito de por sí inalcanzable–; únicamente, conviene aclarar que aquí se ofrece tan solo una visión de este género complejo y poliédrico, que participa a su vez de un fenómeno estético más amplio, el costumbrismo. Por otra parte, debe tenerse en cuenta que la presente propuesta de reconstrucción de la poética del artículo de costumbres se refiere a un segmento muy concreto de la historia cultural y literaria española, los años que van de 1830 a 1850, aproximadamente; sin embargo, en tanto intergénero periodístico-literario, se trata de un producto histórico que, como tal, se desarrolla en el tiempo, traspasando la frontera de mediados de

siglo aquí analizada. En este sentido, la imagen de conjunto que arrojaría el corpus de artículos de costumbres publicado en las décadas de 1860, 1870 o 1880 sería sustancialmente diferente a la que aquí se ofrece y constituiría, así, otra poética. La que se intenta trazar en las siguientes páginas corresponde únicamente a los orígenes del artículo de costumbres, desde que comienza a asomar en torno a finales de la década de 1820 –el madrileño *Correo Literario y Mercantil* de Carnerero, de 1828, publica muestras aún muy toscas, que irán perfeccionándose con la práctica–, hasta que una serie de escritores institucionalizan dicha práctica, mediante la repetición de una serie de rasgos y de convenciones que van a caracterizar a estos textos, concediéndoles entidad como conjunto relativamente homogéneo.

Las innovaciones que surgen en el transcurso del tiempo, y que aportan variedad a la repetición de patrones compartidos, nacen esencialmente de estilos particulares que, en el caso de determinados autores, permiten la introducción de variantes y de innovaciones en el modelo de escritura convencionalmente establecido. Se ha procurado dar cuenta, en la medida de lo posible, de esta variedad; no obstante, dado que este es un análisis de conjunto –la poética de un género y no de un autor o autores concretos–, se ha primado sobre todo el estudio de los rasgos estructurales y estilísticos comunes que configuran en estos años una poética del artículo compartida, por encima de consideraciones particulares en torno al modo en que Mesonero, Estébanez o Larra –por citar tres nombres paradigmáticos– entendieron el costumbrismo y lo practicaron, según sus variadas concepciones estéticas e ideológicas. En definitiva, se pretende dar cuenta de la variedad de fórmulas y estrategias que el artículo de costumbres despliega, dentro de una unidad de conjunto que permite, *grosso modo*, identificarlo como tal clase de texto, entre los años 1830 y 1850, por encima de las peculiaridades estilísticas de autor que imprimen fisonomías privativas a ese molde compartido. Una vez abstraídos los elementos inherentes básicos del artículo de costumbres en esta fase inicial, y constatados los rasgos generales que presenta en el corpus estudiado, presumiblemente se podrán entender otros muchos textos que han quedado fuera de estas páginas, siempre teniendo en cuenta las modificaciones y diferencias que presenta en el espacio y el tiempo, que nos invitan a enfrentar de diferente modo la lectura de un artículo escrito por José María de Andueza

hacia 1840 y otro de Pedro Antonio de Alarcón, dos décadas más tarde. Como ha señalado Jean-Marie Schaeffer, “un género no es a menudo definible más que en un contexto histórico restringido” (2006: 13-14), dado su carácter de institución cultural contextualmente determinada, y ello con independencia de que su análisis pueda –y deba– anclarse en la trayectoria concreta de una tradición genérica dada. La poética del primer artículo de costumbres, aquella que aflora en los textos del período aquí estudiado, responde de manera bastante sólida a la imagen del contexto histórico que le vio desarrollarse, ya que, de acuerdo con Todorov, “los géneros evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen” (1988: 38).

### 3.1 EL PACTO “COSTUMBRISTA”

Al igual que sucede con otros textos ficcionales, como la novela o el cuento, todo artículo de costumbres encierra una propuesta de lectura, una invitación implícita a que el público potencial acepte tanto su “verdad interna” como la ordenación convencional en que se presenta, esto es, su estructura. Tal invitación o propuesta narrativa ha recibido también otras denominaciones más vinculantes, como “contrato” (Villanueva 1989) o “pacto narrativo”. Este último concepto ha sido acuñado por José María Pozuelo Yvancos (1978) para referirse a “esa situación de comunicación en la cual existe un emisor, un mensaje y un receptor, esto es, un circuito de emisión-recepción que precisa los límites del relato como objeto” (1978: 147)<sup>459</sup>.

El pacto narrativo permite superar el marco tradicional de análisis del discurso narrativo, pues implica distinguir los distintos niveles de enunciación-recepción que el relato pone en juego, teniendo en cuenta no solo el nivel extratextual, en el que un autor real e histórico ofrece una obra, un producto

---

<sup>459</sup> Tras su primera formulación el artículo “El pacto narrativo. Semiología del receptor inmanente en *El coloquio de los perros*” (1978), Pozuelo vuelve a este concepto en el análisis conjunto de esta novela ejemplar cervantina con *El casamiento engañoso* (1988b: 83-117), si bien amplía y perfecciona el esquema en “Estructura del discurso narrativo”, décimo capítulo de su *Teoría del lenguaje literario* (1988a: 233-240), estudio del que se parte aquí. Para ampliar esta noción, resulta imprescindible acudir a la teoría de Martínez Bonati sobre la ficcionalidad, desarrollada en *La estructura de la obra literaria* (1983 [1960]) y ampliada en trabajos posteriores (2001 [1992]).

literario de su invención, a un potencial lector, constituido por el público, sino, además un segundo nivel, interno al texto en sí, que reproduce y despliega sus propias reglas comunicativas, con hablantes imaginarios que emiten discursos imaginarios en un universo ficticio, por más que tenga objetos de referencia empíricos y efectivos, por más que reproduzca o remita a la realidad, con toda su complejidad y diversidad de registros lingüísticos y de posibles situaciones enunciativas. Asumir esta idea básica de la siempre compleja cuestión de ficción y representación implica, pues, distinguir una retórica convencional en el seno del relato, así como aislar los diferentes niveles de enunciación y, consecuentemente, de recepción fuera y dentro del texto, junto con las figuras que los ponen en juego. En este sentido, habría que distinguir entre el autor real y el narrador, como distintos emisores, el primero fuera y el segundo dentro del relato; y entre el lector real, histórico, y el narratario, esto es, el lector que asiste simultáneamente a la narración y que puede intervenir en ella<sup>460</sup>. Llegando a un mayor grado de precisión, la narratología ha subrayado la necesidad de indicar otras instancias: autor implícito representado, que es “el responsable que el relato indica de la escritura-autoría del mismo”, como Cide Hamete en el *Quijote* (Pozuelo 1988a: 239); y lector implícito representado, que no coincide necesariamente con el lector real y que es “el lector inmanente que en el texto aparece como tal”, es decir, “el tú al que el texto está dirigido y con el que el yo (sea autor implícito representado o narrador) dialoga” (*Íd.*: 239-240)<sup>461</sup>.

Simplificado al máximo –pues la cuestión afecta a ámbitos tan espinosos y complejos como son los de la ficcionalidad, los niveles de realidad y las relaciones entre verdad y ficción–, el pacto narrativo consistiría en “la actividad de contar (alguien cuenta a alguien)” (Pozuelo 1988a: 233), se da en cualquier

---

<sup>460</sup> En palabras de Pozuelo, “el receptor inmanente y simultáneo de la emisión del discurso y que asiste, dentro del relato a su emisión en el instante mismo en que ésta se origina. No aparece como lector, sino como constructor de colaboración comprometido con la emisión del narrador” (1988a: 240).

<sup>461</sup> En la mayoría de los relatos, como indica el mismo Pozuelo, es difícil realizar la distinción entre el *autor implícito representado* y el *narrador*, pues esta “se halla *neutralizada* y es el narrador el que ejerce la función de autor implícito representado” (1988a: 239). Del mismo modo sucede con las instancias narrativas del *narratario* y del lector implícito, a pesar de lo cual considera útil mantener la diferencia, pues algunos relatos muestran claramente que son diferentes. Aún cabría sumar otras distinciones –*autor* y *lector implícito no representado*–, en las que no me voy a detener ahora por considerarlas, con Pozuelo, más útiles para una hermenéutica del relato que para un análisis puramente narratológico del mismo.

discurso narrativo y se distingue por establecer unas condiciones de verdad en el contexto de enunciación-recepción que “el lector acepta, aprehende y respeta” (*Íd.*: 234)<sup>462</sup>. En virtud de estas condiciones quedan delimitados los dominios a los que pertenecen las instancias textuales propias del universo ficcional –narrador, narratario, autor y lector implícito representado–, así como las figuras y elementos que tienen entidad real, histórica y efectiva –el autor real, que escribe y publica una obra, objeto o producto literario que ofrece a la sociedad potencialmente consumidora, a lectores reales–. Así, el artículo de costumbres plantea una suerte de pacto narrativo por el cual el lector acepta una serie de pautas interpretativas inherentes al propio género en sí –previstas, por repetidas en su desarrollo evolutivo–, las cuales determinan el posicionamiento que dicho lector adopta ante el texto y su admisión de las condiciones de verdad que este genera. Sin embargo, dada la peculiar idiosincrasia de los artículos de costumbres y su posición intermedia entre el periodismo y la literatura, lo que le hace participar de una doble cara, realista e imaginativa, esta clase de textos desenvuelven dicho pacto narrativo de un modo peculiar.

El pacto *costumbrista*, por denominar a esta clase especial de pacto que plantea el artículo de costumbres, consiste en una propuesta de aceptación en términos de *verdad* del contenido de las breves historias que desarrolla, así como de sus situaciones narrativas, argumentos, personajes y escenas. Los autores se sirven de distintas estrategias de persuasión tendentes a que el lector asuma el contenido del artículo *como si* realmente hubiera sucedido, de entre las que destacan la declaración expresa e isotópica de veracidad de estos retratos y descripciones de la realidad, que se postulan como copiados directamente “del natural” –*d’après nature*, según la famosa fórmula de La Bruyère que copian Mesonero y otros costumbristas, con él–; la utilización de un lenguaje técnico basado en préstamos del dominio de las artes visuales, especialmente de la pintura y, posteriormente, de las nuevas técnicas y dispositivos ópticos como la litografía, el daguerrotipo, el panorama o la

---

<sup>462</sup> Por su parte, Darío Villanueva lo define como el “contrato implícito que se establece entre el emisor de un mensaje narrativo y cada uno de sus receptores, mediante el cual éstos aceptan determinadas normas para una cabal comprensión del mismo, por ejemplo la de la ficcionalidad de lo que se les va a contar, es decir, la renuncia a las pruebas de verificación de lo narrado y al principio de sinceridad por parte del que narra” (1989: 197).

fotografía, como método de incidir en las raíces del artículo de costumbres en lo que hoy entenderíamos por los presupuestos del realismo artístico; o el artificio autobiográfico, que pretende convencer al lector de que está ante experiencias vividas por el autor, quien se convierte de este modo en personaje de su propia ficción. Sin embargo –y aquí radica la singularidad del pacto narrativo en el caso concreto del artículo de costumbres–, toda esta retórica, la insistencia en la “fidelidad” y en la “verdad” de las historias, caracteres y situaciones en él expuestos –“peinture fidèle de nos mœurs” (Jouy 1815, I: s.p.), que busca “presentar sencillamente la verdad” de la realidad española en palabras de Mesonero (1835, I: xiv)–, suele ir acompañada de una paradójica y reiterada declaración de ficcionalidad por parte de los autores. Tal confesión contrarresta la verosimilitud del texto y la inmersión ficcional que propone, como se advierte claramente en “La romería de San Isidro”: “Por lo menos tengo esto de bueno, que no cuento sino lo que veo, y esto sin tropos ni figuras” (Mesonero 1993: 169), dice al comienzo de su artículo *El Curioso Parlante*, si bien a continuación declara que su descripción nace del sueño y de su “imaginación”, que le “traslada” a la pradera de San Isidro (*Íd.*: 170).

Esta declaración se expone *dentro* del artículo de costumbres, no solo en los paratextos –prólogo, epílogo, notas al pie, etc.–, donde suele ser más previsible que el autor ofrezca claves interpretativas de su particular poética<sup>463</sup>. Este aspecto, que no se produce en un pacto narrativo convencional –puesto que, de hacerlo, destruiría la ilusión de realidad que constituye su fundamento mismo–, constituye un elemento distintivo y fundamental del planteamiento de enunciación y recepción característico del artículo de costumbres y permite dotar de especificidad al pacto costumbrista. Las indicaciones e intromisiones del autor, tan abundantes en el artículo de costumbres, contaminan en cierto sentido el pacto narrativo usual, dado que constituyen “discursos acerca de la representación literaria, no acerca de su objeto representado” (Martínez Bonati 2001: 155). Los ejemplos que podrían aducirse son múltiples, aunque el siguiente pasaje de “El observatorio de la Puerta del Sol”, también de Mesonero, puede resultar suficientemente ilustrativo. En determinado momento

---

<sup>463</sup> Esto es muy común en los artículos de costumbres, de cuyos exordios y excursos se pueden extraer múltiples comentarios metaliterarios sobre el género, sus técnicas y el proceso mismo de composición.

y en alusión a las costumbres españolas, *patrias*, que constituyen el núcleo temático de sus artículos, expone que “el bosquejo fiel aunque incorrecto de estas, y no su historia, es lo que me propongo delinear; los caracteres que necesariamente habré de describir no son retratos, sino tipos o figuras, así como yo no pretendo ser retratista, sino pintor” (1845: 265). Sirviéndose de un lenguaje pictórico, Mesonero alude al carácter asistemático, no acabado, de este artículo de costumbres, definiéndolo como un bosquejo “fiel aunque incorrecto”, a la manera de un boceto o de un esbozo en pintura. Por otra parte, con esta aseveración cumple con la tónica y tradicional declaración de los escritos satíricos de no aludir a personas concretas –de ahí su pretensión de ser pintor y no retratista, lo que da una idea de la representación particular que explícitamente desea–.

Tras este desdoblamiento de la ilusión de realidad, donde se insiste en declarar la “verdad” de lo enunciado al tiempo que se expone el artificio, se esconden varias razones. Por una parte, hay que tener presente que el artículo de costumbres basa su poética en la confluencia de dos sistemas, el literario y el periodístico, que parten de distintos presupuestos: experiencia estética y verdad –poética–, en el primer caso; información y verdad –histórica–, en el segundo. Esta frontera difusa en la que se sitúa el artículo de costumbres, que pretende ser crónica de actualidad y reflejo de la realidad, al tiempo que se propugna a sí mismo como ficción –caminando por esa “región media” a la que se refería Estébanez (1985: 66), una expresiva metáfora del género–, promueve, sin duda, tal ambigüedad o doble discurso de aceptación y negación de la ficcionalidad de esta clase de textos. Por otra parte, no hay que olvidar que este tipo de declaraciones se insertan en un momento crucial de la historia del arte en lo que al Realismo se refiere. Artistas y escritores buscan redefinir la antigua categoría estética que se erige ahora en un distintivo de época, en un proceso por el cual las fronteras entre literatura y pintura, ya de por sí históricamente difusas, continúan estrechándose (cf. epígrafe 0.2). Finalmente, aún podría aducirse otro motivo, relevante por cuanto tiene que ver con los fundamentos estéticos del artículo de costumbres. Se trata de su vinculación estrecha con la sátira, cuyo código interno ostenta como uno de sus fundamentos más antiguos la “impersonalidad”, es decir, la regla que establece que la crítica del satírico no se dirija a personas o a situaciones reales, sino a la

generalidad, a los vicios y costumbres universales y sin aplicación alguna a casos particulares, personales. A esta regulación interna o autocensura, digámoslo así, de la propia figuración satírica, vendrían a sumarse otras motivaciones externas, más prosaicas pero no menos imperiosas, como la censura efectiva, civil o eclesiástica, a la que esta clase de obras solían estar sometidas, por su trasfondo ético, el compromiso y la transgresión que implicaban, y los temas favoritos a los que se aplicaban, como la política, la religión o las instituciones sociales.

Una vez establecida en la teoría la existencia de un pacto narrativo en el artículo de costumbres, interesa descubrir cómo opera en la práctica, de qué forma el autor real juega con la responsabilidad de la escritura y delega en una multiplicidad de voces ajenas en los artículos de costumbres, para lo cual es necesario tener en cuenta la diferenciación de niveles y registros narrativos puestos en juego por diferentes instancias. Esto permitiría considerar bajo nueva luz una serie de cuestiones que atañen de lleno a la poética del género, especialmente a la modalidad y a la perspectiva o focalización, esto es, a la forma en que se regula y dosifica la historia<sup>464</sup>. Para ello, vamos a examinar dos casos muy diferentes. En primer lugar, la revista *Cartas Españolas*, donde comienzan a publicar sus artículos con cierta periodicidad Estébanez Calderón y Mesonero Romanos y donde se verá ya planteado un tímido pacto; en segundo lugar, la revista satírica *El Pobrecito Hablador* de Larra, en la que me detendré algo más por ser aquí mucho más evidente.

### 3.1.1 El caso de *Cartas Españolas*

Las páginas que funcionan como introducción *Cartas Españolas* (1832-1833) bajo el rimbombante título de “Frontis en papel, que sale de paraninfo, o viene de ante-fecha a ciertos discursos que con el lema de *Cartas Españolas*, verá el benévolo público, andando los días” (CE I, 1, 26/III/1831, pp. 1-6) no solo suponen un resumen del contenido del periódico, sino que también son una guía de lectura, una propuesta de cómo debe el lector entender el producto

---

<sup>464</sup> Teniendo en cuenta que la categoría de la perspectiva o focalización narrativa está subsumida dentro de la categoría mayor de “modo”, pues, como José María Pozuelo ha puesto de manifiesto, la perspectiva “es también una modalidad de regulación de la información” (1988a: 251).

que tiene en sus manos. El texto, atribuido a Estébanez Calderón por su entusiasta biógrafo Cánovas del Castillo (1883: 131), presenta un carácter dual, ya que expone una situación cabalmente verosímil, la celebración de una tertulia literaria<sup>465</sup>, si bien transmitida mediante elementos puramente ficcionales, que denotan una elaboración artística, tanto en su estructura – epígrafe programático, extraído de una fuente culta, las *Epístolas* de Horacio; antetítulo descriptivo, *Reseña de cierta tertulia, cuyos personajes han de figurar más de una vez en estas Cartas*–, como en el estilo y el tono elegidos –ironía, lenguaje barroco y elaborado–. El pacto narrativo que se plantea al lector consiste en que este acepte que los cuadernos publicados por entregas periódicas responden a la correspondencia real entre distintos personajes, puntuales asistentes a una tertulia real celebrada desde 1830 en la casade la “respetable Baronesa de Barbadillo” (*Íd.* 2), en la madrileña calle de Leganitos<sup>466</sup>. Antonio Cánovas del Castillo sospechaba, por un comentario que Estébanez hizo a Mérimée en una carta, que la tertulia “bien pudiera ser, disfrazada, la de los condes de Teba” (1883, I: 131); también, según indica Cánovas, *El Artista* de Eugenio de Ochoa y los Madrazo había nacido de una tertulia, en este caso, la de José Madrazo. Fuera o no real su inspiración, es indudable que la tertulia que enmarca las *Cartas Españolas* es un recurso literario, un simple artificio que se sitúa en la fecunda tradición europea de *espectadores* que aparecieron a lo largo del siglo XVIII y que solían presentarse al público bajo máscaras ficcionales<sup>467</sup>. Si en *The Spectator*, el modelo original que siguió esta saga o familia periodística, el espacio del café

---

<sup>465</sup> Además de la famosa tertulia del Parnasillo, los Duques de Híjar y de Castroterreño eran “de los pocos aristócratas que por entonces, poco antes de la muerte de Fernando VII abrían sus salones” (Espina 1935: 49), junto a los salones de miembros de la alta burguesía, como los de el abogado Cambrero, Mariátegui, Villavicencio, Aristizábal o Pablo Cabrero (*Íbid.*).

<sup>466</sup> La autoría colectiva es evidente, aunque gran parte de la responsabilidad autorial recayera en un solo individuo, ya Carnerero en calidad de editor y director, ya Estébanez Calderón por su papel de redactor principal. Uno de los panegiristas más entusiastas de este indica que el “espíritu literario” de la revista se debía “exclusivamente” a Estébanez, “debiéndole muchos trabajos de todo género, como que era su único redactor habitual” (Cánovas del Castillo 1883, I: 136-137) y que, en fin, *El Solitario* “desde el primer día se hizo el alma de ellas” (*Íd.*: 131).

<sup>467</sup> Hoy día aún se consigna esta tertulia como hecho histórico; por ejemplo, en el catálogo de la Biblioteca Nacional de Madrid la ficha bibliográfica de este periódico indica que Carnerero lo tituló *Cartas Españolas* porque “su origen fue una tertulia que se disolvió al tener sus componentes que establecerse en otros lugares, pero que quisieron mantener de forma epistolar” (Catálogo de la BNE; en línea).

constituía un nexo de unión entre muchos de los artículos y personajes que desfilaban por sus páginas, algunos periódicos que siguieron su estela elevaron el motivo del espacio a elemento nuclear que da la razón de ser a la propia obra. Es el caso de *El Duende Especulativo sobre la Vida Civil* (1761), que también tuvo su origen declarado en una “tertulia”. La importancia de este *espectador* español –uno de los primeros de su clase– para el costumbrismo español de la década de 1830 no debe ser subestimada<sup>468</sup>, en tanto conecta no solo con el *Duende Satírico* de Larra, como puso de manifiesto Escobar (1973), sino también con los periódicos dirigidos por Carnerero, *El Correo Literario y Mercantil* y estas mismas *Cartas Españolas*, que recurren a idénticos motivos para la construcción del periódico –la tertulia como marco y la carta como molde formal, simuladores ambos de situaciones comunicativas y de sociabilidad que ya habían utilizado ampliamente el *Duende Especulativo*, *El Censor* o *El Pensador*–. Aunque es en las *Cartas* donde el artificio se desarrollará plenamente, ya antes el *Correo* había ensayado el esquema de la tertulia, que asoma tímidamente en el artículo de presentación de la sección “Teatros” (núm. 1, 14/VII/1828, pp. 2-3). Se trata de una carta remitida por *El Viejo Verde* al editor de la publicación, en “respuesta” a la invitación que ha recibido por parte de este para encargarse de las novedades teatrales de la capital, así como “de lo que tenga relación con las óperas, las tragedias, las comedias, los bailes, los sainetes, y entre en la esfera de la escénico-manía” (*Íd.* 2). Al igual que el *Duende Especulativo* o *El Censor*, actualiza el esquema discursivo propio de los *espectadores* mediante la autorrepresentación, si bien reduciendo su retrato a los rasgos mínimos que exige el molde en que se inserta, una carta breve. Queda dibujado como un tipo social representativo de la época, el lechuguino<sup>469</sup>, e indica después explícitamente su carácter observador y su focalización omnisciente: en la calle de la Montera, en los

---

<sup>468</sup> Frente a quienes afirmaron que “su calidad es escasa y su importancia reside en ser el precursor del primer ‘espectador’ que merece tal nombre: *El Pensador* (1762-1763, 1767) de Clavijo y Fajardo” (Domergue *et alii* 1995: 32), sí supieron ver su valor María Cruz Seoane (1996) o José Escobar (1973), quien conectó la obra temprana de Larra con este y otros *duendes* de la tradición literaria. Muy recientemente este interesantísimo periódico, ha sido reactivado por Ertler en un estudio (2010) previo a su edición moderna, que constituye el segundo volumen de la serie *Die Aufklärung in der Romania* de la editorial Peter Lang.

<sup>469</sup> Leemos: “mi peluquita rubia, bien atusada, mi corbatín estirado, y mi levita a la inglesa, me dan un aire de *lechuguino*, que me hace todavía figurar en las tertulias de moda” (*Íd.*: 3); “poniéndose en movimiento mi cháchara teatral, haciéndome echar de erudito, que da gusto oírme” (*Ibid.*).

paseos del Prado o el Retiro, en la luneta, en las tertulias y los conciertos, “en todas partes se me halla” (*Íd.*: 3), perspectiva que busca reafirmar su fiabilidad como cronista. Adicionalmente, este personaje contará para apoyar su tarea de corresponsal de teatros con la ayuda de sus tres sobrinos, que simbolizan distintas expresiones artísticas –teatro, ópera y danza<sup>470</sup>–. Todos estos personajes asisten a diario a la tertulia “dramáti-danzo-operística, que reúne en su casa una baronesa semi-literata, que si bien peina sus once lustros, no por eso ha perdido la afición a los espectáculos, ni deja de terciar en las cuestiones que le son relativas” (*Ibíd.*). Aunque el *Correo* se compone en gran medida de cartas firmadas por pseudónimos, la mayoría fingidas por los propios redactores del periódico –salvo la sección “Correspondencia”, donde se insertaban, en principio, “todos aquellos que no siendo de los redactores nos sean comunicados, y parezcan dignos de publicarse” (*Íd.* 3)–, el artificio de la tertulia se diluye y abandona rápidamente, aunque siga reapareciendo de forma episódica<sup>471</sup>.

Más constancia se advierte en la creación de una atmósfera ficcional en el caso del primer proyecto periodístico autónomo de Carnerero, las *Cartas Españolas*. Los personajes que participan en la tertulia son presentados a través del narrador, quien realiza una exposición enumerativa y sumaria. En realidad, más que de personajes se trata de tipos, representantes de diversos caracteres y estados sociales, con el fin de ofrecer así un mosaico lo más completo posible. Son, por orden de aparición, la dama de buen tono –la baronesa de Barbadillo–, moderadora de la tertulia, amante de las artes y adicta a seguir las modas, si bien una completa ignorante; el misántropo instruido y castizo –*El Solitario*–; el serio abogado y pedante erudito –Severo

---

<sup>470</sup> Los tres están descritos siguiendo tipos reales: “El mayor es entusiasta por *los versos*, y por una comedia o una tragedia deja todas las óperas del mundo; el que le sigue es un melómano, o sea *diletante*, tan frenético, que ni habla ni entiende de otra cosa más que de la escena filarmónica. El más pequeño de los tres la echa de muy bailarín: ha asistido en París a las escuelas danzómanas, y es capaz de escribir un poema didáctico para desmenuzar la quinta esencia del mérito de una pirueta” (*Íd.*: 3).

<sup>471</sup> Como la carta que bajo el título “Tertulia de un lugar”, en la sección “Correspondencia”, remite *El Tertuliano Lugareño* (núm. 221 9/XI/1829); el breve artículo “Algunas conversaciones del día” (núm. 248, 10/III/1830, p. 3), donde se introduce una tertulia de buen tono en la que se abordan los mismos temas que está tratando el *Correo* por estos días –corroboración implícita del imperativo de actualidad que constituye el espíritu del periódico, como es prescriptivo para una publicación de su clase–; o el diálogo humorístico de una tertulia de pueblo en la que se lee el *Correo Literario* (“Chismografía”, núm. 443, 11/V/1831, p. 2).

Sofímezas—; el comerciante —Crisófilo Nauta—; el poeta —Crispín de Centellas, que según Cánovas del Castillo (1883: 133) no era otro que el satírico Bartolomé José Gallardo—; el caballero andaluz —Félix de Menchaca— y la bella y joven damita —Leonor de Cortes—. El mecanismo de creación de los personajes sigue la pauta propia del artículo de costumbres: la caracterización estática y tipificada —son esbozados rápidamente y de forma caricaturesca, mediante atributos y rasgos codificados—, junto con la nominalización humorística y connotativa —los nombres elegidos siempre apuntan hacia rasgos del carácter; por ejemplo, el comerciante se llama Crisófilo, etimológica y literalmente, “amigo del oro”, y la dama idealizada, Leonor de Cortes—. A esta pequeña galería de personajes que integran la “comunidad literaria” (CE I, 1, 26/III/1831, p. 4) de las *Cartas Españolas* se añadirán otros, pues “aquellos sujetos no tienen la obligación de la inamovilidad, y la tertulia está abierta para todo hombre de tales o cuales circunstancias, es claro que por escotillón o vuelo aparecerán o birlaránse nuevos personajes” (*Íd.*: 6). El narrador apela al lector, haciéndolo partícipe del proyecto —“de que tú sin saber cómo eres también familiar” (*Íd.*: 5)—. Incluso le advierte sobre el contenido y le indica cuáles deben ser sus expectativas de lectura, buscando explícitamente su colaboración:

[...] vas a leer no tomos infolio, no abstracciones recónditas, sino que debes esperar solo rasgos fugitivos de pluma, discursos volantes, bosquejos de costumbres escritos lo más castizamente que lo permitan los resabios del siglo; ni tan hondos que lleven el bostezo consigo, ni tan por flor ni rasantes que dejen el ánimo insípido y sin impresión alguna. *Est modus in rebus* (6).

El periódico se presenta como el fruto de una correspondencia real entre este grupo de personajes que, tras la dispersión de la tertulia, se encuentran viajando por las provincias españolas, Francia y el norte de Europa, mientras el Solitario y la baronesa permanecen en Madrid. De este modo queda justificada, a través de una red comunicativa extensa, la variedad de contenidos que el periódico acogerá. Por otra parte, al establecer que “aparecerán en estas cartas las obrecillas y observaciones picantes” de estos viajeros, se incide aún más en el carácter poco elaborado y espontáneo de la obra, en su tono pretendidamente conversacional, a lo que contribuyen las alusiones a los “discursos volantes”, los “rasgos fugitivos de pluma” —símbolo, junto al

fragmento, del carácter de la época, en la opinión no exenta de ironía de Larra (2000: 697)– y los “bosquejos de costumbres” que contiene –ensayos de todo tipo y artículos de costumbres, en resumen–, así como su búsqueda de un equilibrio entre lo filosófico y profundo y lo superficial y mundano, ya que “lo mejor es tener moderación”<sup>472</sup>. El texto introductorio se cierra exponiendo en un resumen retrospectivo la presentación de la tertulia, y apuntando implícitamente a su objetivo, de raigambre clásica –“tal es pío lector la tertulia donde asisto y cuyos secretos voy a revelarte si no para instrucción, al menos para honesto deleite tuyo” (5)–, si bien explícito en las portadas de los seis volúmenes del periódico encuadernado, que llevan estampado el ya tópico lema horaciano *delectando pariterque monendo*.

Este pacto narrativo planteado en el texto introductorio y consistente en situar el origen del periódico en una tertulia “real” que se disuelve, viéndose sus miembros obligados a cartearse, establece una suerte de artificio retórico que determina toda la obra e, incluso, su estructura. Dado que el planteamiento del que se parte es la negación del nombre y carácter de “periódico” para las *Cartas Españolas*, Carnerero y Estébanez intentan escamotear las convenciones nominales y estructurales de la prensa del período, aunque no puedan sustraerse a su división típica, que permanece en lo esencial. Por ejemplo, se intenta evitar hablar de “números”, poniendo especial cuidado en llamarlos “cuadernos” o, por sinécdoque, “cartas”. Mientras que algunas secciones sí llevan las usuales denominaciones genéricas y descriptivas de su contenido –“Historia”, “Poesía”, “Economía pública”, “Boletín”, “Variedades críticas”, “Miscelánea”–, la presentación general sigue las pautas de una titulación libresca. Incluye “Notas” que equivalen a los “Anuncios” en otros periódicos; la crítica de novedades editoriales se inserta no solo en las secciones “Crítica” y “Literatura”, sino también, de manera oculta, en las cartas de los corresponsales; incluso el “Extracto del Prospecto”, que avanza el contenido y la estructura del periódico, no se refiere a “secciones” sino, significativamente, a “capítulos”, lo que evoca, evidentemente, la articulación propia de un libro, más que la de una publicación periódica. Con el paso del tiempo, conforme la ilusión del pacto se va diluyendo, las secciones se

---

<sup>472</sup> Traducción aproximada de la cita latina “Est modus in rebus” (Horacio, *Sátiras* I, 1: 106-107).

estabilizan y acercan más a las convencionales. Ello coincide, como es lógico, con la estabilización de *Cartas* como publicación periódica aceptada, que no necesita ya justificaciones externas.

La peculiaridad que presenta el pacto narrativo en las *Cartas Españolas* reside no solo en su incidencia decisiva en la configuración de la obra, sino también en que está al servicio de necesidades extratextuales, pues responde al condicionamiento histórico preciso en que la publicación apareció, como ya se vio al tratar de esta revista –2.2.3. *Promoción e institucionalización del artículo de costumbres (1828-1836)*–<sup>473</sup>.

La función del pacto narrativo, en este sentido, es doble: de una parte, traza una guía interpretativa al lector y mantiene la coherencia de dicho artificio, borrando los trazos de la estructura y elementos de un periódico convencional, al tiempo que, por otra, se erige como el escudo protector para eludir quejas y reclamaciones. De esta particular situación histórica nace el formato con el que se presentan al público las *Cartas Españolas*: de la voluntad de Carnerero por publicar su propia empresa, emancipado ya de la ajena gracias a sus habilidades diplomáticas y a sus contactos, así como de la necesidad de dotarse de una coartada oficial que enmascarase al nuevo periódico y lo protegiera de posibles ataques. De ahí la importancia de establecer con los lectores un pacto mediante el cual la obra se presenta bajo tal título y ropaje, recreando una situación ficcional que proporcionaba la cobertura deseada y acudiendo a técnicas que el mismo Carnerero ya había empleado en el *Correo Literario*<sup>474</sup>, como la tertulia y la carta, recurso este último viejo fácil –pues está conectado al periodismo desde sus mismos inicios–, que además proporcionaba el perspectivismo y el distanciamiento necesarios para el relato de los “corresponsales” –que escriben desde distintas ubicaciones, en España y el extranjero–, además de respaldar la inclusión de materiales adicionales.

De entre los muchos ejemplos que podrían aducirse se encuentra la “Nota compendiosa de los Países Bajos”, publicada bajo la apariencia de

---

<sup>473</sup> En resumen, en 1832 estaba prohibida por orden real la publicación de nuevos periódicos en Madrid, por lo que Carnerero ideó un dispositivo disuasorio de disfraz para no presentar sus *Cartas Españolas* como una publicación periódica.

<sup>474</sup> Quizá no sea superfluo recordar que en *El Correo Literario y Mercantil* aparece este juego de la tertulia, también en la casa de una anciana baronesa, si bien no llega a desarrollarse (“Teatros”, núm. 1, 14/VII/1828, p. 3).

documentos histórico adjuntos a una carta (CE II, 14, 17/VIII/1831: p. 76-80). Los envía Leonor de Cortés desde Bruselas, donde se encuentra con su tío para presenciar la llegada del recién coronado rey Leopoldo, a la baronesa de Barbadillo, que está en Madrid, afirmando que se los ha entregado otro personaje a quien por casualidad se ha encontrado en la ciudad belga. Con este tipo de estrategias se insiste en la ficción epistolar, para lo cual el marco ficcional reaparece en los sucesivos cuadernos a modo de *leitmotiv*. Incluso llega a explicitarse en alguna ocasión la necesidad de mantener la ilusión, solicitando en este sentido la colaboración de los lectores. Así, en uno de los artículos o “cartas remitidas”, bajo el título de “Literatura holandesa. Carta de don Crisófilo Nauta, viajante y corresponsal de la tertulia de la Baronesa de Barbadillo” (CE I, 10, 30/VI/1831: 220-222), una nota al pie indica: “los lectores no habrán olvidado que varios individuos de la expresada tertulia (según se expresó en el Frontis) viajan por diferentes puntos de Europa” (*Íd.* 222). Por supuesto, citas como esta, mediante las cuales se remite a la introducción o a otras secciones del periódico, no hacen más contrarrestar el pacto narrativo que pretende simular una situación real.

En definitiva, el pacto narrativo que plantean las *Cartas Españolas*, que en el caso del *Correo Literario y Mercantil*, como hemos visto, tenía un carácter más anecdótico y mucho menos intencional, traspasa la frontera del artificio retórico para erigirse en un resguardo justificativo de la licencia gubernativa que para su lanzamiento había conseguido José María Carnerero.

### **3.1.2 El caso de *El Pobrecito Hablador***

La segunda aventura periodística que Larra emprendió de forma autónoma proporciona un buen ejemplo de pacto narrativo, que en este caso enmarca una colección epistolar y de artículos de costumbres, poniendo al descubierto las posibilidades que tal planteamiento ofrece al escritor en términos de comunicación y complicidad o empatía con su público. *El Pobrecito Hablador* descubre varios niveles de enunciación-recepción, que corresponden a otros tantos registros lingüísticos, manifestando así una riqueza expresiva de voces y de perspectivas de las que el autor se sirve para expresar su particular visión de la realidad española del momento, “con el deseo de contribuir al bien

de nuestra patria” (PH, núm. 13 marzo 1833, p. 11). Tal complejidad de niveles no oculta la deuda contraída por Larra con Cervantes, un maestro en el arte de manejar los pactos narrativos de quien se muestra en este aspecto, como en otros, un digno sucesor<sup>475</sup>.

Por una parte, habría que distinguir un nivel A, extratextual, en el que Mariano José de Larra, autor real e histórico, escribe y publica mediante entregas periódicas una “revista satírica de costumbres” para unos lectores reales. En segundo lugar, un nivel B, inmanente o intratextual, donde un autor implícito representado, el bachiller Juan Pérez de Munguía, escribe una serie de cartas destinadas a dos tipos de interlocutores o lectores implícitos representados, estableciendo una comunicación bidireccional: a su corresponsal Andrés Niporesas, por una parte<sup>476</sup>, y por otra, al genérico e indeterminado lector a quien dedica el resto de textos que no van expresamente dirigidos a Andrés, y al que llega a apelar en diferentes ocasiones<sup>477</sup>. Siguiendo la lógica de toda comunicación bidireccional, en el intercambio epistolar entre el Bachiller y Andrés, o bien entre el Bachiller y el público, es evidente que debe haber un *feedback*, una respuesta, lo cual aporta además un tono conversacional a la revista muy adecuado a su propio espíritu –los números son denominados “habladurías” en diversas ocasiones (cf. cuadernos 6, 9, 10, 13 y 14)–. Así, Andrés pasa en alguna ocasión del papel de receptor al de emisor, escribiendo al Bachiller –o al público, tras la muerte de este–<sup>478</sup>, o bien otros personajes entran en escena para dirigirse al Bachiller.

---

<sup>475</sup> Los ecos y guiños cervantinos del *Pobrecito Hablador* son numerosos y merecen un tratamiento independiente, si bien Tarr (1933) ya advirtió algunos de ellos.

<sup>476</sup> Son los siguientes cuatro: núm. 2, “Sátira en verso contra los vicios de la Corte”, dirigida a Andrés; núm. 3, “Carta a Andrés escrita desde las Batuecas por el *Pobrecito Hablador*”, primera referencia explícita a la correspondencia en un título; núm. 5, otra sátira en verso, esta vez “contra la poesía de circunstancias”; y la primera parte del núm. 6, “Carta segunda escrita a Andrés por el mismo Bachiller”.

<sup>477</sup> El núm. 1, “¿Quién es el público, y dónde se le encuentra?”; los dos artículos en que se divide el núm. 4, “Empeños y desempeños” y “¿Qué cosa es por acá el autor de una comedia?”; la segunda parte del núm. 6, “Manía de citas y epígrafes”; el núm. 7, “El casarse pronto y mal”; los dos artículos que componen el núm. 8, “El castellano viejo” y “Robos decentes”; el núm. 9, “Reflexiones acerca del modo de resucitar el teatro español”; el núm. 11, “Vuelva usted mañana”; el núm. 12, “El mundo todo es máscaras; todo el año es Carnaval”; y, finalmente, la primera parte del núm. 13, “Conclusión”. Once, en total. El volumen de artículos de costumbres dirigidos al público en general es mayor en comparación con las cartas que desenvuelven la correspondencia epistolar entre el Bachiller y Andrés, siguiendo la diferenciación que establece el mismo Larra entre *artículos* y *cartas*.

<sup>478</sup> El núm. 10, “Carta de Andrés Niporesas al Bachiller”, título que nos es escamoteado, en claro eco cervantino, en la portada –“Que trata de lo que se verá”–; la

Finalmente, cabría distinguir en tercer y último lugar un nivel C que, a modo de caja china, se inserta dentro del anterior, y en el cual se presentan autores y receptores añadidos: tres batuecos que remiten sendas cartas en el número ocho al Bachiller, y el escribiente de este, autor de una misiva dirigida a Andrés con objeto de notificarle la muerte de su amo, carta que Andrés transcribe para el público en el último número de la serie.

La función que cumplen estos personajes adicionales es importante, puesto que contribuyen a dotar de coherencia al proyecto periodístico de Larra. De un lado, la inserción de las cartas de los batuecos Mateo Pierdes, Frasco Botiller y Simón Sinsitio aporta al *Pobrecito Hablador* un elemento convencional de la estructura periodística, las cartas comunicadas a la redacción, al tiempo que le permite insertar voces adicionales que reafirman la visión que en los números anteriores se ha dado al público del país de las Batuecas. De tal modo el Bachiller, usualmente el narrador y emisor principal, se traslada aquí al papel de lector implícito representado de estas cartas, de las que es simple transmisor –“Hánsenos comunicado las siguientes cartas”, reza la escueta explicación bajo el título, “Robos decentes”–. Tras insertar estas “cartas remitidas”, la voz del Bachiller reaparece en un párrafo final que, a modo de conclusión o moraleja, juzga su contenido para guiar la interpretación del lector –real–; circunstancia que, sumada al hecho de que en la portada del número aparezca una indicación entre paréntesis que informa de que tanto “El castellano viejo” como “Robos decentes” son “artículos del Bachiller”, destruye la ilusión de realidad, recordando al lector que no está ante verdaderas cartas, sino ante textos elaborados. Aquí se aprecia bien la doble naturaleza del *Pobrecito Hablador*: un periódico –lo que requiere ciertas convenciones, como esta de las cartas comunicadas, de tipo estructural, y que aporta asimismo coherencia y perspectivismo a la obra–, si bien envuelto en un ropaje ficcional. Además, este ejemplo resume bien cómo la naturaleza polifónica de la obra llega incluso a determinar su estructura, pues la inclusión de “Robos decentes” tras el artículo principal del número cuatro, “El castellano viejo”, es un recurso de insistencia en el marco comunicativo que postula el *Pobrecito*, y no solo un

---

segunda parte del núm. 13, tras la “Conclusión”, con el título “Carta última de Andrés Niporesas al Bachiller don Juan Pérez de Munguía”; y el núm. 14, “Muerte del *Pobrecito hablador*. Escríbela para el público Andrés Niporesas, su corresponsal”.

“artículo de relleno”, en opinión de Tarr (1933: 422) –al igual que lo serían “Filología”, en la quinta entrega y “Manía de citas y epígrafes” en la sexta, textos cuya presencia Tarr explica aduciendo solamente la necesidad del autor de cumplir con la extensión estipulada, como sucede con otros números que presentan más de una sección–.

Como queda patente en este rápido resumen, el número de voces que Larra inserta en esta revista de tan solo catorce números de vida es considerable. A las principales sean las del Bachiller y de Andrés hay que sumar cuatro más –los tres batuecos de las cartas remitidas y el escribiente del Bachiller–, y una quinta, la del editor que presenta al público todos los textos anteriores, haciendo acto de aparición solamente en una nota adjunta al final del número trece. En total, hay siete emisores que se dirigen a unos receptores bastante más reducidos: los mismos personajes principales, Juan Pérez de Munguía y Andrés Niporesas, y un innominado y genérico público que aparece codificado en el texto –y que es, obviamente, a quien va dirigido en primera instancia todo el juego ficcional–.

## Nivel A (Extratextual)

Emisión	Objeto	Recepción
Mariano José de Larra	<i>El Pobrecito Hablador. Revista satírica de costumbres, por el Bachiller Juan Pérez de Munguía</i>	Sociedad

## Nivel B (Intratextual)

	Emisión	Objeto	Recepción
<i>Registro I</i>	Bachiller Juan Pérez de Munguía (alias "Pobrecito Hablador") E <sub>1</sub> (Autor implícito representado)	Artículos de costumbres M <sub>1</sub>	Público R <sub>1</sub>
<i>Registro II</i>	Bachiller E <sub>1</sub> (Autor implícito representado) ----- Andrés Niporesas E <sub>2</sub> (Autor implícito representado)	Cartas M <sub>2</sub>	Andrés Niporesas R <sub>2</sub> (Lector implícito representado ) ----- Bachiller R <sub>3</sub> (Lector implícito representado )
<i>Registro III</i>	Andrés Niporesas E <sub>2</sub>	Muerte y testamento del Bachiller M <sub>3</sub>	Público R <sub>1</sub>
<i>Registro IV</i>	Editor E <sub>3</sub>	Correspondencia entre el Bachiller y Andrés M <sub>2</sub>	Público R <sub>1</sub>

## Nivel C (Intratextual)

<i>Registro I'</i>	Mateo Pierdes Frasco Botiller Simón Sinsitio E <sub>4</sub> , E <sub>5</sub> , E <sub>6</sub>	Carta 1 Carta 2 Carta 3 M <sub>4</sub> , M <sub>5</sub> , M <sub>6</sub> ,	Bachiller R <sub>3</sub>
<i>Registro III'</i>	Escribiente del Bachiller E <sub>7</sub>	Narración de la muerte del Bachiller, su amo M <sub>7</sub>	Andrés Niporesas R <sub>2</sub>

El esquema propuesto da una idea más definida de la riqueza de los distintos niveles y registros enunciativos que Larra despliega en su *Pobrecito Hablador*. La función principal de tal diversidad reside en que permite insertar una serie de barreras que distancian al autor del texto, quedando así oculto no solo tras la máscara del pseudónimo, sino también tras las voces de diferentes personajes que consolidan la idea de que quien habla no es en ningún momento quien escribe en la realidad –es decir, Larra–. Este juego ficcional, la interposición de diversas voces o niveles enunciativos, es un instrumento útil al servicio de la sátira, el único modo en que Larra concebía la crítica política y de costumbres. Dado que su postura distaba mucho de ajustarse a los rígidos moldes impuestos por la censura –el *Pobrecito* nace bajo condiciones de libertad de expresión bastante reducidas, entre los ministerios de Calomarde y el nuevo de Cea Bermúdez–, el dispositivo ficcional que elabora ayuda a plantear un distanciamiento entre el autor y su “sátira de costumbres” declarada en la portada de los cuadernos. Así, se sitúa en primera instancia y de lleno en la tradición periodística dieciochesca de los *espectadores*, como ya hiciera anteriormente con su *Duende Satírico*, tomando de ella motivos temáticos y elementos formales, como el personaje o máscara, el autorretrato inicial, la doble inserción de cartas y artículos de costumbres o las técnicas de cierre y despedida –muerte y testamento del personaje–. Todo ello ya había sido empleado también por el francés Étienne de Jouy en su primera serie de *L’Hermite de la Chaussée d’Antin* (1812-1814). El carácter elegido por Larra para esta ocasión, por ser el más apropiado para eludir –solo en apariencia– el compromiso político, es el del ingenuo y entrometido, aunque inofensivo, hablador, en la línea de *The Tatler* de Steele o, más cercano aún, de *El Pobrecito Holgazán* de Miñano. A este carácter principal va agregando una serie de personajes adicionales, un país imaginario, distintas formas genéricas –cartas y artículos de costumbres–, el artificio de los documentos encontrados y presentados por un editor, etc. El pacto narrativo o “costumbrista”, como se ha denominado aquí de forma específica, residiría en la propuesta al público de la aceptación de una distopía, el país de las Batuecas, retrato despiadado, pero certero, de la España fernandina, de donde es oriundo el bachiller Juan Pérez de Munguía. El público debe aceptar, asimismo, que este bachiller escribe para él artículos de costumbres, además de presentarle las comunicaciones

epistolares que mantiene con Andrés y con otros batuecos; debe admitir, igualmente, la muerte del Bachiller, contada por su ayudante a Andrés, quien a su vez la comunica junto con su testamento, y que todos estos documentos son finalmente presentados por un innominado y misterioso editor. Lo que parece evidente es que Larra perseguía con toda esta red enunciativa, más que convencer de su verdad a los ojos del común del público, protegerse de otro tipo de “miradas atentas”, del “pueril rigor y de la ruin suspicacia”<sup>479</sup>, en palabras de Bretón de los Herreros (2000: 186), de censores y demás “notables” figuras, siempre a la búsqueda de cualquier alusión o ataque directo a las instituciones oficiales, al Gobierno o la Iglesia. De este principio tan simple emanan los principales rasgos de esta “revista satírica de costumbres”, especialmente los dos que mayor incidencia tienen en la construcción de la obra y en el sostenimiento del pacto costumbrista: la ambigüedad de la instancia enunciativa y la negación sostenida de “aplicaciones” o “personalidades” en la denuncia satírica. Ambos puntos están íntimamente relacionados, porque de la necesidad de eludir la responsabilidad autorial, la cruda sátira y la denuncia social concreta que en verdad acomete, se derivan los artificios buscados por Larra: que la persona se desdibuje en el personaje, que su voz se confunda en múltiples voces y que convierta la neutralidad de su sátira en isotopía constante del *Pobrecito*; tema que, tristemente, adquiere protagonismo central hasta casi hacer olvidar al lector todos los demás asuntos, nimios para el mismo Larra por las trabas que le ha impuesto la censura —“si números enteros han sido dedicados a objetos de poca importancia, no ha sido porque fuese tal nuestra intención, sino por la naturaleza de las cosas que nos rodean”, se justifica con amargura en la “Conclusión” (PH, núm. 13, marzo 1833, pp. 11-12)—.

Por tanto, burlar a la censura es la principal motivación que se esconde tras la ambigüedad y la constante oscilación alusiva y elusiva del *Pobrecito*, y explica igualmente cierta confusión de la voz enunciativa entre la del propio Larra y la del Bachiller, a pesar de que la responsabilidad autorial descansa

---

<sup>479</sup> Así se expresaba Bretón respecto a los censores en “Apuntes curiosos para la historia de la censura de obras dramáticas en la época calomardina”, publicado en *La Abeja* (2/XI/1835), artículo que constituye un complemento al *Pobrecito Hablador*, que consiste en sí mismo en una brillante exposición teórica sobre la censura calomardina en el ámbito específico del periodismo, así como un ejemplo práctico de sus devastadores efectos para la libertad de expresión y el desarrollo natural de la literatura y las ideas.

sobre este. Los deslizamientos se perciben claramente en la introducción y la conclusión, así como en las notas al pie y en los excursos explicativos, como el largo exordio de “El casarse pronto y mal”. Estos paratextos están dirigidos siempre a justificar tanto la toma de posición del escritor ante la autoridad como su ideología manifiesta: patriotismo, amor y fidelidad a la Corona, utilidad y bien público. En este sentido, cabría preguntarse a quién pertenecen las “Dos palabras” que, a manera de plan literario y declaración programática de intenciones, anteceden al primer artículo. Inicialmente, la respuesta sería que la voz es la del propio Larra, ya que se revelan ciertas claves de lectura de la obra típicas en la exposición programática de todo autor: su carácter satírico, si bien general, sin aplicación alguna; su propósito lúdico y su espíritu ensayístico –“emitir nuestras ideas tales cuales se nos ocurran, o las de otros, tales cuales las encontremos para divertir al público” (PH núm. 1, agosto 1832, p. 3)–, su naturaleza genérica abierta, pues afirma que no “trata de escribir un periódico”, así como su forma de entender la creación, abierta a la posibilidad de robar o plagiar textos ajenos. Además, la propuesta de inmersión ficcional aún no se ha producido, puesto que la presentación directa del bachiller Juan Pérez de Munguía al lector no llega hasta el comienzo del artículo propiamente dicho, bajo el título de “¿Quién es el público y dónde se le encuentra?” y que da comienzo, precisamente, con el autorretrato de este personaje. Sin embargo, tras esas indicaciones sumarias, la voz narrativa se autocalifica con el alias del Bachiller: “*como pobres habladores*, hablamos lo nuestro y lo ajeno, seguros de que al público lo que le importa en lo que se le da impreso no es el nombre del escritor, sino la calidad del escrito” (Íd. 5; la cursiva es mía). Aquí radica una clave interpretativa de la riqueza de niveles enunciativos con que Larra arropa *El Pobrecito Hablador*: lo importante, para él como para el público, es el contenido, y quién lo transmita, lo secundario<sup>480</sup>; de ahí también el cierre de este breve texto introductorio mediante el equívoco del desdoblamiento aparente al que conduce el uso convencional del plural mayestático –quedando implícita también la idea de la dualidad autor/Larra-pseudónimo/Bachiller–: “aunque nos damos tratamiento de nos, bueno es advertir que no somos más

---

<sup>480</sup> Esta particular concepción de Larra explica, asimismo, un sugerente tema del *Pobrecito Hablador*, la relación que establece con sus fuentes, modelos o textos directamente plagiados; aspecto que no se ha estudiado hasta la fecha con detenimiento.

que uno, es decir, que no somos lo que parecemos; pero no presumimos tampoco ser más ni menos que nuestros co-escritores de la época” (PH, núm. 1, agosto 1832, p. 6). Más claramente se advierte la ambigüedad en la “Conclusión”, donde, a pesar de que se supone escrita por el Bachiller, leemos, además del obligado y reiterado elogio a los monarcas, que son exculpados de los vicios y problemas denunciados a lo largo de la obra, una vehemente declaración de patriotismo dirigida a los españoles, “nuestros compatriotas” (PH, núm 13, marzo 1833, p. 9). ¿Pero no quedamos en que el Bachiller era batueco<sup>481</sup>? Este es, en efecto, el único “desliz” en que Larra “incurre” – ¿inconscientemente?– y donde queda patente la identificación de su voz con la del Bachiller, así como la de España con el distópico país de las Batuecas. Por lo demás, todo en la obra está orientado al correcto funcionamiento del dispositivo ficcional y solo en los dos principales avantextos que la enmarcan, y que desvelan su intención verdadera, asistimos a esta especie de lucha tácita de Larra con su propia voz, a la aceptación inicial de la necesidad de ocultarla bajo la máscara del pseudónimo en “Dos palabras” y a su derrota final, obligado a concluir sus “habladurías” debido a la represión censorial.

## 3.2 FOCALIZACIÓN

### 3.2.1 Tipos de focalización

Como quedó patente en las *Cuestiones teóricas previas*, el artículo de costumbres tiene uno de sus principales soportes estéticos en el perspectivismo. Este no es solo una técnica estructural recurrente, sino un motivo temático, de reflexión metaliteraria, acerca del carácter de la propia práctica costumbrista, así como una metáfora del género mismo. No sin razón la crítica siempre lo ha considerado de forma unánime como una de sus características más definitorias, desde Mariano Baquero Goyanes –uno de los primeros en subrayar la “índole perspectivística del artículo de costumbres”

---

<sup>481</sup> “Yo pobrecito de mí, yo bachiller, yo batueco, y natural por consiguiente de este inculto país”, escribe en su primera carta a Andrés (PH, núm. 3, septiembre de 1832, p. 3).

(1963: 28)– hasta los estudios más recientes, que siguen resaltando la “especial perspectiva costumbrista” (Pla, en línea).

Tal perspectiva singular no es más que lo que se ha conceptualizado con diversos apelativos, *mímesis costumbrista* (Escobar 1988a) o *petit-réalisme* (Barbérís 1971), esa particular y moderna forma de aproximación a la realidad en la que el referente no es la naturaleza abstracta y universal que perseguía el concepto de imitación dieciochesco, sino la sociedad considerada en su contexto histórico particular, local y circunstancial, siguiendo la tendencia ideológica y cultural que situaba la vida civil burguesa en nuevo centro de interés artístico. Dicho cambio en el concepto de *imitatio* es el que imprime especificidad al nuevo tipo de representación de la realidad que supone la mímesis costumbrista, y que puede entenderse, en cierto sentido, como el camino intermedio hacia la estética realista propia de la segunda mitad del siglo XIX.

La nueva consideración del objeto de interés artístico –del hombre en general al hombre particular<sup>482</sup>–, requiere y exige un nuevo punto de vista por parte del escritor, que ya no puede limitarse a contemplar la naturaleza de forma estática, sino que debe perseguir su objeto de atención, la sociedad mutable, sometida a un cambio constante como consecuencia del progreso, de la “marcha social”. Por este motivo, la base teórico-estética que subyace a este planteamiento pasa por un imperativo: observar, bajo un nuevo punto de vista, al “hombre en combinación, en juego con las nuevas y especiales formas de la sociedad”, como exige Larra en su reseña del *Panorama matritense* (2000: 546); describir “caras” e “individuos”, no “especies” ni “muchedumbres” (*Íd.*: 545); escribir, en definitiva, no “para la humanidad”, sino “para una clase determinada de hombres” (*Ibid.*).

Este programa se manifiesta en los textos mediante la focalización, también denominada aspecto, foco de la narración, perspectiva, es decir, quién ve los “hechos”<sup>483</sup> y desde qué perspectiva los enfoca, que no es lo mismo, conviene precisar, que quién los cuenta –la separación entre focalización o perspectiva y voz o narración no siempre se observa, pero es algo que todo

---

<sup>482</sup> “Ce n’est point l’homme en général qu’il faut peindre, c’est l’homme dans tel tems et dans tel pays”, escribe Mercier en 1773 (en Escobar 1998a: 264).

<sup>483</sup> Entre comillas, porque no todos los artículos despliegan una acción desarrollada.

análisis narratológico debería distinguir y que ha planteado múltiples problemas en los estudios teóricos sobre la aspectualidad, como recuerda Pozuelo (1988a: 242)–. En los artículos de costumbres sí suele darse una coincidencia de ambas instancias: el focalizador coincide con el generador del relato, con el narrador.

La crítica ha ofrecido diversas clasificaciones de la perspectiva que describen, en lo esencial, idénticos fenómenos, si a través de una terminología distinta. José María Pozuelo Yvancos ofrece un resumen de las principales:

<p>“Visión por detrás” (P) Narrador &gt; Personaje (T) Focalización-cero (G) (Narrador omnisciente)</p> <p>El narrador dice más de lo que pueda saber ninguno de los personajes.</p>	<p>“Visión con” (P) “N = P” (T) Focalización interna (fija/variable/múltiple*) (G)</p> <p>El narrador no ve más que lo que sabe tal personaje.</p>	<p>“Visión desde fuera” (P) “N &lt; P” (T) Focalización externa (G)</p> <p>El narrador ve menos de lo que sabe cualquiera de sus personajes; asiste a sus actos, pero no tiene acceso a ninguna conciencia.</p>
--	--	---

(Cf. Todorov 1966: 178-179; en Pozuelo 1988a: 243)

P= Poullón; T = Todorov; G = Genette

\* Según sea uno, varios alternantes o muchos los personajes que visualicen la historia.

Partiendo de tal panorama bibliográfico, Pozuelo ofrece una tipología de la focalización narrativa según la cual puede contemplarse el foco narrativo según cuatro coordenadas fundamentales<sup>484</sup>. En primer lugar, considerada en su relación con la historia, la focalización puede ser externa, equivalente a la omnisciencia –el *narrador-focalizador* permanece fuera de los hechos narrados y domina toda la visión–, o bien interna –aquella en la que hay un *focalizador-personaje* que puede coincidir con el protagonista o bien fluctuar en variables focos perspectivistas–. En segundo lugar, según las coordenadas espacio-temporales la focalización puede estar o no restringida a un ámbito de visión limitado, o bien ser sincrónica, pancrónica o retrospectiva –el focalizador

<sup>484</sup> Conviene precisar que se trata de categorías combinables; como indica Pozuelo, “la tipología adelantada implica una convergencia en el texto de todos estos niveles que suelen darse interrelacionados” (1988a: 247).

cuenta la historia en presente y a medida que le sucede; conoce el pasado, el presente y el futuro de la historia o bien cuenta solamente su historia anterior—. En tercer lugar, según el nivel analítico-psicológico, puede abarcar el mundo interior y exterior del personaje, o limitarse a uno solo. En cuarto y último lugar, la focalización puede estudiarse, como hizo Uspenky, en un nivel ideológico, partiendo de la premisa de que “toda posición es asimismo un valor, una concepción del mundo, una ideología” (Pozuelo 1988a: 247). En este sentido, la perspectiva no es solo tener en cuenta quién ve, pues “interviene el cómo se contemplan los hechos, a qué distancia –no sólo física–, también moral” (Íd.: 244).

El artículo de costumbres, por lo común, está sostenido por una voz narrativa que coincide con la máscara autorial pseudonímica que suele revestir todo escritor costumbrista –salvo casos puntuales de escritores que firmaban sus artículos con su nombre real o con iniciales, como Bretón de los Herreros o José Somoza–, y que, muy a menudo también, no solo enmarca el texto –el artículo de periódico lleva la firma al pie; el libro, en la portada– sino que se encuentra ficcionalizado, representado dentro del propio texto. Esto puede suceder bien por mostración directa, caso de los artículos en los que se refiere a sí mismo, tanto en primera como en tercera persona –*Fígaro* en “La Nochebuena de 1836”, en “Un periódico nuevo” o en todos sus artículos en formato epistolar, como “Carta de *Fígaro* a un bachiller”, “*Fígaro* dado al mundo” o “*Fígaro* al estudiante”; *El Curioso Parlante* en “Mi calle”, “A prima noche” o “Un viaje al sitio”–, bien por alusión, siendo convocado en alguno de los actos enunciativos que componen el texto, como en “Los tres no son más que dos, y el que no es nada vale por tres”, de Larra, donde unas máscaras que el narrador-autor se encuentra por la calle le increpan: “¡Ah, *Fígaro* maldito!”, etc. (Larra 2000: 165).

La focalización más repetida en los artículos de costumbres es la interna, pues lo más frecuente es que el focalizador participe de la historia que cuenta: es un observador implicado. Así sucede en la inmensa mayoría de los primeros artículos de costumbres de Mesonero, Larra, Iznardi, Rementería y Estébanez Calderón, entre otros. Los casos de focalización externa son más aislados en los comienzos del artículo de costumbres y responden a textos colindantes con el género cuento –“La junta de Castel-o-Branco” de Larra o “El

asombro de los andaluces, o Manolito Gázquez, el sevillano” de Estébanez—. Sin embargo, este tipo de focalizador que no participa en la historia que narra se generalizará a partir de la irrupción del modelo de artículo de costumbres que difunden las colecciones panorámicas a partir de 1840, donde se suele presentar como observador externo, cronista o del cuerpo social, en armonía con la boga fisiológica de la que la literatura panorámica participa. Baste comparar, por ejemplo, la distancia que en lo referente a la aspectualidad media entre “El barbero de Madrid” de Mesonero, publicado en *Cartas Españolas* el 27 de septiembre de 1832, y “El barbero” de Antonio Flores, cuarta entrega de *Los españoles pintados por sí mismos* y que apareció el jueves 16 de febrero de 1843.

En casos excepcionales, el foco de la narración puede fluctuar entre varios personajes, cuando, por ejemplo, se insertan cartas –en “Dos liberales o lo que es entenderse” de *Fíguro*– o narraciones referidas por voces distintas a la del narrador, es decir, relatos intradieгéticos –en “El barbero de Madrid” de Mesonero, “Las circunstancias” de Larra o “Fisiología y chistes del cigarro” de Estébanez, que lo es con respecto a su artículo marco, “Gracias y donaires de la capa”–.

La voz prototípica del costumbrista está sostenida por unas características constantes sobre las que no se suele reparar: es la perspectiva masculina, burguesa y liberal que corresponde al escritor que hay detrás de la máscara, a pesar de que a menudo suela revestir a esta con los rasgos tipificados del censor de costumbres clásico –edad avanzada, carácter severo o burlón, según los casos; misantropía o afabilidad, etc.–<sup>485</sup>. Por otra parte, la focalización costumbrista tiende hacia una visión amplia, ubicua en la mayoría de los casos, casi pancrónica –pues a menudo se domina no solo el pasado y el presente de la historia, sino también su futura evolución<sup>486</sup>–, como suele acontecer a la narración omnisciente. El lector nunca accede, en cambio, a la conciencia o al mundo interior del narrador-autor, o del resto de personajes que

---

<sup>485</sup> Ha reparado en ello Michael Iarocci: “Typically male and middle-class, the identity of the *costumbrista* narrator in many ways replicated the ideal citizen –the man of property– predicated in liberal ideology” (2004: 387).

<sup>486</sup> En “El barbero”, artículo de *Los españoles pintados por sí mismos*, leemos: “Ahora bien, ya parece que con la escrupulosa revista que hemos practicado en todos los pasos de la vida barberil, no debiéramos tener nada que añadir sobre el porvenir de estos señores” (1843, I: 27).

desfilan por esta clase de textos; únicamente puede aparecer esbozado en aquellos relatos más cercanos al cuento y en los fragmentos autobiográficos de carácter introspectivo y reflexivo, poco usuales por lo demás –el final de “Un reo de muerte” de Larra o “El campo santo” de Rementería–. Finalmente, una característica muy marcada de la focalización habitual en el artículo de costumbres es su acusada tendencia a mostrar, mediante diversas marcas, los valores morales que sostienen el texto. La posición que el autor costumbrista adopta es, en lo sustancial, un casticismo en lo formal –lenguaje, modas, costumbres–, así como un “patriotismo o nacionalismo” (Larra 2000: 368) en lo ideológico y, ocasionalmente, un criticismo que impulsa el objeto general de interés, la sociedad española, hacia el progreso, en clara contradicción con el discurso nostálgico que el costumbrista arrastra. Jano bifronte, este mira por un lado hacia el futuro, mientras que por el otro contempla los usos y costumbres que ya no son, o que están a punto de desaparecer. Esto tiene su razón de ser en uno de los rasgos del espíritu estético que anima al costumbrismo y que Luis Miguel Fernández ha resumido bien al apuntar que este busca la “confluencia artística entre una visión universal, el ‘espíritu de la nación’, y otra más particularizada, la de las múltiples formas de las pequeñas costumbres cotidianas” (2006: 271). Aunque el crítico no lo precisa, esa visión universal lo es debido a que la indagación acerca del carácter nacional y del espíritu de la nación pasa por la confrontación dialéctica con el extranjero, con otras naciones y otras culturas.

Esta concepción de mundo determina en gran medida cómo contempla la realidad que observa y trata de describir el costumbrista y, como indicaba Pozuelo (1998a: 244), la “distancia” física y moral que adopta ante los hechos. Por lo común, la del costumbrista es una perspectiva comprometida y cercana a la realidad –los autores suelen reiterar esa idea, convencional y característica del género, por otra parte, de que salen a la calle pertrechados de papel y pluma para tomar nota y volcar después sus observaciones en la columna periodística, en lugar de reconocerse sentados en la redacción del periódico o en el bufete de la casa familiar–. Respecto a la distancia moral, es más difícil generalizar, ya que cada autor adopta una personal. Larra suele valerse con más frecuencia que otros escritores costumbristas de la sátira para censurar la realidad, y la sátira, como bien la definiera en su momento Manuel de la

Revilla, no es más que la “expresión o manifestación artística de la oposición entre la realidad objetiva y la conciencia del poeta, oposición traducida por este en censura o mofa de dicha realidad” (1877 I: 403). La ironía, que *Fíguro* también manejaba resueltamente, es otra forma de distanciamiento y de ocultación que demuestra el modo en que el autor afronta la realidad. Mesonero, por su parte, sostiene durante toda su trayectoria como articulista de costumbres su carácter impolítico como profesión de fe literaria e insiste en colocarse ante sus textos como escritor festivo<sup>487</sup>. Estébanez es todo un camaleón literario que en cada nuevo texto se emboza con una técnica diferente, lo cual dificulta mucho tanto adscribir cada uno de sus trabajos a un género exclusivo, como determinar su postura ante la escritura misma. Quizá, si algo la define, es su acendrado “españolismo” (1985: 54), que reclama ya desde la “Dedicatoria a quien quisiere”, antetexto que estampa en la única edición en libro de sus artículos de costumbres, las *Escenas andaluzas* (1847). Otros, finalmente, como Bretón de los Herreros, apenas maquillan bajo técnicas de figuración sus observaciones.

### 3.2.2 Técnicas de observación

Los costumbristas suelen desplegar diversas técnicas de observación que contribuyen a forjar la aspectualidad del texto. En lo esencial, suelen adoptar bien una suerte de “perspectiva aérea” y vertical, desde la cual contemplan el mundo –la sociedad, la escena, el tipo que pretenden describir– desde arriba, siguiendo una larga tradición narrativa que se remonta al Barroco y de la que es buen exponente *El Diablo Cojuelo* de Vélez de Guevara; o bien adoptan una perspectiva terrena, por así decir, a ras del suelo.

El primer tipo posibilita una mirada abarcadora, extensa, panorámica, generadora de cuadros amplios, y que en última instancia, incluso puede alcanzar a los interiores de las casas –que no de las conciencias, algo muy poco frecuente en la prosa costumbrista, como ya se ha indicado–. Es la clase de focalización que se advierte en artículos como “El observatorio de la Puerta del Sol” de Mesonero y “El mundo todo es máscaras. Todo el año es Carnaval”

---

<sup>487</sup> Como se defiende en este trabajo y ya sugirió Ermanno Caldera (1964), Mesonero no fue tan ajeno a la política como él mismo se empeñó en sostener a lo largo de toda su vida.

o “Cuasi. Pesadilla política” de Larra. En este último, la perspectiva es aérea y perpendicular –“Empecemos por aquí. Mira al suelo perpendicularmente”, dice el “ser fantástico” que se aparece ante el protagonista (2000: 422)–; el personaje es elevado a las alturas por Asmodeo-El Diablo Cojuelo para poder observar todo Madrid desde el aire: “Entonces vi al través de los tejados como pudiera al través del vidrio de un excelente antejo de larga vista” (2000: 680)<sup>488</sup>. En el artículo de Mesonero, el narrador examina la ciudad pertrechado con un prisma y un catalejo: “ya estamos en las nubes yo y mi auditorio” (1851: 101), afirma ufano antes de comenzar la narración. Dorde Cuvardic ha denominado atinadamente a este subtipo “punto de vista panorámico” (2006a), porque tanto puede reducirse a esa perspectiva del Cojuelo de la tradición moralista, con su intención de descubrir la verdad que se oculta tras las apariencias, el “todo es farsa en este mundo” tan repetido por los costumbristas, como a la más moderna moda del panorama, que hacia 1830 se extendió del orden pictórico al literario.

El segundo caso ofrece escenas aisladas o cuadros en miniatura, y es el prototípico de todo artículo de costumbres en el que hay un narrador-espectador que se lanza a la calle, se entremezcla entre la multitud y ofrece las impresiones que recibe mientras procura pasar desapercibido. Entre otros muchos pasajes que podrían aducirse para ejemplificar esta socorrida técnica

---

<sup>488</sup> El antejo de larga vista era un aparato óptico que ya antes había motivado obras de carácter satírico-costumbrista. En 1792 vio la luz una obrita anónima cuya referencia nos ha llegado a través de diversos anuncios en la prensa de la época, pero de la que no se conoce ningún ejemplar conservado: *Antejo de larga vista, en verso, para que los forasteros alcancen a divisar las ferias que se celebran en Madrid cada año desde el 21 de setiembre hasta el 4 de octubre inclusive, sin salir de sus hogares; en cartas de un recién llegado que dirige a un amigo de su país, a quien ofrece otras con las noticias que vaya adquiriendo; por Mr. L’Aveugle* (Madrid: Imprenta de B. Román, 1792). Una de las ediciones de las *Zumbas* (1799: 441) de José de Santos Capuano atribuye la autoría del *Antejo* a este autor. Salvando las menciones en repertorios bibliográficos y en anuncios periodísticos, nos ha llegado a través del *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid* una noticia breve, pero mínimamente informativa, gracias a la cual sabemos algo más de esta obra: “Este es un papel de poca estimación; ridiculiza las ferias de Madrid en verso, y puede servir como un romance burlesco para un rato de diversión” (“Libros nuevos”, Continuación del *Memorial Literario*. Octubre de 1793. Parte primera; *Continuación del Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, II. Madrid: Imprenta Real, 1793, p. 132). Este *Antejo* español se sitúa en la estela de una larga lista de obras de observación moral y satírica que adoptaron las gafas como objeto simbólico de crítica de costumbres: *Lunettes à éclaircir la vue* (1769), poema burlesco publicado en París y en Ámsterdam y atribuido a un tal Coulon; *Les Lunettes du Citoyen Zélé* (1789); *La Lunette d’approche, ou l’optique miraculeuse* (1789), anónimo panfleto político de 8 páginas que convoca en su comienzo a Le Sage y su *Diable Boîteaux*, de quienes dice haber recibido el mágico dispositivo: “Armé donc de ma Lunette miraculeuse, je monte sur la plus haute des cordilières, & je dirige mon point de vue vers cette partie de l’Europe, qu’on appelle la France” (Anónimo 1789: 2).

narrativa que los costumbristas heredan de la tradición literaria está la escena inicial de “El café” de Larra:

Yo, pues, que no pertenecía a ninguno de estos partidos [...] seguro ya de que nadie podía echar de ver mi figura que por fortuna no es de las más abultadas [...] subí mi capa hasta los ojos, bajé el ala de mi sombrero, y en esta conformidad me puse a atrapar al vuelo cuanta necedad iba a salir de aquel bullicioso concurso (*El Duende Satírico del Día*, núm. 1, 1828, pp. 10-11).

Mediante esta técnica no solo se logra un “distanciamiento” respecto de la realidad observada y descrita, como bien apunta Escobar, sino que también se logra la necesaria anonimidad para lograr el objetivo ansiado de los costumbristas: el desvelamiento de una realidad antes oculta, o la nueva mirada ante algo ya conocido. Este es el personaje espía o fisgón clásico, que no se implica en la escena: simplemente intenta pasar inadvertido para observar y oír, y poder después trasladar todo. Otro ejemplo de evidentes ecos cervantinos tomado igualmente de Larra sirve para construir “Empeños y desempeños”:

Hubo de entrar mi sobrino a la pieza inmediata, donde se debía buscar la repetición y contar el dinero: yo imaginé que aquel debía de ser lugar más a propósito todavía para aventuras que el mismo puerto Lápice; calé el sombrero hasta las cejas, levanté el embozo hasta los ojos, púseme a lo oscuro donde podía escuchar sin ser notado, y di a mi observación libre rienda que encaminase por do más le plugiese. Poco tiempo habría pasado en aquel recogimiento, cuando se abre la puerta y un joven vestido modestamente pregunta por el corredor [...] (*Pobrecito Hablador*, núm. 4, 1832, p. 10).

En “Pulpete y Balbeja”, *El Solitario* también recurre a este artificio:

Me entré y acomodéme 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:

- Pulpete –dijo el más alto– [...] (Estébanez 1985: 59).

Por lo demás, como ya se ha apuntado, esta también era una técnica heredada y que puede atestigüarse en numerosas obras del XVIII, desde, por ejemplo, el temprano *Diálogo crítico-físico entre un capón y una beata, observado en el Prado de San Jerónimo de esta corte* de Gonzalo Tabera (1731), en el que un transeúnte escucha disimuladamente la conversación que

da título al libro, hasta *El café* de Moya (1792), donde, como después hará Larra, el narrador se sumerge en el ambiente de uno de estos establecimientos con el fin de “observar las personas que concurren” y “escuchar las varias conversaciones que se forman” (1792: 3).

Las funciones del punto de vista pueden ser múltiples, pero, en lo esencial, sirve para mostrar la posición del autor ante su propio acto enunciativo y, en cierta medida, también resulta un termómetro de los paradigmas visuales y cognoscitivos de la época. El caso del artículo de costumbres de la década de 1840, imbuido por los presupuestos de la literatura fisiológica, es un claro ejemplo de punto de vista analítico y taxonómico, trasladado directamente de la ciencia a la literatura y que opera de forma muy precisa en la descripción de los tipos; la diferencia con respecto a los procedimientos descriptivos propia de los artículos iniciales, escritos entre 1828 y durante la década de 1830, es notable en este sentido.

El punto de vista puede tener una función inductiva o deductiva. El autor procede en ocasiones estableciendo generalizaciones que sirven, a partir de la consideración de un caso concreto, para extraer conclusiones de supuesta validez universal, o bien, al contrario, para particularizar en un individuo los rasgos generales de la especie. Ambas formas de focalización se aplican tanto en los artículos de costumbres iniciales como en los análisis de tipos de los artículos de colecciones panorámicas. En los primeros, la fórmula de perspectiva más frecuente es “reflexión general + caso concreto”. Es la que utiliza, por ejemplo, Larra en “El duelo”, donde opera partiendo de la reflexión general acerca de la situación moral, social y política de España, para descender después al tema particular que le interesa –la práctica del duelo– y finalizar ofreciendo una aplicación, un “caso” – la escena de un ajusticiamiento en Madrid, del que él es testigo y que le sirve para poner ante los ojos del lector la barbarie de esta costumbre–. En “La patrona de huéspedes” de *Los españoles pintados por sí mismos*, Mesonero ofrece al comienzo un “ejemplo preambular” (1843, I: 13) del que después extrae unas consecuencias generales con lectura moral asociada. En ocasiones, el procedimiento focal se explicita abiertamente, algo especialmente visible en las colecciones panorámicas y que contribuye, junto a otros factores, a restar singularidad a esta clase de textos, que llegan a convertirse casi en productos

manufacturados y cortados por un mismo patrón, como se verá en el epígrafe 3.3. Véase un ejemplo extraído de “El torero”, también de *Los españoles pintados*:

Como la tarea que se nos ha encomendado se reduce únicamente a tratar del torero, no molestaremos más a nuestros lectores con la relación histórica de los espectáculos de toros, y nos ocuparemos de un tipo tan especial considerándolo primeramente bajo de un punto de vista general, y después, y con separación, bajo el de las principales especies en que suele dividirse (1843, I: 2).

Una vez el artículo de costumbres ha entrado en este proceso de fosilización progresiva de estructuras, técnicas y temas, los escritores únicamente tienen la opción de repetir los esquemas heredados y ya demasiado manidos, o bien, en algunos casos de mayor originalidad, a subvertirlos, mediante la caricatura o la parodia. En *Doce españoles de brocha gorda* Antonio Flores recurre a la deformación grotesca de la técnica perspectivística usada por los costumbristas anteriores –él mismo incluido– para ofrecer la descripción de Leonor Gamuza en el capítulo número diecisiete, “La niña de cera y la jamona”: “De su persona, no podemos decir nada con seguridad, porque su retrato es cuestión de términos, y no sabiendo nosotros a qué distancia quiera verla el lector, nos vemos obligados a presentársela por tiempos” (1846: 210). A continuación, ofrece diferentes descripciones que varían según la distancia a la que se sitúa el narrador-autor en tanto focalizador con respecto al objeto de su interés, Leonor: “a veinticinco pasos”, “a doce pasos y medio” y, por último, “a boca de jarro o a tiro de abrazo”. Cada una de las descripciones de Flores lleva intercalado su retrato gráfico correspondiente –son viñetas de Ortega, con marcos ovalados difuminados–. El juego perspectivístico, por último, se cierra con una invitación al lector a que elija “el punto de vista que más le agrade” (Íd.: 211)

Otra función del punto de vista es la de distanciar o implicar al lector con respecto a la narración, según el autor le acerque o aleje del texto mediante diversos juegos –recurriendo a un cronotopo compartido, a costumbres y prácticas conocidas y actuales, al humor y el lenguaje utilizados, etc.–, todo lo cual redundará en la amplificación o atenuación del alcance “moral” del artículo

de costumbres, así como de su utilidad en tanto “manual de uso costumbrista” (Pla, en línea).

### 3.3 VOZ Y NIVELES NARRATIVOS

El artículo de costumbres, al igual que cualquier otro producto literario, encierra una propuesta discursiva, una invitación a aceptar la ordenación convencional que lo constituye como clase de texto con unas características definidas y con una serie de convenciones propias, como ya se ha visto en relación al pacto costumbrista. En lo que respecta a las cuestiones de enunciación, el modo de administrar la actividad narrativa responde a patrones relativamente estables dentro de la escritura costumbrista, desde las marcas mediante las que el autor queda evidenciado en su discurso, hasta las técnicas y los recursos que utiliza, la gestión del tiempo, la elección de una óptica o la organización del texto. Para analizar este punto, los elementos que interesa destacar son el aspecto o focalización, la voz, el modo y el tiempo, cuyas características básicas son, por lo común, bastante estables, con independencia de las variantes estilísticas propias de cada autor.

En relación con la forma en que el autor se presenta ante el público, uno de los rasgos fundamentales de la escritura de costumbres es el uso del pseudónimo o máscara, recurso avalado por una antigua tradición –tanto de la crítica de costumbres, como en general de la escritura periodística dieciochesca, cualquiera que fuese su modalidad– y consagrado por los costumbristas decimonónicos que reciben esta herencia. La pseudonimia permitía al autor encubrir su nombre, jugar con el mayor o menor grado de distanciamiento que establece con el lector y “ficcionalizarse” a voluntad en el personaje o *alter ego* elegido para presentar sus observaciones y descripciones.

Además del enmascaramiento autorial mediante el pseudónimo, otras de las estrategias enunciativas que más se repiten en los artículos de costumbres son la elección preferente de la homodiégesis como forma de relato, siendo así lo más frecuente que el narrador forme parte de la historia que cuenta– si bien también se dan casos, los menos, de heterodiégesis–,

acercándose así el artículo de costumbres al relato autobiográfico; así como la técnica del perspectivismo. Todos estos elementos contribuyen a dotar de coherencia y cohesión al pacto costumbrista, puesto que el pseudónimo previene al lector sobre una serie de elementos discursivos propios de la tradición de observación, de crítica y sátira de costumbres, bajo la que el artículo de costumbres se ampara, elementos de una poética familiar para el lector decimonónico; mientras que la elección del punto de vista y de la voz narrativa, usualmente en primera persona, introduce una mayor verosimilitud del relato y de las ideas expuestas.

### 3.3.1 Las máscaras de los *espectadores*

De las múltiples máscaras y simulaciones en que la literatura se constituye, una de las más potentes a lo largo del siglo XVIII fue la de la prensa moral o prensa *espectadora*, de la que es deudora directa el artículo de costumbres decimonónico. Esto, que podría parecer paradójico en un producto periodístico del que crítica y autores pregonaron precisamente lo contrario –la claridad y la transparencia de la instancia enunciativa–, no lo era en absoluto en los orígenes del periodismo moderno, cuando las difusas fronteras entre la prensa, la literatura y el ensayo permitían la permeabilidad y la producción de continuas analogías y contrastes. Una de ellas fue este juego de simulación y de disimulación mediante el cual se enmascaraba con un personaje de ficción la identidad real, la autoría colectiva del periódico o la particular del artículo de costumbres.

El fenómeno de la ocultación de un autor bajo el nombre de otro fingido ha recibido múltiples denominaciones a lo largo de la historia: *máscara*, *nom de guerre* –expresión que desde temprano se extendió del contexto bélico, pues se aplicaba a los soldados, a otra clase de “militantes”, los hombres de letras–; el más literario *nom de plume*; los genéricos *pseudónimo*, *alter ego* y otros que vinieron a sumarse a un fenómeno ya de por sí complejo, de la mano, ya en el siglo XX, de los *heterónimos* de Pessoa o los *apócrifos* y *complementarios* de Machado. Si bien todas las designaciones no resultan equivalentes ni son aplicables a los mismos contextos estéticos, en las páginas que siguen se usarán alternativamente los términos “máscara” y “pseudónimo”. No se trata de

una elección arbitraria; a pesar de ser sinónimos, aplicables por igual al fenómeno de la ocultación del yo-autor real, la imagen de la *máscara* resulta especialmente apropiada para el fenómeno que ocupa estas páginas, la práctica discursiva periodística específica de los *espectadores* del siglo XVIII y de sus herederos de comienzos del XIX, ya que esta se apoya justamente en la invención de una *persona*, es decir, de un personaje más o menos perfilado que asume la autoría del periódico y que se sitúa al frente de este como verdadera máscara que lo identifica doblemente, en tanto identidad o personaje definido, y en tanto *objeto*, en el sentido de que representa metonímicamente la propia obra y, por extensión, a los textos que la conforman. Los *espectadores* se presentaban al público a través de una “fisonomía exterior y sintética”, de una “fisonomía pública cuya finalidad consiste en amplificar por resonancia la voz del hombre interior que la habita y que de ella se sirve para hacerse conocer y escuchar en la medida de lo posible”, por utilizar las palabras con que Pérez de Ayala definía la literatura (2002: 729)<sup>489</sup>. En efecto, tras las máscaras de la prensa moral dieciochesca, y más concretamente de los periódicos-*espectadores* que surgieron al amparo de distintos centros culturales europeos, se puede percibir una voz constante: la del hombre de letras ilustrado, atento observador de costumbres, con un agudo sentido crítico, un fino sentido del humor para detectar la cara oculta de la realidad social e íntima, con una preocupación constante por el bien común, individual y colectivo de la nación, así como por la defensa y observancia de una ética aplicada a la práctica cotidiana. En este punto coincidían los *espectadores* de Nifo, Clavijo y Fajardo, Cañuelo y Pereira, Beatriz de Cienfuegos, Juan Antonio Mercadal o Juan Enrique de Graef en España; y los de Marivaux, Bastide o Justus van Effen, en Europa.

Como es bien sabido, la fórmula fue desplegada e impulsada por Joseph Addison y Richard Steele en *The Spectator* (1711-1712; 1714), si bien ya la habían tanteado previamente en *The Tatler* (1709-1711). Este último periódico, que venía a significar, literalmente, “El Chismoso”, se presentaba al público

---

<sup>489</sup> “La literatura no puede por menos de ser lo que los clásicos llamaron carátula, máscara o persona; una fisonomía exterior y sintética, para la muchedumbre heterogénea y desconocida; fisonomía pública cuya finalidad consiste en amplificar por resonancia la voz del hombre interior que la habita y que de ella se sirve para hacerse conocer y escuchar en la medida de lo posible”, escribe Pérez de Ayala (2002: 729).

escrito por Isaac Bickerstaff, un personaje creado con el fin de proporcionar variedad y amenidad a los discursos, además de una coartada de autoridad adicional a la de la propia voz autorial. Así lo explica Steele en su despedida del público (núm. 271, 30/XII/1710 - 2/I/1711):

[I] have nothing further to say to the World under the Character of *Isaac Bickerstaff*. [...] I never designed in it to give any Man any secret Wound by my Concealment, but spoke in the Character of an old Man, a Philosopher, a Humorist, an Astrologer, and a Censor, to allure my Reader with the Variety of my subjects, and insinuate, if I could, the Weight of Reason with the Agreeableness of Wit (en Steele and Addison 1982: 189).

El uso de una identidad periodística falsa mediante el disfraz literario era un ardid especialmente valioso como mecanismo coercitivo y persuasivo de cara al público, además de disuasorio frente a posibles críticas y reclamaciones, pues la interposición de un *otro*, de una personalidad fingida y alternativa a la física y jurídica del autor real, resultaba una barrera evidente entre el autor y el público. Esta era una herramienta fundamental en este tipo de prensa que ofrece pautas de comportamiento y directrices morales, por lo que para el moralista es indispensable “predicar con el ejemplo”, ser un hombre virtuoso y ejemplar, como el propio Steele reconoce: “I considered, that Severity of Manners was absolutely necessary to him who would censure others, and for that Reason, and that only, chose to talk in a Mask” (en Steele and Addison 1982: 189)<sup>490</sup>. En *The Spectator*, su siguiente proyecto periodístico, Addison y Steele llevaron este artificio un paso adelante, al sumar al carácter o máscara principal, Mr. Spectator, toda una galería de personajes-tipo –Sir Roger de Coverley, Sir Andrew Freeport, el capitán Sentry o el galante Will Honeycomb– que conforman una “Sociedad”, orbitan en torno al clásico espacio de sociabilidad, el “Club”, y vehiculan en mosaico el discurso, con el consiguiente efecto perspectivístico.

Las sucesivas generaciones de periódicos-*espectadores* europeos adoptaron, con variaciones poco sustanciales, este esquema, bien mediante las traducciones y adaptaciones del original inglés, bien a través de iniciativas periodísticas que pretendían ser originales, aunque sin la renuncia a seguir la

---

<sup>490</sup> Dice Don Quijote al hidalgo Diego de Miranda: “Si el poeta fuere casto en sus costumbres, lo será también en sus versos; la pluma es lengua del alma: cuales fueren los conceptos que en ella se engendraren, tales serán sus escritos” (Cervantes 2005: 668).

estela del modelo. De este modo, primero a través de la traducción y, posteriormente, de la adaptación, surgió una poderosa corriente de prensa moral *espectadora* en Inglaterra, Francia, Países Bajos, Italia, Portugal y, por supuesto, España<sup>491</sup>, que se valía, entre otras convenciones estilísticas y estructurales ya desarrolladas en *The Spectator*, del artificio de la pseudonimia.

Las identidades que ocultan las máscaras no varían sustancialmente, pero suelen siempre apuntar hacia un espíritu racional, reflexivo, filosófico, contemplativo y dinámico: el vagabundo, el aventurero, el duende, el pensador, el censor, el especulador, el mirón o el observador<sup>492</sup>. Se puede dar el caso, como también ha señalado Urzainqui (2009), de que la máscara principal se presente acompañada de una serie de personajes y recursos adicionales –las cartas remitidas a la “redacción”, por ejemplo–, que contribuyen a dotar al periódico de una polifonía solo aparente, pues detrás se esconde una única voz, una línea ideológica dominante, la del redactor o redactores que se ocultan tras la máscara. Suele ser frecuente, incluso, el establecimiento un “diálogo” en el seno de la red de *espectadores*, pues algunos de ellos manifiestan explícitamente que se publican para entablar una comunicación, directa o indirecta, con otros periódicos de la misma clase, como sucede con *El amigo y corresponsal del Pensador* (1763) o *El Corresponsal del Censor* (1786-1788)–. Sea cual sea la génesis del *espectador*, siempre suele presentar caracteres con una personalidad más o menos definida, siguiendo las huellas que dejó el primero y que, en lo esencial, concuerdan con lo que sería de esperar en un inflexible y austero censor de costumbres: cierta severidad, rectitud moral, espíritu analítico y acusada sensibilidad para captar las pasiones, vicios y virtudes de los seres humanos, así como los matices de la vida cotidiana. En cualquier caso, la perspectiva que se asume para la censura, y que conlleva un estilo de crítica específico, podía oscilar entre el personaje

---

<sup>491</sup> El caso español fue analizado por Guinard (1973) y por Sáiz (1989) en sus respectivas historias del periodismo dieciochesco español y hoy se conoce algo más y mejor gracias a los recientes trabajos de Urzainqui (1995b; 2009) y Ertler (2010).

<sup>492</sup> *The Rambler* (1750), de Samuel Johnson; *The Adventurer* (1753-1754), del mismo, en colaboración con John Hawkesworth y otros; *El Duende Especulativo sobre la Vida Civil* (1761), firmado por Juan Antonio Mercadal; *El Pensador* (1762) de Clavijo y Fajardo, *El Censor* (1781) de Cañuelo y Pereira, *The Speculator* (1790), de Nathan Drake y otros; *The Looker-on* (1792), de William Roberts; *The Observer* (1785), de Richard Cumberland..., por citar algunos títulos de periódicos ingleses y españoles de carácter moral que vieron la luz con general éxito a lo largo de la centuria dieciochesca; cf. 2.1.3 “La prensa del siglo XVIII: máscaras de la moral ilustrada”.

locuaz representado por el Isaac Bickerstaff del *Tatler*, o el taciturno y apocado que resulta ser Mr. Spectator en el periódico homónimo. A estas cualidades se superponen las nuevas posibilidades que aportaba la corriente analítica que impulsó el personaje del *Diablo Cojuelo* de Vélez de Guevara, rebautizado y dado a conocer a la cultura europea del XVIII merced a la exitosa adaptación francesa de Le Sage. José Escobar demostró la influencia que ejerció el personaje en la tradición dieciochesca de *espectadores* en su libro sobre la génesis de las primeras publicaciones periodísticas de Larra (1973: 104-118)<sup>493</sup>. Allí, recordaba que el personaje era bien conocido en Inglaterra, así como en el resto Europa, si bien a través de la versión francesa que elaboró Alain-René Le Sage; el propio Steele menciona la traducción inglesa (*The Devil upon Two Sticks*, 1708) en el número 11 del *Tatler*, dándola por conocida entre sus lectores (Hendrix 1921: 177). El viaje literario de este antiguo personaje constituye uno de esos curiosos casos en que una tradición expande tanto sus fronteras que llega a difuminar su propia fisonomía y génesis originales, hasta el punto de que recientes estudios citan antes la versión francesa, a pesar de las raíces españolas de Asmodeo<sup>494</sup>. Como explica Escobar, el espíritu de observación y crítica de costumbres, del que es símbolo y bandera el travieso Cojuelo, experimenta a lo largo del siglo XVIII un proceso de universalización que llega incluso a hacer olvidar a los mismos escritores de costumbres españoles su origen castizo<sup>495</sup>. La pervivencia del personaje es especialmente intensa a finales de XVIII, especialmente en Francia (cf. Place 1936), pero se deja sentir todavía en las primeras décadas del siglo XIX. En España son buena prueba de ello las primeras iniciativas periodísticas de Larra, *El Duende Satírico del Día* (1828) y *El Pobrecito Hablador* (1832-1833)<sup>496</sup>, pues ambas son deudoras de esa doble tradición dieciochesca que aúna actitudes

---

<sup>493</sup> Siguiendo la estela de estudios como los de Paul Hazard (1975), quien veía en el Cojuelo un símbolo estético, la representación del modelo dieciochesco de crítica universal. En esta misma línea se sitúa, asimismo, Martina Lauster (2007: 129-172).

<sup>494</sup> Es el caso de la citada Lauster, quien, a pesar de reconocer que la francesa es una adaptación, opta por abrir el capítulo dedicado a "The Devil in Europe: Sketches and the Moralistic Tradition" (2007: 129-172) con una cita tomada de la obra de Lesage.

<sup>495</sup> "En el siglo XVIII universalizarse equivale en gran parte a afrancesarse. Por eso no puede sorprendernos que el diablo Cojuelo se llame Asmodée. Hasta tal punto arraiga el nombre que no solo Larra, sino hasta un escritor tan castizo como Mesonero Romanos lo llama Asmodeo" (Escobar 1973: 105).

<sup>496</sup> José Escobar estudió los vínculos ideológicos directos de los primeros periódicos de Larra con aquellos otros de la tradición de *espectadores* del XVIII; cf. especialmente *Los orígenes de la obra de Larra* (1973), donde se centra en su *Duende Satírico*.

diferentes, pero complementarias, ante la crítica de costumbres: la desplegada por el *Spectator* y continuada por la prensa europea moral, *espectadora*, y la que representa el Cojuelo. Si la primera aporta, como oportunamente indica Ertler, un modo narrativo específico, con posibles implicaciones en la novelística del momento (2010: 3), punto en el que aquí no es posible profundizar, la segunda añade una importante novedad a la tradición moralista anterior –cuyo trazado iría desde La Bruyère y Addison al propio Le Sage y Mercier– en lo que respecta al tratamiento de la focalización narrativa. El Cojuelo y sus herederos aportan un nuevo estatuto de visualidad panóptica a la crítica de costumbres, es decir, un punto de vista aéreo, desde arriba y hacia dentro, profundizando en el interior –de las casas, caparazón que oculta las prácticas sociales y morales–. El Cojuelo se revela de este modo como una especie de *anatomía*, tal como señaló con su lucidez habitual Claudio Guillén (2005: 202-203); símbolo de la crítica universal, en opinión de Hazard (1975), debe ser considerado más bien y ante todo como el emblema de la tradición literaria moralista occidental, como indica Lauster, dando a esta la denominación de *asmodean tradition* (2007: 131).

En cualquier caso, sea cual sea su procedencia o filiación, las diversas máscaras o identidades de los *espectadores* españoles y de sus modelos europeos son una estrategia característica de la prensa moral dieciochesca y confirman una vez más hasta qué punto la Ilustración fue una forma de vida fundamentalmente moralista<sup>497</sup>, como ya apuntó Aranguren, refiriéndose a lo que él denominaba la “moral vivida de la Ilustración” (1966). En efecto, este modo de concebir la moral en tanto *moral vivida*, y no como un mero constructo abstracto acerca del que teorizar, posibilita que el discurso sobre las costumbres penetre en todos los ámbitos de la cultura y, de modo especialmente intenso, en la prensa, al ser esta un potente órgano de difusión, que permitía poner en contacto al escritor con un público generalmente receptivo e ideológicamente afín a su mensaje. Para ello, nada mejor que recurrir a variadas máscaras que actuaban de intermediario entre el autor y el lector, que contribuían a dotar de variedad y perspectiva a sus discursos, como

---

<sup>497</sup> En el sentido que Aranguren (cf. 1966: 9) dota al concepto de *moral social*, es decir, en el más puramente etimológico y en referencia amplia a las formas de vida colectivas o *mores*.

ha expuesto Urzainqui (2009) y que, eventualmente, podían servir como parapeto ante posibles ataques de la censura. Máscaras-personaje que asoman al frente del periódico y que asumen su autoría, desplegando una serie de rasgos convencionales ya establecidos en los periódicos de Addison y Steele que les hacen reconocibles por el lector en tanto identidad precisa y que contribuyeron a dar unidad al grupo de *espectadores* que inundó el panorama periodístico dieciochesco. Estos rasgos, estudiados por Guinard (1973) y, con aplicación detenida al caso de los *espectadores* españoles, por Inmaculada Urzainqui (2009), pasan por la simulación de edad avanzada: el narrador-autor de “Pulpete y Balbeja” se refiere a sí mismo como “mi persona revejida, seca y avellanada” (Estébanez 1985: 61) y en “La rifa andaluza” vuelve a aludir a “mis copiosos años” (*Íd.*: 75); otros ejemplos, aducidos por Romero Tobar (1994: 420), pertenecen a Larra –“ya en mi edad pocas veces gusto de alterar el orden que en mi manera de vivir tengo hace tiempo establecido”, leemos en *El Pobrecito Hablador*, mientras que Antonio Flores reconoce “no pecar de joven”–.

El carácter del *alter ego* elegido oscila, como se ha visto, entre los diversos tipos ya propuestos por Addison y Steele –taciturno o hablador, filosófico o burlón–, y puede presentarse solo o acompañado por una nómina de caracteres, como espectador directo y activo del espectáculo social o como aislado filósofo, que discurre para sí o bien comunica sus observaciones y pensamientos a un corresponsal, cuyo autorretrato suele ofrecer en los primeros números, y que se sirve adicionalmente de múltiples artificios como el diálogo, la carta, el sueño o el retrato, para dar así variedad a sus discursos, ensayos o artículos. Toda esta nómina de elementos y tópicos será ampliamente recogida por el artículo de costumbres del siglo XIX.

### 3.3.2 Pseudonimia y anonimia

La técnica enunciativa del pseudónimo es una de las marcas más características del costumbrismo, como ha indicado acertadamente Romero Tobar (1994: 418-419), pues constituye, siguiendo una larga tradición literaria, un rasgo de casi inexcusable observancia para quienes acometen la crítica y la sátira de costumbres, no solamente desde la tribuna periodística, sino en

cualquiera de los géneros en que dicha crítica se manifiesta, desde la novela – el *Fray Gerundio de Campazas* del padre Isla, que se presenta escrito por Francisco Lobón de Salazar; el “Don Esteban” que firma la novela homónima de Valentín de Llanos; Fernán Caballero, para *La Gaviota* y otras obras de Cecilia Böhl de Faber...–; hasta obras de difícil catalogación genérica, híbridos entre la miscelánea, la literatura de viajes, el costumbrismo y el ensayo, como *Cartas marruecas*, donde Cadalso se sirve de un triángulo de corresponsales, o *Letters from Spain* de Leucadio Doblado –anagrama de Blanco White–.

Todo pseudónimo encubre una ficción, la invención de una máscara o personaje a través del cual ofrece sus observaciones, permitiéndole jugar a ser otro, lo que le aporta mayor libertad y fantasía en la recreación de su personalidad y carácter, además de recursos adicionales, como la autoridad de la que se reviste con la declaración tópica de la edad avanzada, tan frecuente entre los articulistas de costumbres<sup>498</sup>. Además de este artificio, otros rasgos inherentes a las diversas máscaras o pseudónimos de los costumbristas de la primera mitad del siglo XIX son, como acertadamente ha señalado Romero Tobar, la erudición y “el don de la ubicuidad” (1994: 419-420) en los espacios en que desarrollan su actividad observadora. En este sentido, el uso del pseudónimo implica el posicionamiento del escritor costumbrista en una genealogía crítica bien definida, la de la observación y la sátira de costumbres, doblemente anclada, como se ha visto, en el eje filosófico-doctrinal, de la mano de los moralistas, y ficcional, merced a la tradición del Diablo Cojuelo o *asmodean tradition*. Por otra parte, el pseudónimo conlleva la determinación de propiedades textuales con incidencia en los modos de lectura, desde la nuclearidad de las máscaras en la estructura de los artículos de costumbres, en el caso de *El Pobrecito Hablador* de Larra (Kirkpatrick 1977) hasta un sistema de comunicación basado en el antiquísimo esquema dialogal de la sátira clásica<sup>499</sup>, como ha hecho notar Romero Tobar (1994: 442).

---

<sup>498</sup> A propósito señalaba Mesonero que esta práctica era un “achaque” “natural y propio de los escritores de costumbres, que anhelando siempre proceder por comparación con épocas anteriores, van a buscarlas, cuando muchachos, a las sociedades que no alcanzaron, y después cuando ya maduros, a las que formaban sus delicias en los tiempos de su risueña juventud” (1993: 145). De nuevo, la idea de la comparación y el contraste, aquí en un sentido temporal, se revela fundamental.

<sup>499</sup> Romero Tobar indica que los sucesivos diálogos que Larra hizo desplegar entre varios de sus pseudónimos han confundido a la crítica, que ha querido ver en ellos polifonía en

Ahora bien, aunque muy recurrente, el pseudónimo no es un requisito de obligada observancia en todas las obras que centran su atención en las costumbres. Su presencia, por ejemplo, es contrastadamente menor en el caso de las comedias de costumbres, que suelen publicarse con el nombre real del autor –Comella, Asquerino o, antes, los sainetes de Ramón de la Cruz y de Juan Ignacio González del Castillo–. Lo mismo sucede en las novelas de costumbres y en las “novelas de costumbres contemporáneas” de la década de 1840, publicadas generalmente con el nombre verdadero del escritor estampado en la portada –así lo hicieron, entre otros, Salas y Quiroga, Antonio Flores, Pérez Escrich, Luis del Val, Ortega y Frías o Cotska Vayo–. En muchos casos, se trata de obras que solían recurrir en sus títulos al marchamo de las costumbres por convención o como reclamo publicitario de un tema de moda, lo que explicaría la ausencia del pseudónimo en este tipo de obras cuyo foco no es en realidad la sátira de costumbres. No falta alguna excepción que sí se publica bajo pseudónimo, como *Madrid y sus misterios. Novela de costumbres contemporáneas, escrita por Un Desconocido* (1844), en la estela de los *misterios* parisinos de Sue.

La técnica del uso del pseudónimo gozaba de amplia tradición literaria, pero en el ámbito específico del periodismo de corte ensayístico y trasfondo moral los artículos de costumbres seguían la moda que la prensa *espectadora* ya había establecido, como ha quedado ya patente. Así, el artículo de costumbres se suele presentar, al igual que los periódicos de la segunda mitad del XVIII, como obra de un autor ficcionalizado o, eventualmente, de un autor implícito representado, entendiendo por tal “el responsable que el relato indica de la escritura-autoría del mismo” (Pozuelo 1988a: 239), y que asume la autoría de forma explícita en los paratextos, sea en el encabezamiento, caso de tratarse de un formato epistolar –*Un Pobrecito Holgazán*–, sea en la firma final –*El Curioso Parlante, El Mirón, Fray Gerundio*– o en las cubiertas de los cuadernos o folletos, en el caso de periódicos y revistas –*El Duende Especulativo* de “Juan Antonio Mercadal”, *La Pensadora Gaditana* de “Beatriz

---

el sentido bajtiniano del término, si bien el único caso en el que se podría aceptar el dialogismo larriano es “La Nochebuena de 1836” (1994: 444).

Cienfuegos”<sup>500</sup>, *El Pobrecito Hablador* de “Juan Pérez de Munguía”-. Se trata de figuras que codifican al autor en el papel como autor efectivo mediante una instancia imaginaria, por lo que, presenten un mayor o un menor grado de identificación o de rasgos compartidos con el autor real, no dejan de ser instancias intratextuales. Solo después de extraídos los artículos del contexto inicial en el que se insertan –el periódico–, esto es, cuando pasan a formar parte de un libro o colección, se explicita y desdobra la autoría, que pasa a ser asumida por el autor real, histórico, “realidad empírica que con nombres y apellidos es el autor del texto” (*Íd.*: 237), apareciendo ya su nombre al frente de la obra, en la portada del libro, en el caso de recopilaciones o colecciones de artículos de costumbres, o bien al pie de los mismos, en el caso de los textos publicados periódicamente en la prensa. En este sentido, hay que mostrar cautela a la hora de deslindar las figuras del narrador, del autor implícito representado y del autor real, ya que la automática identificación de las palabras e ideas de estas distintas instancias narrativas y empíricas, en el último caso, puede inducir a errores y confusiones, máxime si se tienen en cuenta técnicas tan recurrentes en los artículos de costumbres como el distanciamiento irónico y los desdoblamientos propios del “proceso de figuración” (*cf.* Román 1988b: 175) que el pseudónimo instaura.

A pesar de que en cada autor y obra puede atender a distintas razones y desarrollar funciones diversas, la interposición de la máscara autorial suele responder principalmente a motivaciones estéticas y políticas. Por una parte, constituye una forma especial de comunicación con el público, a quien propone adentrarse en un espacio comunicativo dominado por la ironía, la sátira o la parodia, por la vía del fingimiento y del guiño lúdico. A veces, la invención de un autor podía derivar hacia terrenos más resbaladizos, ambiguos o problemáticos; más allá del puro juego, se llegaba en ocasiones a los territorios de la broma<sup>501</sup> o de la falsificación literaria. Por cuanto a los condicionamientos

---

<sup>500</sup> La ambigüedad inherente al pseudónimo lleva en algunos casos a interminables discusiones acerca de la persona que se oculta tras el personaje. En el caso de *La Pensadora* los últimos capítulos del debate han sido los escritos por Scott Dale (2005), quien plantea –sin demasiado fundamento, en opinión de Urzainqui (2009)– la autoría del clérigo gaditano Juan Francisco del Postigo; y, antes, por Cinta Canterla, quien había defendido la idea de que tras la máscara se oculta una mujer. Para una visión más amplia del asunto, véase el planteamiento de Alberto González Troyano (1990).

<sup>501</sup> La ha estudiado, abordando sus implicaciones ideológicas y estéticas, Nathalie Preiss (2002), para el caso de la Francia del XIX. Hasta qué punto fue considerada

ideológico-políticos se refiere, es evidente que la ocultación de la autoría ha convenido desde siempre y de forma especial, como antes se dijo, a aquellos géneros más intencionadamente polémicos que suponían un compromiso del escritor ante el asunto tratado –es decir, la crítica social, de costumbres, entendida como el núcleo de su discurso y en cualquiera de sus formulaciones temáticas–, pero que requerían cierta cautela. En cualquier caso, al igual que sucede con otros fenómenos en la misma órbita, tales como el anónimo o la atribución, la presencia del pseudónimo atiende, según los casos, a distintas motivaciones, que no son excluyentes, desde las editoriales –Valentín de Llanos, por ejemplo, usó el pseudónimo en su *Don Esteban, or Memoirs of a Spaniard* para adaptarse así a una táctica comercial de su editor<sup>502</sup>– a las políticas, como parece ser el caso de *Los habitantes de la luna*<sup>503</sup>, pasando por las artísticas –a menudo, el hecho de servirse de un pseudónimo significaba el posicionamiento de un autor frente a una tradición estética, o respondía a una simple convención literaria– o las puramente subjetivas, esto es, el uso del recurso por simple voluntad de estilo. Por otra parte, no hay que olvidar el papel de la censura, cuestión que, en lo que respecta al artículo de costumbres, no se ha atendido quizá lo suficiente, a pesar de que permitiría un mejor conocimiento de las relaciones entre el escritor, su obra y el contexto histórico que la posibilita o, en este caso, imposibilita<sup>504</sup>.

Una vez rastreada la genealogía del pseudónimo en la literatura de costumbres, satírica y moral, del siglo XVIII puede entenderse mejor su uso entre los articulistas de costumbres del primer tercio del siglo XIX, quienes marcarán la pauta para sucesivas generaciones de costumbristas.

---

determinante del carácter y espíritu nacional francés lo demuestra el artículo del conde J. A. de Maussion, “De la blague parisienne”, recogido en el volumen XII de *Le Livre des Cent-et-un* (1833).

<sup>502</sup> “His favourite subterfuge [del editor, Henry Colburn] was to make his writers publish anonymously or under pseudonym, in a way that the speculations about the authorship of the book –and, more often than not, the public arguments over it– would excite the curiosity of the reader” (Muñoz Sempere, en prensa).

<sup>503</sup> Dionisio Hidalgo comenta en uno de sus boletines bibliográficos que esta obra se suspendió “por orden de la autoridad superior, pues debía constar toda la obra de diez tomos” (1845: 355)

<sup>504</sup> En los casos estudiados, no siempre se ha podido resolver el enigma con eficacia. Recuérdese, por ejemplo, el caso apuntado por Escobar: “la cuestión de cómo permitieron a Larra ‘embadurnar’ papel en plena época de Calomarde queda en pie” (1973: 88). Se refiere, claro, al *Duende Satírico del Día* y al *Pobrecito Hablador*. Este asunto se ha abordado en las *Cuestiones teóricas previas*.

Entre los escritores de artículos de costumbres el pseudónimo fue un recurso estrella, especialmente para aquellos que de forma continuada y más o menos profesional consagraron su pluma y esfuerzos a esta clase de escritos. Los autores tradicionalmente considerados como iniciadores del género, Mesonero Romanos, Estébanez Calderón y Larra, se sirven de pseudónimos estables, lo que aporta coherencia y cohesión al conjunto de su obra costumbrista y se convierte en una especie de marca publicitaria, de alta rentabilidad en algún caso, por otra parte extraordinario, como el de *Fígaro*<sup>505</sup>; un raro ejemplo por su desarrollo de una compleja red de voces y pseudónimos (Teichmann, 1978; Penas 1980), desde el *Duende* y su interlocutor, *Ramón de Arriala* –anagrama de Larra, que seguirá utilizando en sus adaptaciones teatrales–, en su primera publicación, hasta el Bachiller Juan Pérez de Munguía, Andrés Niporesas o *Fígaro*, su firma más constante, aquella que lo consagró definitivamente, llegando en ocasiones a desfigurar su personalidad real. Lo más frecuente es que los costumbristas se sirvieran con relativa estabilidad de un único pseudónimo, como Mesonero Romanos-*El Curioso Parlante*, Estébanez Calderón-*El Solitario*, Santos López Pelegrín-*Abenamar*, Modesto Lafuente-*Fray Gerundio* o Antonio María Segovia-*El Estudiante*<sup>506</sup>. Incluso hay quienes no acudieron a la pseudonimia y decidieron mostrar su nombre real completo o firmar con siglas, como es el caso de Bretón de los Herreros, Antonio Flores o Nicolás de Roda.

Dado que el nombre era la carta de presentación con la que el autor costumbrista se mostraba ante el público, resultaba crucial familiarizar al lector con pseudónimos cortos, que expresaran con precisión el espíritu de la pluma que lo ostentaba, porque, como señala Sempere Gongost, “si bien su misión es ocultadora, ha de dejar traslucir, al menos, una forma de ser o de pensar”

---

<sup>505</sup> Firmó ventajosos contratos con distintas empresas –Ángel Battistessa (1943: 67) habla de cuarenta mil reales anuales, el mejor sueldo hasta la fecha de un periodista en Madrid–, gracias al “prestigio de su firma periodística” (Romero Tobar 1994: 444).

<sup>506</sup> En ocasiones, tras unas primeras tentativas después desechadas. Mesonero optó por el nombre de *El Curioso Parlante* tras haber empezado firmando sus primeros artículos y cartas remitidas en *El Correo Literario y Mercantil* y en *Cartas Españolas* como *M.* y como *Un Curioso Parlante*. Estébanez Calderón, por su parte, eligió *El Solitario* después de haber usado los más efectistas *La Máscara*, *El Solitario en acecho* y *E. Sefinaris*; este último es un anagrama que aparece por primera vez en un romance a imitación de Legouvé enviado al *Correo: periódico literario y mercantil* (núm. 284, 5/V/1830). Romero Tobar recuerda que Juan Valera, gran amigo de Estébanez, todavía le llamaba con este cómico anagrama, “*Sefinaris*, el rey de Capadocia” (1994: 419).

(1974: 493). También se dio la situación opuesta, pues muchos autores escribieron críticas de costumbres, tanto en prensa como en otros géneros literarios, sin servirse nunca del pseudónimo, ni mucho menos llegar a recrear, como hiciera Larra, un complejo juego de voces y perspectivas autoriales múltiples. Es el caso, por ejemplo, de Bretón de los Herreros, quien no solía firmar sus primeros artículos en *El Correo Literario y Mercantil* y en *La Abeja*, o bien lo hacía mediante una o varias de sus iniciales. Y ello no porque concediera escasa importancia a sus artículos de costumbres, concentrado como estaba en su dedicación exclusiva a la escena teatral, como podría pensarse<sup>507</sup>, pues todavía en 1835 firmaría con la misma “B.” artículos de crítica literaria, como su reseña de la primera colección costumbrista de Mesonero (“Boletín. Literatura. *Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital*”, *La Abeja*, núm. 533, 14/X /1835).

Esta anonimidad se debe en parte a la inestabilidad del funcionamiento del mundo de la prensa en esta época, así como de la propia figura del periodista, quien se solía integrar de forma mecánica dentro del engranaje colectivo de la redacción de un periódico y cuya necesidad de reconocimiento en tanto autor conocido –y reconocido– solo iría llegando progresivamente, conforme avanzaba la centuria y se afianzaba el carácter autónomo, consagrado y meritorio del trabajo periodístico. Hasta tal punto es así que medio siglo más tarde el siempre lúcido crítico Fernández Bremón, al prologar el estudio bibliográfico de Hartzzenbusch sobre pseudónimos literarios españoles, reconoce la actualidad y el valor de su trabajo: “desvanecer ese incógnito [el del disfraz del nombre] es aclarar la historia literaria, y hoy más que nunca útil, por ser tan usual el pseudónimo en el periodismo” (en Hartzzenbusch e Hiriart 1904: vii).

Esta anonimidad de los primeros escritores de artículos de costumbres se inserta dentro de la norma característica de la prensa del período, aunque

---

<sup>507</sup> Mesonero también lo sugiere en sus *Memorias* –de ello ya se había hecho eco en el artículo “Costumbres literarias”, escrito en torno a marzo de 1837–, cuando explica que los hombres de letras de la España del primer tercio del XIX no podían vivir exclusivamente de la pluma, por lo que “habían de alternar en su servicio con otros más fructuosos, aunque tal vez ajenos a su inclinación [...] con la única excepción de Bretón y Vega, que fiaban a su solo ingenio, dedicado al teatro, la satisfacción de sus más apremiantes necesidades” (1881 II: 69-70). Jesús A. Martínez Martín (2009) ha aclarado muchas cuestiones del proceso de profesionalización del escritor a lo largo del siglo XIX sobre las que hay que seguir trabajando.

también se explica por otros motivos, como el carácter eventual y pasajero de la propia actividad periodística en quienes, como es el caso antes citado de Bretón, escribían estos artículos como complemento a su verdadero interés profesional y artístico. Asimismo, por otra parte, la prácticamente inexistente conciencia genérica, es decir, la ausencia de una reflexión sobre la escritura de artículos de costumbres, contribuyó a que los escritores no se preocuparan por declarar, ni se molestaran por indicar, la autoría de textos “menores” como estos. Es el caso de Mariano de Rementería y Fica, personaje del que no se sabía apenas nada hasta que José Escobar aclaró las circunstancias de su colaboración con José María de Carnerero en *El Correo Literario y Mercantil*. Rementería solía firmar sus colaboraciones con variantes de su nombre e iniciales, desde R., hasta *M. de R.*, *M. de R. y F.*, *M. de Rementería* y *M. de Rementería y Fica*<sup>508</sup>, al menos hasta mediados de la década de 1830, cuando los artículos de costumbres de Mesonero, dispersos en las páginas de la prensa, entran a formar parte de un volumen autónomo (*Panorama matritense*, 1835-1838). En este sentido conviene recordar, a pesar de la obviedad, que esta toma de conciencia solamente podía llegar con la extensión y consolidación del artículo de costumbres en tanto modelo textual, y ello, a su vez, no podía producirse sin la dedicación prolongada en el tiempo y en sus respectivas obras de Larra, Mesonero, Estébanez y algunos otros de entre estos primeros escritores que extendieron esta práctica literaria durante los años siguientes a la década de 1830, en paralelo directo con la creciente reflexión y conocimiento de qué suponía y en qué consistía escribir artículos de costumbres.

Mediado el siglo, el uso del pseudónimo estaba mucho menos extendido entre los articulistas de costumbres. Hay que pensar que Larra había muerto en 1837, que Estébanez recogía tardíamente sus artículos junto con otros textos de género variado solo diez años más tarde, en 1847, y que la obra de Mesonero languidecía en sucesivas recopilaciones (1842, 1851, 1862). El índice de los *Españoles pintados por sí mismos* no deja lugar a dudas: solo tres escritores usan pseudónimo, *El Curioso Parlante*, *El Solitario* y *Abenamar*, es

---

<sup>508</sup> Incluso pudo haber firmado como *R. M. M.*, alternando el orden de las iniciales de su nombre (cf. González Palencia 1935 I: 94-95), lo que da cierta medida, una vez más, de la complejidad de una precisa determinación autorial en el ámbito periodístico.

decir, aquellos que previamente habían desarrollado una obra costumbrista medianamente sólida. La nómina de colaboradores en este gran proyecto colectivo de retratar a la nación era ciertamente variopinta, pero revela el deseo de los escritores –incluso de quienes habían realizado anteriormente incursiones en la escritura costumbrista, como Neira de Mosquera, Gil y Carrasco, Juan Pérez Calvo o de Bretón de los Herreros– de revelar orgullosamente su participación, a cara descubierta. Las circunstancias políticas y sociales habían cambiado mucho respecto a los tiempos en que Larra o Mesonero publicaban sus primeros artículos de costumbres, más o menos cargados o vetados de intencionalidad política. Los textos de los *Españoles* también participan de tal voluntad, explícita desde el mismo prólogo, pero hay ya más pintoresquismo que crítica y sátira, más retrato o disección social a la manera de las fisiologías literarias que actitud moral ante las costumbres sociales. Es el paso del artículo de costumbres especializado, que se desarrolla al menos desde 1828 hasta 1843, en la línea de tendencias literarias análogas en el resto de Europa, a la serialización y progresiva pérdida de especialización de esta clase de escritos, tendentes hacia la descripción pintoresca y nostálgica, sin gran carga crítica, de la realidad social. Las grandes colecciones de artículos de las décadas de 1870 y 1880 continuarán en esta línea, siendo en casi todas evidente el abandono de la práctica de la pseudonimia.

En definitiva, el pseudónimo se instaura entre los primeros escritores de costumbres como una práctica usual, afianzada por el soporte doble de la tradición europea de *espectadores* y de la nueva corriente de observación y sátira de costumbres impulsada principalmente por Jouy, pero también por otras obras que centran su atención en el cuadro de costumbres contemporáneas<sup>509</sup>. Con el paso del tiempo, dicha práctica perderá fuerza, pero lo interesante es que, en el caso concreto de los orígenes del artículo de costumbres, la máscara ficcional revela una “común conciencia periodística” (Urzainqui 2009: s.p.), tiende un puente que conecta la prensa espectadora del XVIII y los artículos de costumbres de comienzos del XIX y constituye, junto con otras prácticas discursivas, uno de los elementos principales de la poética

---

<sup>509</sup> Paul Lacombe (1887) ofrece una visión panóptica del caso francés, que abarca muy variados géneros.

de la prensa moral, que es, conviene insistir en ello, un “subsistema singular dentro del propio sistema periodístico” (*Ibíd.*). Por una parte, contribuye a situar a este tipo de periódicos y revistas, así como después al artículo de costumbres, en la esfera del ensayo, si bien arropada por un artificio ficcional, que continuará muy vivo en los artículos de Larra, Mesonero y otros, sin que ello signifique su exclusión del sistema periodístico, que en este momento sumaba a su vocación informativa vínculos muy estrechos con los dominios de la crítica, la literatura y el ensayo. En este sentido, el pseudónimo siempre ha sido aliado y trinchera de quienes querían ocultar su yo, crear y recrear un *otro*, y, en el caso del artículo de costumbres, por su carácter esencialmente *político* y de reacción frente a la idea de España de extranjeros y locales, resultaba un instrumento eficaz para la creación de esa ansiada *imagen* nacional, diferente y diferencial. De ahí el poder y peligro del pseudónimo y la necesidad de abolirlo –mayor en determinados momentos históricos, en función de la situación política–. Es muy significativa al respecto la propuesta que contiene *El Tío Tremenda*<sup>510</sup> en su número 74, donde plantea suprimir por ley la ocultación de los escritores tras siglas, pseudónimos, acrónimos, anagramas y demás técnicas, alegando motivos de calidad literaria –como solución a la plaga de malos escritores que sufre, en su opinión, España–, que no ocultan, sin embargo, un más que evidente interés político.

La libertad de escribir tiene sus condiciones; y a preteusto de materias políticas se traspasan y quebrantan aquellas a caá momento. Yo les asiguro a más de quatro que si se mandase por punto general, que naide se tapase paa escribir, aunque fuera un renglón, con ninguna letra del abecario, sino que diese claritamente su nombre y apellido al público, no había de haber la plaga de escritores tan prejudiciales que infestan jasta el aire (*El Tío Tremenda*, núm. 74, 1813, s.p.).

En realidad, prescindiendo de las implicaciones políticas o sociológicas y si se atiende solamente a su incidencia en un nivel tanto textual como de recepción de los artículos de costumbres, la cuestión más interesante que el uso del pseudónimo plantea es la posición que el autor establece ante su obra, el modo en que incide en un mayor o menor distanciamiento de este respecto a

---

<sup>510</sup> *El tío Tremenda, o los críticos del malecón* era un periódico político sevillano afín al ideario absolutista, publicado bisemanalmente desde el 1 de septiembre de 1812 bajo la dirección de José María de Ríos (Arco 1914: 280).

su texto, así como el “proceso de figuración” (Román 1988b: 175) que envuelve. Aunque del desdoblamiento a la identificación hay solo un paso, como demuestra la complejidad de determinados casos<sup>511</sup>, lo interesante es que la firma constituía la marca con la que el autor se presentaba ante el público, un sello asociado a un estilo particular y, aunque no era en modo alguno exclusivo de la práctica costumbrista<sup>512</sup>, en ella constituyó, más allá de un comodín o de un hipotético y necesario escudo contra la censura, un posicionamiento ante la propia escritura y una carta de presentación ante el público, siendo así el pseudónimo en sí mismo “un punto de vista, la creación necesaria de una personalidad” (Álvarez Barrientos 2011a: 25).

### 3.3.3 Elementos dialógicos

Por elementos dialógicos entendemos aquí aquellos recursos lingüísticos que sirven para crear en el texto un espacio compartido entre el autor y sus lectores, así como para entablar un “diálogo” ficticio entre ambas instancias<sup>513</sup>. Dentro de dichos elementos deben considerarse, fundamentalmente, la *deixis*, las apelaciones al lector y todo lo relacionado con el aquí y el ahora de la enunciación –por ejemplo, la estructura epistolar, que convoca una situación enunciativa peculiar–, la topicalización y la presuposición. El autor costumbrista crea una red de referencias –topográficas, biográficas, temporales, ideológicas, etc.– y se dirige pertrechado con ellas al público, tratando de enseñarle de la forma más directa y viva posible tipos, caracteres y escenas que describen “moralmente la España” (Mesonero 1993: 124).

---

<sup>511</sup> El de Larra es paradigmático, por la complejidad de la red de firmas y personalidades que desplegó, tanto como por su propia actitud ante ellas, difuminando o marcando según el momento las fronteras entre la persona y la *persona* –la máscara, el personaje–. Valga un ejemplo: en un artículo de 1833, escribía: “cien veces dejé aquel [apellido] con que vine al mundo, y ora fui el *Duende satírico*, ora el *Pobrecito hablador*, ora el *Bachiller Munguía*, ora *Andrés Niporesas*, ora *Fígaro*, ora... y qué se yo los muchos nombres que me quedarán aún que tomar”; y, en otro de 1836: “yo soy Fígaro; todo el mundo sabe quién es Fígaro, o por si acaso alguien lo ignora, añadiré que *Fígaro* y *Mariano José de Larra* son uña y carne” (en Romero Tobar 1994: 441).

<sup>512</sup> Tras el pseudónimo –o tras las siglas, los anagramas o el silencio absoluto de la anonimía– se disfrazaron o refugiaron la gran mayoría de los periodistas, escritores públicos y traductores de la época, por lo que puede considerarse, más allá de su carácter universal, uno de los símbolos emblemáticos de las letras del momento.

<sup>513</sup> No alude, por tanto, al concepto de dialogismo formulado por Bajtin como cualidad inherente a la novela.

Los deícticos –los demostrativos y posesivos, los pronombres personales y los adverbios de tiempo y lugar, principalmente– son elementos que efectúan “una tarea de *anclaje* de los mensajes lingüísticos en el contexto” (Berná 2011: 398) y que permiten una interpretación adecuada del mismo, al aportar información sobre la situación comunicativa en la que se inserta. Los costumbristas despliegan un gran número de elementos deícticos como recurso para la mostración directa. En “La Pradera de San Isidro”, el autor-narrador se dispone a ofrecer al lector la descripción de lo que tiene ante sus ojos: “*Por aquí* unos traviesos muchachos...”, “*por allá* un grupo de chulos...”, “ya levantándose *otros*...”, “mientras *esto* pasaba *de un lado, del otro*...” (1993: 173-174). En “Paseo por las calles”, opera de idéntico modo para describir los distintos corrillos que encuentra a su paso: “tal cual matrimonio...”, “tal cual corro de *dilettantis*...”, “tal cual grupo de mozos de esquina...” (Íd.: 225). Ante la descripción de una ventana, convoca la aparición del objeto en la imaginación del lector mediante el uso del imperativo y del pronombre: “Los conoedores, sin embargo, encuentran en *este* cuadro multitud de bellezas [...]. *Aquella* cortinilla [...]. Pero *vedla* [...]” (226). En otra ocasión, le invita a seguirle, como si fuera cámara en mano, para desvelar una escena amorosa: “Sigamos, por ejemplo, a alguna de esas parejas, verémosla dar fondo en cualquiera de las innumerables tabernas [...]. Mirad a aquel galán, que dejó su tienda [...]. ¿No le habéis visto [...]? ¿No habéis reparado [...]? Nada, reparad al mancebo [...]”, etc. Esta técnica es utilizada por Vélez de Guevara en su *Diablo Cojuelo*, donde este enseña a don Cleofás distintas escenas desde el cielo y, para ello, recurre al mismo recurso del que se servirán los costumbristas: “Mira aquelpreciado de lindo [...]. Allí, más adelante, está una vieja [...]. Vuelve allí, y mira con atención cómo [...]”, etc. (1989: 79-80); no obstante, aunque el texto barroco llegue incluso a ser convocado como nuevo *cicerone* del XIX –Larra lo utiliza en “El mundo todo es máscaras”–, conviene recordar con Cuvardic (2006a: 39) que la perspectiva aérea y vertical entronca con una tradición literaria mucho más lejana, la sátira menipea, que ya en el *Caronte* de Luciano de Samosata ofrece esa visión desde el lugar elevado, que simboliza el dominio intelectual y la distancia emocional ante lo observado.

El uso de los pronombres posesivos para personalizar y acercar aún más el foco de atención –el lugar o el tipo descrito– a ese espacio común

construido entre autor y lector es, asimismo, muy socorrido entre los costumbristas: Mesonero habla de “*nuestro Madrid*” (1993: 215); Estébanez de “*mi caro vejete*” (1985: 88).

Esta práctica de mostración es muy habitual para simular unas condiciones de enunciación de que la literatura carece. Teniendo en cuenta que es un sistema de comunicación diferido, puesto que el autor deja su mensaje, el texto, y el lector lo lee en otro espacio y en otro tiempo, esta técnica contribuye a simular unas condiciones de realidad, procurando poner los objetos *in praesentia*, ante los ojos del lector.

Otra de las técnicas dialógicas más recurrentes son las constantes intromisiones en el texto, así como el permanente diálogo que entablan con los lectores. Por tanto, en esta clase de textos va a ser habitual encontrar tanto al autor como al lector implícito representado, como ya se vio. En ocasiones, se trata de aclaraciones que, al modo de una acotación escénica, se interpolan, interrumpiendo así la secuencia narrativa, como hace Estébanez poco después de haber dado comienzo a “Pulpete y Balbeja”: “Aquí tose el autor con cierta posecilla seca, y prosigue así relatando. Por el ámbito de la plazuela de Santa Ana [...]” (1985: 58); Mesonero ofrece otro ejemplo, esta vez con paréntesis incluidos: “(Aquí el Curioso da una fuerte palmada sobre el bufete, tira violentamente la pluma, y permanece un rato con la mano en la frente haciendo *como el que piensa*)” (1993: 189). En lugar de aisladas, como en los dos ejemplos anteriores, las apelaciones pueden aparecer de manera continuada a lo largo de todo el artículo, con lo cual se mantiene la ilusión de diálogo permanente con el público. Así, en “La rifa andaluza” *El Solitario* comienza indicando a su público qué clase de rifa va a describirle: “No juzguen mis amables lectoras que voy a entretenerlas el ocio [...]” (*Íd.*: 65), y concluye: “Cerrada la fiesta, amigas mías, [...] y ya veis que en esto [...] entre tanto, perdonadme que en mi plática os llame mis *queridas*, mis *dijas*” (75). Las apelaciones en los textos de *El Curioso Parlante* son igualmente numerosas: en “El amante corto de vista”: “mis amables lectoras” (1993: 180), “vosotros, diestros jóvenes” (182); “¿Sabe usted, señor público [...]?” (188), comienza “El barbero de Madrid”; en “El martes de Carnaval y el miércoles de ceniza”: “Dejo sospechar al piadoso lector [...]” (397).

A menudo, tales comentarios son guías u orientaciones de lectura, como sucede en el ejemplo aducido de “La rifa andaluza” o en “El duelo” de Larra – “El lector podrá sacar de esto alguna consecuencia importante” (2000: 363)–; en *Doce españoles de brocha gorda*, el narrador indica la perspectiva que debe adoptarse ante lo que cuenta: “el lector tiene el imprescriptible derecho de elegir el punto de vista que más le agrada [...] aunque nosotros le aconsejamos que no se aleje de la niña de cera por huir de la jamona” (1846: 211). También pueden actuar como indicadores focales, recurriendo el lector a las apelaciones para situar al lector en el punto de vista imaginario que le interesa, como hace el autor de *Mis ratos perdidos* cuando va a describir un corrillo de gente: “póngase el discreto lector mirando a la calle de Carretas, gire a la derecha, y adivinará el que digo” (1822: 28). En este último caso, así como en otros, este tipo de intromisiones pueden tener también la función de solicitar la colaboración del lector, buscar su aprobación, sostener su atención y reclamarla, aplicando los principios de la función fática del lenguaje: “aquí pido la paciencia de mis lectores”, escribe el autor de *Mis ratos perdidos* (1822: 17) antes de lanzarse a una descripción pormenorizada; “¿Tendrá razón, perezoso lector (si es que has llegado ya a esto que estoy escribiendo), tendrá razón el buen Mr. Sans-délai en hablar mal de nosotros y de nuestra pereza?”, pregunta *Fígaro* en “Vuelva usted mañana” (2000: 54); “Y aquí llamo la atención de mis lectores no madrileños, para hacerles un pasajero bosquejo de lo que es *una librería* en nuestra heroica capital” (1993: 241), reclama Mesonero en “Costumbres literarias”.

Además, las apelaciones a los lectores de los costumbristas pueden tener las funciones que indica Pérez Bowie (1995: 10) a propósito de las volcadas por Estébanez Calderón en sus textos: encauzar las expectativas de los lectores, solicitar su colaboración imaginativa, justificar la omisión de elementos prescindibles y, en última instancia, galantear, cuando se “presume la condición mayoritariamente femenina” del público (*Ibíd.*).

### 3.4 ESTRUCTURA

La lectura de artículos de costumbres de diferentes momentos dentro del período comprendido entre finales de 1820 y la década de 1840 revela un patrón común, un modelo estructural al que se superpondrían, a modo de variantes, los diversos estilos de autor. Si se considera desde una perspectiva diacrónica, se podrían delimitar las transformaciones que ha sufrido el artículo de costumbres a lo largo de la historia, pero aquí, al igual que en las páginas anteriores, solamente se va a tratar su etapa inicial, desde que aterrizó por primera vez en la prensa española y comenzó a extenderse la fórmula – período que abarca los primeros artículos del *Correo Literario y Mercantil* en 1828 y los publicados en otros títulos periodísticos o recopilados en libro– hasta que aparecieron las colecciones panorámicas –desde 1840 aproximadamente hasta 1850, fecha de la segunda edición de *Los españoles pintados por sí mismos*, que marca ya la decadencia temporal del género tal como había sido practicado en esta primera mitad del siglo XIX–. El artículo cultivado en la segunda mitad del siglo XIX, o el que se escribe pasada esta centuria, presenta una fisonomía y características completamente distintas. La poética no escrita que siguen los autores a principios del XIX se sustituye en la centuria siguiente por una serie de convenciones heredadas, aunque ya no operen los mismos condicionantes. Azorín, Gómez de la Serna o Gutiérrez Solana, como indica Correa, son “subjetivos, personales, escriben a su modo, sin sujetarse demasiado a fórmulas previas” (Correa 1965: lxxiv); lógico, pues se deben a otra estética. Además, se pierde en carga reflexiva y moral, ganando en lirismo. Según la definición de artículo de costumbres que ofrece el colombiano José Manuel Marroquín en su manual de *Retórica y poética* de 1935, la demostración del ridículo que esconde la pintura de costumbres “han de hacerla los hechos por sí solos, sin que el autor tenga que introducir reflexiones o disertaciones morales para advertir al lector cuál es la conclusión que debe sacar de lo que ha leído” (en Pupo Walker 1978: 14-15). Para Gómez de la Serna, el artículo de costumbres cultivado por *El Curioso Parlante* es “el poema sencillo, divertido, museístico y sin sombras de la ciudad” (en Mesonero 1975: 13). Dado que la literatura contemporánea orbita en torno al concepto de la novedad e innovar es la razón de ser del arte, la literatura “antigua” solo se

acepta en lo que supuso de cambio<sup>514</sup>; si a ello se suma el rechazo de la poética realista –“no debe dejarse nada en lo que es; hay que estilizarlo”, escribe Gómez de la Serna en *Ismos* hacia 1831 (1975: 13)– se comprende la consideración, compartida por otros vanguardistas, del costumbrismo decimonónico como un movimiento literario que era preciso actualizar<sup>515</sup>. En todo caso, estas son consideraciones sobre las que conviene profundizar en otro momento; por ahora, es preciso ahora volver la mirada y concentrar la atención justo un siglo atrás.

### 3.4.1 Primera fase: 1828-1840

La estructura básica del artículo de costumbres en sus primeras formulaciones –la más repetida y, por tanto, la que podría considerarse “canónica”– consta de título, un epígrafe o cita inicial y el texto propiamente dicho, que a su vez se divide en exordio, desarrollo y cierre<sup>516</sup>. Dentro de esta estructura se presentan una serie de elementos más o menos estables, de cuya combinación surgen, a manera un cubo de Rubik, distintos resultados.

---

<sup>514</sup> Escribe Ramón Gómez de la Serna: “Si lo nuevo se vuelve contra lo antiguo es porque lo antiguo repudia lo nuevo, pues de otro modo lo nuevo es tan comprensivo que admitiría lo antiguo en su tiempo y más si lo antiguo supuso renovación en su época, cualidad que es lo que únicamente lo legitima en el pasado. El deber de lo nuevo es el principal deber de todo artista creador” (1975: 17).

<sup>515</sup> Basta con un ejemplo para dar una idea de hasta qué punto se oponían frontalmente las estéticas ramoniana y costumbrista –costumbrista del primer tercio del XIX, se entiende–. Escribe Gómez de la Serna a propósito del punto de vista que debe adoptar el escritor: “Todo estriba en saber apreciar qué ángulo es el interesante... *Hay que enfocar las cosas en ángulo*, no demasiado de frente o demasiado a todo lo ancho, y *jde ninguna manera! en panorama*. [...] *Aquella costumbre antigua de cuadrar las cosas, de darlas desusada perspectiva o mostrarlas en políptico, es una costumbre perniciosa que va contra lo nuevo*. Aquel sobrante de las cosas es hoy inadmisibile, y empuerca una obra literaria actual si repite el ejemplo” (1975: 11; la cursiva es mía). Claramente se advierte en este pasaje la definición de la poética costumbrista y realista en lo que a la focalización se refiere; este rechazo del autor se enmarca en la exégesis del arte moderno que está llevando a cabo en este libro, *Ismos*, que declara ser el complemento de *europas de vanguardia* de Guillermo de Torre (*Id.*: 10).

<sup>516</sup> Canónica entre comillas, porque el artículo de costumbres no es escurridizo solo en lo que respecta a prestarse a una definición genérica precisa, sino también en cuanto a catalogaciones de su estructura y a descripciones tipológicas, pues presenta una gran variedad de formulaciones. Sin embargo, la comprobación de una serie de constantes estructurales que aparecen con cierta regularidad permiten ofrecer un análisis básico.

## TÍTULO

Siguiendo a Correa (1964: lxxi), la titulación de los artículos de costumbres suele tener una función anticipatoria, pues con ella se resume o avanza el tema. Suele anunciar el objeto de la descripción: un tipo –“Los maragatos”, “El fosforero”, “La paleta”–; una costumbre –“El casarse pronto y mal”, “Las máscaras”; también lingüística: “Pelar la pava”, “En este país”–; un lugar –“El camposanto”, “La plaza del Triunfo”–; una época determinada –usualmente contrapuesta con otra: “Antes, ahora y después”, “1802 y 1832”–; un objeto –“El gabán”, “El álbum”–. En todo caso, algunos títulos pueden ofrecer distintas significaciones. En el artículo “El sombrerito y la mantilla”, estos objetos son simbólicos y apuntan a dos épocas contrarias, invitando de ese modo a una lectura ideológica del texto que encuadran–; “La educación de entonces” o “Usos, trajes y modelos del siglo XVIII” no solo remite a las prácticas sociales de forma genérica, sino que las ancla en contexto histórico; “Mis desgracias en una tarde de toros” alude a una experiencia personal y subjetiva, etc. Hay, además, títulos elusivos, que pueden llegar a romper las expectativas de un lector habituado a leer artículos de costumbres. “Las sillas del Prado” de Mesonero no es un cuadro que literalmente trate sobre lo que anuncia. El propio autor cuenta que, tras leer este texto en el *Liceo*, recibió una fría acogida por parte del público precisamente por la ruptura de expectativas que habría producido el título: “la concurrencia [esperaba] una escena de buena sociedad, risueña, modesta y ajena de toda tendencia política” (Mesonero 1851: 241); sin embargo, lo que oyó fue un diálogo fantástico de carácter político entre estos objetos que cobran vida<sup>517</sup>.

También es frecuente la introducción de un subtítulo –“El mundo todo es máscaras. Todo el año es Carnaval”, “Contrastes. Tipos perdidos, tipos hallados”– y el título doble, introducido mediante la conjunción *o* con valor aclarativo, una práctica que ya observaban los sainetes en el XVIII y las novelas románticas coetáneas a los artículos de costumbres –“El amor de la lumbre o el brasero”, “Don Timoteo o el literato”, “Don Opando, o unas elecciones”–.

---

<sup>517</sup> El subtítulo resulta, igualmente, poco esclarecedor: “Las sillas del Prado (costumbres charlamentarias)”. Como el lector descubrirá más adelante, se trata de un juego de palabras con “parlamentarias”.

## EPÍGRAFE

Tras el título suele aparecer en cursiva y alineado a la derecha, con sangrado independiente, el epígrafe, es decir, un texto breve que el autor extrae, declarando o no la fuente, de una obra de cualquier tipo –literaria, filosófica, poética, ensayística, etc.– o de la literatura popular –coplas de ciego, romances, refranes y otros textos de transmisión oral–. Esta técnica, que ya habían puesto en práctica por los redactores de *espectadores* de la anterior centuria, llegó a extenderse tanto en la prensa y en la literatura del período que hasta fue objeto de burlas (Larra, “Manía de citas y de epígrafes”, *El Pobrecito Hablador*, núm. 6, noviembre 1832). Además de criticar su uso desmedido, el escritor recuerda la distinción entre el epígrafe y la cita, algo que no suele ser tenido en cuenta por la crítica, que usa ambos nombres de manera indiscriminada. El epígrafe es una clase especial de cita textual que se coloca al inicio del texto o de la obra, mientras que la cita es el texto ajeno que se incorpora *dentro* del texto: “cada uno [de los libros y papeles que andan impresos] trae por lo menos en su frontis su epígrafe, que le viene bien, además de muchas citas en el discurso de la obra, que le vienen mal” (*Íd.*: 24). Hecha esta precisión, conviene tener presente que “epígrafe” es la denominación más usada por los propios costumbristas para referirse a esa parte de sus artículos, si bien hay que tener en cuenta, para no creer que se trata de una confusión terminológica, que al menos desde finales del XVIII por “epígrafe” se entendía el “título, o inscripción de alguna obra escrita” (RAE 1780: 421), como indica el primer *Diccionario* de la Academia que incluye el vocablo; por tanto, podía ser tanto la palabra que designa al texto que está *inscrito* al frente de la obra como un sinónimo de “título”. En este último sentido lo usan Mesonero –dice en alusión a uno de sus cuadros que “pudiera llevar por epígrafe o título: ‘La reina y la madre’” (1862: 222)–, Antonio Flores –quien en “Los panecillos de San Antón” se excusa de no hablar de otras clases de panecillos “porque no cumple al epígrafe de este artículo” (1877: 188)– o Nicolás de Roda –“¿qué tiene que ver todo esto con el epígrafe de mi

artículo?”, en clara alusión al título, puesto que “epígrafe” propiamente dicho no lleva este texto concreto (1991: 26)<sup>518</sup>.

La situación del epígrafe es intermedia, pues no forma parte en sentido estricto del texto en sí, ni es tampoco un elemento propiamente paratextual, como ha indicado Boujou: “ni exactement paratexte ni encore tout à fait texte, elle occupe en effet une position qui est à la fois de surplomb et de médiation: l'épigraphe introduit à l'incipit et ses effets propres, mais aussi annonce l'intégralité du texte et oriente la lecture” (2010: 133).

El epígrafe puede tener distintas funciones: obertura programática – “ouverture programmatique”, donde el texto elegido declara el propósito que se persigue, las bases estéticas del autor, etc.–, instancia de mediación o soporte de universalización (*Ibid.*). En los artículos de costumbres, la función más habitual del epígrafe es la primera: son soportes expresivos de la poética del autor; refuerzan o anuncian el tema, o la actitud del autor ante este, o se proponen como guía de lectura. Cuando Mesonero elige una sentencia de La Bruyère como epígrafe de la introducción del primer volumen de su *Panorama matritense* (1835), o Larra un fragmento de Beaumarchais para encabezar con él cada uno de los cinco tomos que componen su colección *Fígaro*, ambos están sellando un pacto con el lector: Mesonero, aclarando que su programa literario es el de ofrecer un retrato fiel del público en sus artículos; Larra, sentando las bases de su carácter satírico. Por otra parte, los epígrafes podían tener un valor “especular”, adelantando el carácter formal del texto, como ha hecho notar Donatella Montalto al analizar los de Larra: “frecuentemente sucede que un texto satírico está precedido por una cita con función satírica, un texto paródico por una parodia, un texto salpicado de ironía por una nota irónica” (1995: 172)<sup>519</sup>. Adicionalmente, el uso de epígrafes tiene cierto componente de ostensión, pues se proponen, en algunos casos, como indicadores de erudición

---

<sup>518</sup> García Gutiérrez ofrece otro ejemplo en “El indiano”, artículo de *Los españoles pintados por sí mismos*: “Por último, agradecido al lector, cuya condescendencia le haya inclinado a seguirme hasta este punto, es mi voluntad que si no le agradare el epígrafe de mi artículo, aunque es tan propio como amplio y significativo, le sustituya con otro más sonoro y denomine al tipo que dejo bosquejado *el Montañés de las Indias*” (1843, I: 46).

<sup>519</sup> Nótese que utiliza “cita” como sinónimo de “epígrafe”. Tampoco podemos estar de acuerdo con su consideración de que “son, estructuralmente, elemento esencial para la obra misma” (1995: 172); ciertamente, el texto puede perder matices sin él, pero el número no desestimable de artículos de costumbres que carecen de este elemento impide que pueda ser considerado como imprescindible.

del autor. En este sentido, era muy frecuente, especialmente en los primeros artículos de costumbres, recurrir a autoridades griegas y latinas, o a autores franceses modernos, autoridades también en el contexto académico del momento. Larra se mofa de ello en el artículo citado, donde hace un ejercicio de autocrítica –con humor recuerda que su propio *Duende Satírico* estaba plagado de citas y epígrafes– y concluye apelando al “orgullo nacional” (Íd.: 22) y al uso de “autoridades castellanas” (Íd.: 23).

Cansado estamos ya del *utile dulci* tan repetido, del *lectorem delectando* etc., del *oscurus fio* etc., del *Parturiens montes*, del *On sera ridicule* etc., del *C'est un droit qu'à la porte* etc., y de toda esa retahíla de viejísimos proverbios literarios desgastados bajo la pluma de todos los pedantes, y que por buenos que sean han perdido ya para nuestro paladar, como manjar repetido, toda su antigua novedad y su picante sainete (Íd. 24).

En efecto, tales epígrafes eran lugares comunes muy desgastados en esta época; nueve meses atrás Mesonero, por ejemplo, había utilizado el verso de Boileau “On será ridicule et je n'oserai rire?” al frente de “La comedia casera”. También un anónimo<sup>520</sup> redactor del *Correo Literario y Mercantil* había aludido poco antes que Larra a esa invasión de los epígrafes, que llama “máscaras literarias”, burlándose del omnipresente *lectorem delectando* de Horacio y de su pedantería: “Es moda entre los escritores del día el usar de *epígrafes* pomposos que recomienden sus obras” (“El Don Quijote resucitado en Madrid”, núm. 421, 21/III/1831, p. 2). De sus palabras se puede inferir una función adicional del epígrafe: servir de “recomendación” de la obra, al utilizar a los clásicos como aval de calidad literaria, aunque también pudieran lograr el efecto contrario descrito aquí por el articulista, quien, de hecho, llega a parodiar la práctica en este mismo texto, estampándole al frente el siguiente epígrafe: “Intellectus apretatur, discurre que rabia. Estas son palabras de doña Euduvigis Siete-Vientos, cap. 0, pág. por escribir”. No se puede descartar, en todo caso, que algunos epígrafes no tuvieran mayor valor que el de enmarcar el texto mediante otro por afinidad temática; Bretón de los Herreros explica por qué inserta “semejante epígrafe” de Calderón en “Las máscaras. Artículo póstumo”

---

<sup>520</sup> Firma solamente con la inicial E. Podría ser José de Elola, quien por estas fechas estaba a cargo de la dirección del periódico junto a Rementería y solía firmar J. de E. o E., aunque dado el estilo no debiera descartarse al propio Estébanez Calderón, quien era colaborador más o menos asiduo.

(*El Correo Literario y Mercantil*, 7/III/1832): “El textecillo alude únicamente a las inocentes farsas del ya encenizado Carnaval” (2000: 33).

Por lo que respecta a su colocación, el epígrafe siempre va al comienzo del artículo –o de la entrega del cuaderno, en el caso de folletos como el *Duende Satírico* o de la prensa moral dieciochesca–, entre el título y el cuerpo del texto en sí, aunque en el caso de los *espectadores* también se imprimía al frente de la propia publicación periódica, en la portada; en algunos casos, como el citado *Duende*, se podían dar simultáneamente ambos sistemas de uso del epígrafe, en portada y en interior de texto. Además, la práctica llega a expandirse tanto que también podemos encontrar epígrafes al frente de todos y cada uno de los cuadros o escenas independientes en que se dividían algunos artículos de costumbres, del mismo modo que la novela histórica y la romántica en general los incluía al frente de cada capítulo y sección de capítulo. Por ejemplo, en “Costumbres literarias” (31 de enero de 1838) tenemos cuatro cuadros con sus correspondientes epígrafes. Enmarcando el primero, “La literatura”, unos versos de Lope de Vega: “Virtud y filosofía/ peregrinan como ciegos;/ el uno conduce al otro,/ llorando van y pidiendo”; en el segundo, “El manuscrito”, otros versos de Iriarte: “Así se animarán nuevos autores/ a imprimir obras que vender al peso”; en el tercero, “La librería”, una reflexión de Adisson: “En literatura el producto del trabajo/ está en razón inversa de su importancia”; en la cuarta, “El autor”, unos versos de Molière, con traducción incluida: “*Oui, j’aime mieux, n’en de plaise a la gloire/ vivre au monde deux jours que mil ans dans l’histoire. / Molière/ Y con perdón de la gloria,/ mucho más estimaría/ vivir en el mundo un día/ que mil años en la historia*”. Antonio Flores también sigue esta práctica en varios de sus artículos, como “El Carnaval de Madrid”.

En cuanto a las fuentes que nutrían los epígrafes, algo se ha adelantado ya. En parte, una revisión de los mismos puede ofrecer una idea aproximada de cuál era el bagaje cultural de los costumbristas, si bien hay que tomar esto con las debidas reservas, dado que no puede soslayarse el componente de ostentación pedante del epígrafe denunciado por algunos autores, ni el automatismo en el que entró como recurso manido. Inicialmente, abundan los epígrafes tomados de autores de la Antigüedad, así como otros clásicos más cercanos en el tiempo, sobre todo satíricos, preceptistas y moralistas, como

Horacio, Boileau, La Bruyère, La Fontaine... De entre los franceses, destaca Jouy entre los autores más citados, como no podía ser de otro modo, tratándose de uno de los principales modelos de escritura costumbrista en prensa; también se convocan textos de Picard, Diderot, Molière, Beaumarchais o Addison. Junto a los extranjeros, se convoca la tradición literaria española hasta llegar al siglo XIX. En el momento en que esta fue reclamada por Larra, de hecho, ya estaba apareciendo en los artículos en *Cartas Españolas* de Mesonero y de Estébanez: Cervantes, Bartolomé y Lupercio de Argensola, Arriaza, Torres Naharro o Góngora, entre otras fuentes más imprecisas –unos versos del “Romancero general” en “La rifa andaluza” de Estébanez, otros de una “Comedia antigua” en “El Prado” de Mesonero–. Algunos epígrafes eran más recurrentes que otros. Entre los más convocados, además de los que menciona Larra, se encuentra un clásico muy reiterado. Se trata de los versos cervantinos del “Soneto al túmulo de Felipe II en Sevilla” –“Y luego en continente/ caló el chapeo, requirió la espada,/ miró al soslayo, fuese, y no hubo nada”–, que aparecen al frente del discurso CLX de *El Censor* (1786), en “Pulpete y Balbeja” de Estébanez (1831) o remedados en un artículo chismográfico del *Correo Literario y Mercantil*, donde se pone en boca de un andaluz: “Dijo, miró al soslayo, requirió el chapeo, y fuese echando una bocanada de humo” (núm. 429, 7/IV/1831, p. 2). Curiosamente, este artículo apareció tres semanas antes que el de Estébanez, que vio la luz en *Cartas Españolas* el 27 de abril, lo que nos habla indirectamente del modo en que operaban los autores, copiando los textos que les interesaban, o reteniéndolos en la memoria, para poder reutilizarlos.

Junto a clásicos y modernos, conforme la escritura de artículos de costumbres se asienta comienzan a ser habituales epígrafes tomados directamente de los costumbristas españoles, que comienzan así a citarse: Larra, por ejemplo, usa como epígrafe para “Fígaro de vuelta. Carta a un su amigo residente en París” (*El Español*, núm 66, 5/II/1836) un breve texto de “La vuelta de París” de Mesonero, de septiembre de 1835; el anónimo autor de “Costumbres. Ferias” (*Revista de Teatros*, núms. 259 y 260, 24 y 25/IX/1843) coloca uno sacado de “Las ferias” de *El Curioso Parlante*. Incluso, llegarán a practicar la autocitación: Larra en su *Pobrecito Hablador* (1832), Antonio Flores

en uno de los cuadros que componen “Las fiestas de Navidad” (*El Laberinto*, núm. 5, 1/1/1844), etc.

El epígrafe no es un elemento definitorio del artículo de costumbres, puesto que su presencia no es obligada. “Las casas por dentro” de Mesonero, por ejemplo, lleva solo un subtítulo en cursiva: “Carta de un curioso provincial al curioso madrileño”; “La procesión del Corpus”, del mismo autor, tampoco lleva epígrafe. En ocasiones, además, este elemento podía ser fruto de una reelaboración posterior del texto, lo que significa que el escritor no partía necesariamente de él: podía agregarlo a conveniencia una vez concluido, o bien al revisarlo para su edición. Es lo que sucede en el mencionado “Fígaro de vuelta”, artículo que al aparecer originalmente en *El Español* carecía de epígrafe; Larra lo añadió al insertarlo en su colección *Fígaro*.

#### CITAS

Por lo que respecta a las citas que los costumbristas incorporan a sus textos, volvemos a recurrir al texto en que Larra se ocupa de esta técnica puesto que ofrece, en clave satírica, una primera aproximación sobre el sentido de su uso:

Hombres conocemos para quienes sería cosa imposible empezar un escrito cualquiera sin echarle delante, a manera de peón caminero, un epígrafe que le vaya abriendo el camino, y salpicarlo todo después de citas latinas y francesas, las cuales, como suelen ir en letra bastardilla, tienen la triple ventaja de hacer muy variada la visualidad del impreso, de manifestar que el autor sabe latín, cosa rara en estos tiempos en que todo el mundo lo aprende, y de probar que ha leído los autores franceses, mérito particular en una época en que no hay español que no trueque toda su lengua por dos palabritas de por allá (“Manía de citas y de epígrafes”, *El Pobrecito Hablador*, núm. 6, noviembre de 1832, p. 19).

Para Larra, el único valor que poseían las citas, al igual que los epígrafes, era el de sostener la vana pedantería de sus autores o, como mucho, servir de ornato –“hacer muy variada la visualidad del impreso”–. Salvada la hipérbole, la observación del crítico es atinada: ciertamente, el artículo de costumbres se puede ver como un espacio discursivo donde el texto que el autor está escribiendo dialoga con las lecturas anteriores con las se

relaciona a través de una más o menos intrincada red de referencias intertextuales<sup>521</sup>.

Las primeras incorporaciones de textos ajenos en el artículo de costumbres son las que ya se han examinado. Se producen a nivel paratextual en epígrafes iniciales, que sitúan el texto en una determinada tradición, o bien lo enmarcan temáticamente, guían al lector sobre su contenido o despliegan su erudición, entre otras funciones. En segundo lugar, operan a nivel intratextual, es decir, en el contenido mismo del artículo. Los textos que se suelen utilizar son fragmentos cortos o relativamente cortos de obras de mayor envergadura – diálogos teatrales, máximas filosóficas o religiosas, referencias eruditas tomadas de un tratado, versos sueltos, etc.–, o géneros narrativos breves que, por su propia naturaleza, se acomodaban bien a esta práctica –epigramas, casos, chistes, anécdotas o narraciones mínimas–. Hay que tener en cuenta que la propia naturaleza del artículo de costumbres, inserto en una columna periodística, imponía ciertas normas de extensión. En casos excepcionales podemos encontrar textos más largos, como un romance en “Excelencias de Madrid” de Estébanez.

Las técnicas de citación son variadas: se declara explícitamente la inserción de la cita, se marca tipográficamente mediante el párrafo independiente, las comillas o la cursiva, como indicaba Larra, o bien se filtra, sin aludir a ello o haciendo una vaga mención. A veces la cita no solo tiene interés intrínseco o un vínculo temático adecuado en el contexto en el que se inserta, sino que incluso puede servir como elemento cohesivo, reforzando la estructura del texto. Larra, por ejemplo, inserta como epígrafe de “Un periódico nuevo” una frase tomada de un artículo de costumbres del francés Soulié: “Noble Espagne, où la littérature est réduite à la liberté du monologue de Figaro”, y cierra su texto insertando un fragmento traducido de ese mismo monólogo de *Le mariage* du Figaro de Beaumarchais. Este es, por otra parte, el pasaje que utilizó como epígrafe-marco al frente de cada volumen de su colección *Figaro*, si bien en francés. En otros casos, sin embargo, las

---

<sup>521</sup> La noción de intertextualidad que aquí se sigue se sitúa entre la restringida de críticos como Genette o Guillén, que entienden por tal la presencia efectiva de un texto en otros, mediante citas o alusiones, y la más amplia que la entiende como una propiedad que tienen todos los textos en tanto tejido de otros textos, con los que entra en relación de asunción, transgresión o transformación (cf. Martínez Fernández 2001).

citaciones intratextuales, al igual que sucede con los epígrafes, se insertan injustificadamente y sin propósito alguno, indicio de que los autores a veces las empleaban solo a modo de relleno, siguiendo las convenciones que habían heredado de sus modelos. Un ejemplo claro de cómo esta práctica puede llevar a pervertir incluso la naturaleza del texto lo encontramos en “El sonambulismo” de Lucas Alemán y Aguado (*Correo Literario y Mercantil*, núm. 443, 11/V/1831, p. 3), que, aun presentando la estructura inicial de epígrafe –unos versos de Horacio y otros propios– y exordio, se pierde en una concatenación de citas literarias que convierten el texto en un catálogo sobre episodios de sonambulismo, más que en un artículo de costumbres propiamente dicho.

Sea como sea, no se trata de un esquema único ni observado de manera estricta: siempre pueden aducirse variantes que escapan a esta consideración. Un grupo especial en este sentido lo constituyen los artículos que guardan relación estrecha con el género cuento, que suelen comenzar sin exordio, directamente con la narración de la historia –“El retrato”– o con un diálogo entre los personajes –“De tejas arriba”–. Tampoco presentan exordio aquellos artículos que comienzan *in medias res* –“Baile al uso y danza antigua” (*Cartas Españolas*, 19/II/1832): “Bien así como tocábamos todos [...]”; solo se entiende si el lector no se ha saltado el epígrafe– o de forma abrupta, como “Una carta” (*Correo Literario y Mercantil*, 30/II/1833) y que comienza del siguiente modo: “Vaya un cuento. Hallándome pocos días hace en mi casa conversando con un amigo, entró en mi despacho cierto conocido [...]” (Bretón 2000: 37).

#### EXORDIO – CUERPO – CIERRE

Tras el título y el epígrafe, se despliega el texto en sí. Su estructura suele ser bastante convencional, siguiendo en cierto sentido un esquema similar al que la retórica clásica marcaba para las partes del discurso: *exordium* o palabras introductorias; *narratio*, o exposición de los hechos; *probatio/argumentatio* o argumentación y *peroratio/conclusio*, es decir, conclusión final. La estructura más habitual de artículo de costumbres se divide en un exordio, un desarrollo o cuerpo equivalente a la *narratio* y un cierre o conclusión; más difícil es localizar la presencia de la *probatio*, puesto que la

tipología textual en la que se inscribe el artículo de costumbres no es la de los textos argumentativos. Según revela el análisis realizado en un corpus compuesto por las principales publicaciones periódicas que acogían textos de este tipo, así como por las colecciones costumbristas más destacadas del período comprendido entre 1828 y 1850, esta estructura es la más repetida, especialmente en los textos del primer período, entre 1828 y 1840.

El exordio o apertura del artículo de costumbres puede enfocarse de diferentes modos. Suele tener un carácter contextualizador y justificativo, pues tiene como objetivo centrar la costumbre o el tipo que va a ser analizado; adicionalmente, contiene juicios críticos, reflexiones de carácter autobiográfico u observaciones generales que contribuyen a crear esa función de encuadre temático. El artículo “La polémica literaria” de Larra (*Revista Española*, núm. 84, 9/VIII/1833), por ejemplo, se centra en respaldar el “pícaro oficio” del escritor de costumbres, frecuentemente acusado de personalizar sus sátiras: “Con estas reflexiones encabezamos nuestro artículo de hoy, porque no nos perdone Dios nuestros pecados si no creemos que antes de llegar al último renglón han de haber encontrado nuestros perspicaces lectores el original del retrato que no hacemos” (2000: 100). El narrador autor suele dirigir estas reflexiones al lector –“Vuestras mercedes no saben...”, comienza Estébanez “El Roque y el Bronquis” en un exordio-presentación de los personajes (1985: 202)–, a sí mismo o al personaje que va a protagonizar el artículo como sucede en “La sociedad” –“inútilmente hacía yo las anteriores reflexiones a un primo mío que quería entrar en el mundo hace tiempo [...]” (Larra 2000: 292)–. Una vez hechas las reflexiones, no es infrecuente encontrar una *retractatio* que da paso al desarrollo del artículo, tras mostrar el narrador-autor sus excusas, usualmente por imprimir un tono demasiado filosófico al texto: “Pero me voy engolfando en reflexiones demasiado serias, y no era este mi propósito” (Bretón 2000: 33).

El exordio también puede estar constituido por una anécdota que da pie al desarrollo del tema. Una de las más socorridas es la de la visita; un personaje –un amigo, un primo, un sobrino, un extranjero– se presenta ante el narrador-autor, interrumpiendo sus cavilaciones, o bien se produce un encuentro fortuito, o es el propio narrador quien realiza la visita –en “Don Timoteo o el literato” y “Las casas nuevas” de Larra–. Tal encuentro y el

diálogo que se entabla entre los personajes constituyen el desarrollo de esta clase de artículos, de los que son exponentes muchos de los artículos canónicos de Larra y de Mesonero. Veamos algunos ejemplos –se suprimen parcialmente los exordios para no alargar demasiado las citas–: “En prensa tenía yo mi imaginación no ha muchas mañanas buscando un tema nuevo sobre que dejar correr libremente mi atrevisa sin hueso [...]. Las ocho serían y vestíame yo, cuando entra mi criado y me anuncia a mi sobrino” (Larra, “Empeños y desempeños” 2000: 19); “[Exordio] Andábame días pasados por esas calles a buscar materiales para mis artículos. [...] En semejante situación de mi espíritu, ¿qué sensación no debería de producirme una horrible palmada que una gran mano [...] vino a descargar sobre uno de mis hombros [...]?” (Larra, “El castellano viejo”, 2000: 35); “[E<sup>522</sup>] Estas reflexiones hacía yo casualmente no hace muchos días, cuando se presentó en mi casa un extranjero [...]” (Íd., “Vuelva usted mañana”, 2000: 46); “[E] Columpiábame en mi mullido sillón [...] y me hallaba en la mayor perplejidad sin saber cuál de mis numerosas apuntaciones elegiría para un artículo que me correspondía injerir aquel día en la *Revista* [...] cuando me deparó felizmente la casualidad materia sobrada para un artículo, al anunciarme mi criado a un joven que me quería hablar indispensablemente” (Íd., “Yo quiero ser cómico”, 2000: 60); “[E] Como cosa de las doce serían cuando cavilaba yo acerca del modo de urdir un artículo bueno que gustase a todos los que le leyesen [...] ni venía musa, ni yo acertaba a escribir un mal disparate [...] cuando un cariacontecido mozalbeta con cara de literato, es decir, de envidia [...]” (Íd., “La polémica literaria 2000: 100); “[E] ¿Y a qué viene una introducción tan pomposa, que al oírla nadie dudaría que iba usted a improvisar una disertación filosófica a la manera de Demócrito? Tal le decía yo a mi vecino, don Plácido Cascabelillo [...]” (Mesonero, “La comedia casera”, 1993: 147); “[E] viniendo a mi asunto (puesto que maldita la gana tenga de ello), preciso será sentarme a escribir algo, si es que mañana le he de responder con papel en mano al cajista de la imprenta. [...] La mampara del estudio se abre en este momento, y el barbero se anuncia sacando al autor de su éxtasis” (Íd., “El barbero de Madrid”, 1993: 188-189)...

---

<sup>522</sup> Exordio, en adelante.

El recurso metaliterario de utilizar el propio acto de escritura como motor o génesis de la creación, y, más concretamente, la escena del autor que se ve interrumpido por una visita, tiene un clásico precedente en el prólogo de la primera parte del *Quijote*. Más cercanos en el tiempo, recurren a esta técnica también los costumbristas franceses, como Jouy, quien construye con ella el “Avant-propos” de sus *Obras completas*, donde simula el diálogo que entabla el ermitaño –su *máscara*-personaje– con un librero que le interrumpe. Larra mismo había seguido este modelo de Jouy para el primer número de su *Duende Satírico del Día*.

Otros exordios comienzan con la inserción de una carta –“Amigo mío: hallándome comprometido a quedarme en el presente con el teatro de esta ciudad [...]’. Tal, punto por coma, fue la epístola con que los días pasados se me insinuó mi corresponsal [...]”, en “Los cómicos en Cuaresma” de Mesonero (1993: 158)–, con un diálogo o con un monólogo, directamente y sin una presentación de la escena, como sucede en “El amante corto de vista” y en “La capa vieja y el baile de candil”, donde el autor se dirige al crítico que le va a leer para justificar su texto.

Tras el exordio se desarrolla el texto mediante diversas fórmulas fundamentales. El personaje introducido en la primera parte del armazón textual suele dar pie a la historia mínima, a la pequeña peripecia argumental que sirve para justificar la idea inicial, la premisa moral o, en fin, el planteamiento que se anuncia en el exordio. Con mucha frecuencia, los autores explicitan esta relación en el propio texto, indicando en la transición del exordio al desarrollo que, una vez planteadas tales o cuales observaciones, se procederá a su comprobación en un “caso” particular. Artículos como “¿Entre qué gentes estamos?” y “La vida de Madrid” de Larra, presentan este tipo de esquema:

#### ¿ENTRE QUÉ GENTES ESTAMOS?

Henos aquí refugiados en las costumbres: no todo ha de ser siempre política; no todo facciosos. [...] Sirva, pues, solo este *pequeño preámbulo* para evitar un chasco al que forme grandes esperanzas sobre el título que llevan al frente estos renglones, y *vamos al caso*.

No hace muchos días que la llegada inesperada a Madrid de un extranjero, antiguo amigo mío del colegio [...] (Larra 2000: 250; la cursiva es mía).

Siguen diferente desarrollo los artículos que tienen la estructura de un cuento, como “El retrato” de Mesonero, así como los que se desarrollan en forma de carta, como las varias escritas entre distintos corresponsales que introduce *Fígaro*, y los que no tienen trama, siendo exclusivamente de carácter descriptivo, como “El álbum” de Larra. También pueden darse casos, si bien menos frecuentes, de artículos escritos enteramente bajo la fórmula dialogal, como “Una nariz. Anécdota de Carnaval” de Bretón<sup>523</sup> y “Cuadro andaluz” de Enrique Cisneros (*Museo de las Familias*, 1843, I, p. 147), o en verso, como “El paseo de Juana” de Mesonero y “La niña en feria” de Estébanez. Esta cuestión se examinará en el apartado sobre tipología textual.

Finalmente, la conclusión de los artículos de costumbres puede adoptar sentidos muy diversos. Muchos cierres son circulares, o metaliterarios, como el de “La fonda nueva” de Larra: “Paciencia –salgo diciendo–: todo no se puede observar en este mundo; algo ha de quedar oscuro en un cuadro: sea esto lo que quede en negro en este artículo de costumbres de la *Revista Española*.” (2000: 110). Por otra parte, el mismo *Fígaro* utiliza para “Los tres no son más que dos” el mismo tipo de cierre que ya había empleado dos años atrás en *El Pobrecito Hablador* para “El mundo todo es máscaras”, remitiendo circularmente al título del texto:

EL MUNDO TODO ES MÁSCARAS. TODO EL AÑO ES CARNAVAL

Poco a poco vuelvo en mí, y asustando a un turco y a una monja entre quienes estoy, exclamo con toda la filosofía de un hombre que no ha cenado, e imitando las expresiones de Asmodeo, que aún suenan en mis oídos: “El mundo todo es máscaras. Todo el año es Carnaval” (Larra 2000:).

LOS TRES NO SON MÁS QUE DOS. MASCARADA POLÍTICA

Restablecida la paz y el silencio, desapareció a mis ojos el baile y ambos partidos con él; halléme en medio de Madrid repitiendo para mí: “Los tres no son más que dos, y el que no es nada vale por tres” (*Íd.*: 170).

Muchos cierres acaban mostrando al autor implícito representado en proceso de ir a escribir la historia que ha dado pie al artículo, como “Los

---

<sup>523</sup> Pese a su título, el texto fue incluido por el propio Bretón en la edición revisada que preparó para la editorial francesa Baudry (1853, II) dentro de la sección “Opúsculos en prosa” junto a tres artículos de costumbres que escribió para *Los españoles pintados por sí mismos*, lo que hace pensar que lo consideraba dentro de la misma categoría genérica.

filósofos en el figón”: “no pensé sino en retirarme a mi guarida, donde, por no perder la memoria de este coloquio, lo apunté para diversión mía y cartilla de los que gusten aprender el bolero” (1985: 88). En otros, se recurre a un giro humorístico, o bien a la nota filosófica, mediante la introducción de una máxima, un refrán o cualquier otro recurso que pueda ofrecer una nota cómica o un argumento de autoridad académica o popular, respaldando la idea ofrecida por el articulista. Bretón opta por este tipo de cierre en “Sobre la risa” (*Correo Literario y Mercantil*, 4/IX/1829): “¡Digo si queda todavía tela por cortar! Como que todos reímos en este valle de lágrimas, y cada cuál según su humor o circunstancias, o según dice el refrán, *medio mundo se ríe del otro medio*” (2000: 32); también *El Observador*, que utiliza unos versos de una fábula de Samaniego, sin indicar su procedencia (“Quejas infundadas de algunos contra cocheros y carruajeros”, *Correo*, núm. 282, 30/IV/1830). Sea cual sea, la conclusión siempre tiende a reforzar lo expuesto en el artículo, la lección moral y crítica perseguida por el articulista de forma satírica, cómica, filosófica, etc.

### 3.4.2 Segunda fase: 1840-1850

A partir de 1840 comienzan a coexistir, junto con artículos de costumbres que siguen más o menos el esquema anteriormente analizado<sup>524</sup>, otros cuya armazón textual se construye de forma diferente. Son aquellos centrados exclusivamente en un tipo social, que incluso se diferencian de los precedentes en lo que atañe al contenido: el papel de la descripción se amplía, en detrimento de la narración, mucho más reducida, al igual que el elemento ficcional, lo que exige un análisis diferente de esta clase de artículos.

Este cambio viene motivado por el auge de las fisiologías, género que en Francia estaba causando sensación entre el público –literalmente, pues hay quien en España alude a ese “furor fisiológico”–, así como por las igualmente populares colecciones panorámicas de tipos, que habían comenzado a surgir a finales de la década de 1830. Si en el caso de los artículos de costumbres publicados hasta la fecha se pueden aislar elementos compositivos similares,

---

<sup>524</sup> Es el caso de los artículos de costumbres que Nicolás de Roda (1845) publicó, coleccionados, en la granadina imprenta de Benavides y que siguen la estructura del inicio preambular –en su caso, construido en torno a divagaciones filosóficas y a consideraciones morales–, una aplicación práctica y una suerte de moraleja final más o menos velada.

los textos de estas publicaciones presentan un nivel mayor de iteración de fórmulas. Esto se debe a que están no solo determinados por las convenciones heredadas del género, como los primeros artículos escritos por Rementería, Larra, *El Observador* o Mesonero, o por las exigencias del soporte de publicación, sino también por los constreñimientos que imponía el propio sistema editorial de las colecciones panorámicas; tras la publicación en folleto o cuaderno, llegaba la encuadernación en libro, y los textos debían acogerse a un plan previo y preciso. Algo de esto se ha adelantado ya al tratar de *Los españoles pintados por sí mismos*, máximo exponente de la literatura panorámica española. Recordemos, por ejemplo, los comentarios de Fermín Caballero acerca de las exigencias peregrinas del editor, Ignacio Boix, o los comentarios de otros colaboradores que, igualmente, revelan esa observancia de un plan literario preestablecido: “Y hénos aquí en un punto de la fisiología que nos obliga a decir algo sobre la posición social del barbero y sus ocupaciones en el resto del día”, dice Antonio Flores (1843, I: 24).

Los artículos de tipos de las colecciones panorámicas también presentan ese esquema tripartito básico que se ha examinado hasta ahora. Los artículos en los que se comienza yendo directamente al grano de la descripción y sin ningún tipo de circunloquios son excepcionales –por ejemplo, “El torero” de Rodríguez Rubí empieza: “En España el torero es una planta indígena, un tipo esencialmente nacional” (1843 I: 1)–. Lo más frecuente es el exordio, así como la utilización de “casos”. En “La patrona de huéspedes”, Mesonero introduce como exordio –“razonable ejemplo preambular” (*Íd.*: 13)– un breve cuento de carácter ejemplar que funciona doblemente como presentación y como anécdota ilustrativa de la idea defendida en el resto del artículo, los principios morales que debe atesorar este tipo.

A continuación, el desarrollo suele estar constituido por la descripción y la clasificación del tipo en cuestión. La descripción casi siempre se realiza de forma inductiva, pues se parte del propio tipo para después contrastarlo con la familia, la clase o la especie a la que pertenece: “réstanos ahora, y después de haber pintado los diversos matices heroicos de que se reviste a veces nuestro tipo, trazar algún rasguño general que ponga de manifiesto, no el lado feo, sino por desgracia el común de la especie en cuestión” (1843, I: 16); “nos ocuparemos de un tipo tan especial considerándolo primeramente bajo de un

punto de vista general, y después, y con separación, bajo el de las principales especies en que suele dividirse” (1843 I: 2).

Elementos imprescindibles de la descripción son el origen del tipo, sus atributos físicos –indumentaria y objetos caracterizantes, es decir, todos aquellos rasgos que lo pueden definir e identificar– y cualidades morales, bien explicitadas, bien mediante anécdotas o casos ejemplificadores. También se recurre a la descripción de los espacios que pueden asociarse de algún modo al él; por ejemplo, en el caso mencionado de la patrona de huéspedes, por extensión metonímica se describe la casa de huéspedes, los tipos de huéspedes que a ella concurren, etc. En general, es susceptible de interés descriptivo cualquier elemento que rodea al tipo, contextualizándolo. También se suele recurrir a datos históricos o lingüísticos. “La castañera”, por ejemplo, comienza con la etimología de la palabra. Una vez ofrecida la prosopografía y la etopeya que conforman el retrato completo, físico y moral, del tipo, y de otros elementos de anclaje –espacios, objetos, etc.–, se suele recurrir al examen descriptivo de sus funciones, costumbres y rutinas: las ocupaciones a las que se entrega a lo largo del día y en función de su “posición social” (1843, I: 24) y estilo de vida –“con la escrupulosa revista que hemos practicado en todos los pasos de la vida barberil” (Íd.: 27)–; “Y ahora, lector, conviene variar de rumbo para engolfarnos con el ciego en el ejercicio de sus funciones, en la práctica de sus costumbres, y en la diversidad de sus recreos”, escriben Ferrer del Río y Pérez Calvo (1843, II: 474).

En cuanto a la clasificación, los costumbristas siguen un sistema analítico de los tipos literarios que pretende seguir los sistemas de clasificación científica. De hecho, se bautizan a sí mismos como “prácticos naturalistas” (1843, I: 39) o como “fisiologistas de la sociedad” (1843, I: 61), en feliz expresión de Mesonero. En *Los españoles pintados...* las referencias a la fisiología son continuas y se aplica la palabra tanto en sus acepciones científica y literaria como en tanto sinónimo de artículo de costumbres –centrado en un tipo, se entiende–: “vaya usted a hacer que Paquito Montes, por ejemplo, escriba la fisiología del torero”, leemos en la “Introducción” (1843, I: vii); “Y hémos aquí en un punto de la fisiología [...]” (Íd.: 24); “El cielo sabe si esta mujer es digna de una fisiología de un tomo; pero nosotros rehuimos todo lo

contemporáneo y encomendamos a otro el trabajo de colgar ese retrato en esta galería” (1843, II: 47).

Rodríguez Rubí plantea la analogía del hombre con el animal para dividir las clases de torero:

Así como todos los toros tienen cuatro pezuñas y cuatro orejas, como dice el vulgo, y sin embargo de esta aparente semejanza están debidamente clasificados por los inteligentes, asimismo los toreros a pesar de que todos son hombres y gastan *chorrera* y *monteriya* y *capote* y otras zarandajas, deben entrar a clasificación, porque todo en los tiempos que corren se clasifica, aunque no se purifica” (1843, I: 4).

A la historia natural recurren artículos como “El diputado a Cortes” de Ferrer del Río o “El indiano” de García Gutiérrez:

Hubo un tiempo en que el diputado a Cortes era planta *indígena* en España: [...] trátase de averiguar si aun le son favorables nuestros climas, o si han variado de tal modo que haya necesidad de colocarla en la categoría de las plantas *exóticas*. De algunos años a esta parte brota entre nosotros sin período determinado, crece a la intemperie, y sin riego ni cultivo expira como planta *parásita* ya arrancada de raíz por el impetuoso empuje del popular torbellino, ya agostada en su tallo por los espléndidos resplandores del sol del trono. Si algún día llegara en fin a aclimatarse, como en otros países, la observaríamos verde y pomposa y lozana en la estación de las nieves [...]: entonces podría decirse con exactitud que el Diputado a Cortes es *planta de estufa* [...] (1843, II: 403).

Así como de una crisálida sale una mariposa, un montañés se convierte en indiano, y a fuer de prácticos naturalistas conviene paremos mientes en el incidente más mínimo que concurra a tan importante metamorfosis (1843 I: 39).

Los artículos de este tipo siguen un modelo francés que constituye una tipología específica que, de hecho, suele llevar explícito en el título el rótulo de “Historia natural”. Larra ya había dado un buen ejemplo con “La planta nueva o el faccioso (Historia natural)” de noviembre de 1833, así como también había recurrido a los principios de la física, sirviéndose de analogías y deducciones, para su artículo de costumbres políticas “El hombre-globo” de marzo de 1835. El trazado del tipo se lleva a cabo en analogía con la descripción que el naturalista haría de una planta y, para ello, se utilizan recursos como el léxico técnico y la alegoría o metáfora continuada, si bien el procedimiento descriptivo estrella en estos artículos es la analogía, de modo que el tipo es susceptible de ser comparado con casi cualquier cosa –especialmente con aquellas que también tienen como base una división o una organización

interna, “*graduaciones*, o llámense *jerarquías*” (1843 I: 32)–. Ferrer del Río, por ejemplo, pasa de la comparación vegetal a la militar:

Mucha semejanza se advierte entre las maniobras de los ejércitos y las operaciones de las asambleas: diputados de la oposición y diputados ministeriales forman dos campos enemigos [...]. Estas reflexiones nos inspiran la idea de presentar al diputado bajo todas las fases de que es susceptible, buscando las correspondientes equivalencias en los diversos grados de la milicia: así conoceremos al *Diputado recluta*, al *Diputado cabo de escuadra*, al *Diputado comandante* y al *Diputado general en jefe* (1843, II: 404).

En otros casos, la configuración de la estructura social en clases puede servir como término comparativo –Bretón, por ejemplo, define a uno de los tipos de castañera como “la *aristocracia* del oficio” (1843 I: 34)–, o bien se recurre a la analogía con el periódico: “Adáptase por fortuna el método periodístico a nuestro asunto, y así podemos dividirlo [al tipo del ciego], si no te enoja, en *sección política*, *sección religiosa*, *sección literaria* y *miscelánea* o *parte indiferente*, con lo que tu quedarás servido, yo pagado y ambos contentos” (1843, II: 474). Tras las clasificaciones y descripciones que componen el nudo del artículo, este se suele cerrar con una moraleja –lo más frecuente– o con una reflexión de carácter general: “Vamos a concluir con una triste reflexión” (1843, I: 8).

### 3.5 TIPOLOGÍA DEL ARTÍCULO DE COSTUMBRES

Las aproximaciones al artículo de costumbres que hasta ahora se han realizado son muchas. No se pretende aquí, por tanto, ofrecer una clasificación única o definitiva, cosa que, por otra parte, sería tarea imposible, dadas las dificultades que esta forma opone. Solamente se propone una posible tipología, entre las muchas a las que podría vincularse el proteico conjunto de textos que entre finales de 1820 y finales de 1850 se publicaron como artículos o cuadros de costumbres.

Los primeros artículos de costumbres españoles aparecieron en la prensa hacia 1828, pero hasta 1835 no se empezaron a lanzar también componiendo libros o integrando colecciones, misceláneas y recopilaciones de diversa clase. Como fruto de estos cambios de formato se producen sucesivas

transformaciones en la “estructura externa” del artículo de costumbres –no en la configuración interna del texto o partes en las que este se divide, examinada en el apartado previo–. El texto que compone el artículo de costumbres, necesariamente breve por su obligada adecuación al medio donde se inserta, se ajusta al ancho de la columna o al de la página, según los casos, pero siempre forma un conjunto homogéneo. No obstante, a partir de junio de 1835 una serie de textos de Mesonero vienen a constituir una excepción a esta regla. Artículos de costumbres como “La procesión del Corpus”, “Las calles”, “Las casas de baños”, “La vuelta de París”, “El día de toros”, “El duelo se despide en la iglesia”, “De doce a una”, “El coche simón” –en verso–, “Madrid a la luna”, “Antes, ahora y después”, “Escenas de buhardilla”, “Costumbres literarias” y “Una noche en vela” se articulan por primera vez divididos en una serie de cuadros, usualmente tres o cuatro, que están separados entre sí mediante blancos y numeración romana, a manera de capítulos de una novela.

Esta importante transformación dispositiva venía impuesta por otra transformación en las condiciones de publicación. En 1835 Mesonero, quien llevaba un tiempo sin publicar artículos de costumbres –desde que abandonara la redacción de la *Revista Española*–, se anima a asumir la dirección del *Diario de Madrid*, en cuyo “Boletín” escribe sobre temas varios: teatros, industria, policía urbana y costumbres. El carácter especial de esta publicación, de poca paginación y orientación puramente utilitaria e informativa, no se adecuaba bien a las características del artículo de costumbres, que resultaba, a pesar de su brevedad, demasiado extenso para ser publicado dentro del reducido espacio del “Boletín” del *Diario*. Mesonero se vio forzado entonces a adoptar la medida de dividir aquellos artículos demasiado extensos en “cuadros” o escenas, mientras que mantuvo otros sin división alguna. Él mismo lo explica en una “Advertencia” de su *Panorama matritense*: “La escasez del espacio que le permite el *Diario* le obliga a contraer sus artículos a más estrechos límites que desearía, y para obviar en parte a este inconveniente ha adoptado el medio de dividir algunos de ellos en dos cuadros” (1835, II: 133). Esos dos cuadros de los primeros artículos publicados de este modo, como “La procesión del Corpus” o “La vuelta de París”, se ampliaron a tres y cuatro en los sucesivos. Esta configuración del artículo de costumbres, en cualquier caso, no afectó únicamente a la forma del texto. La mayoría de estos artículos tienen

un carácter cuentístico, lo que se explica por la necesidad de captar la atención del lector y de mantenerla en las sucesivas entregas del “Boletín” mediante una peripecia argumental interesante y la creación de expectativas.

La división clásica del artículo de costumbres es la que se fija en el objeto de interés costumbrista: escenas y tipos. Es la que la crítica ha sostenido desde principios del siglo XX, desde Correa Calderón a Ucelay da Cal, Varela o Alborg. Esta, desde luego, es la más básica y operativa y tiene la ventaja de poder subsumir otras tipologías, como aquí se plantea, en lugar de reducir la cuestión a esas dos fórmulas únicas. La adición e intercalación de otros criterios a esta división bipartita ofrece un cuadro mucho más amplio de las diferentes opciones con las que contaba el redactor cuando se sentaba en su mesa de trabajo, pluma en mano, para componer su artículo de costumbres.

Si aplicamos a la catalogación del artículo de costumbres un criterio temático, las subtipologías que podrían obtenerse serían inabarcables: tantas como temas pueden ser susceptibles de ser tratados. Los más repetidos durante la primera etapa son los dos que más interés podían ofrecer en el momento desde el punto de vista cultural y social: el teatro y la política. En los artículos de costumbres teatrales no solo se describía todo lo que rodeaba el circuito del teatro –el funcionamiento de las compañías y de las empresas, el público y sus gustos, las tendencias en boga, etc.–; también se revisaban las prácticas escénicas y se satirizaban y denunciaban los atrasos en este ámbito con respecto a otros países de Europa. Gran parte del *Pobrecito Hablador* de Larra y sus primeros artículos para *Revista Española* se centran en el mundillo del teatro; Bretón y Mesonero –“La comedia casera”, “Los cómicos en Cuaresma”– también se ocuparon de este tema, y después Juan del Peral, Nicolás de Roda y otros autores.

Muchos de los principales articulistas recurrieron a la codificación temática de sus diferentes artículos, estampándola como título de sus colecciones, lo que ha causado no poca confusión entre los críticos, incapaces de discernir en ocasiones el carácter de determinados textos –*Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres* (1835); *Ensayos poéticos y artículos en prosa, literarios y de costumbres*, de Hartzenbusch (1843); *Artículos de costumbres, de literatura y de teatro*, de Nicolás de Roda (1845); *Colección de artículos satíricos y de costumbres*, de

Cárdenas y Rodríguez (1847), etc.—<sup>525</sup>. Por encima de los temas, por tanto, que serían innumerables y de tan prolija como inútil recopilación, resulta interesante atender a los tonos que animan al artículo de costumbres en sus primeros estadios; sobre todo, porque en muchos casos determinan enormemente la propia configuración del texto, de modo que su incidencia va mucho más allá de la que pueda tener el asunto tratado —aun siendo este interesante—. Teofrasto, La Bruyère, nuestro Cadalso y Larra han criticado por igual al fatuo; lo interesante es preguntarse cómo lo han retratado y ridiculizado cada uno de ellos.

Un tipo especial de artículo de costumbres es el que puede denominarse, con Cecilio Alonso, “de la especie onírica” (2010: 117), o incluso “fantástico”. Se trata de un caso excepcionalmente raro, pero no por ello menos fecundo, que por su especial carácter emparenta —sin que deban confundirse— con otros géneros y subgéneros, como la fábula y el cuento de objeto. En esta clase de artículos de costumbres el autor se sirve de la figuración fantástica para llevar a cabo la crítica de costumbres. El carácter excéntrico de esta modalidad de artículo de costumbres no se debe al hecho de que fuese poco cultivada —antes bien, podemos aducir numerosos ejemplos—, sino a que ha pasado desapercibida frente al grueso de artículos más ortodoxos, aquellos que participan de un registro realista con el que la crítica se siente, sin duda, mucho más cómoda<sup>526</sup> —hablar de artículo de costumbres fantástico parece casi un sacrilegio, a tenor de lo que siempre se ha estudiado acerca de la naturaleza de esta clase de texto—. Mesonero, “fisgón de costumbres” por antonomasia<sup>527</sup>, quien consolida la imagen que del costumbrismo literario español han recibido las sucesivas generaciones de escritores, de estudiosos y

---

<sup>525</sup> Es el caso, que ya se vio a propósito de *La Revista Española*, de “Yo quiero ser cómico” de Larra.

<sup>526</sup> Baste un ejemplo entre los muchos que se pueden aducir. Evaristo Correa Calderón evitó incluir en su clásica antología de costumbristas españoles *Las ferias de Madrid* de Neira de Mosquera, “libro compuesto de elementos incoherentes” (1950: cviii); optó, en cambio, por seleccionar del autor gallego textos que se adaptaran más fácilmente a los cánones establecidos del género, eligiendo “algunos de sus artículos, muy justos de observación, que le dan categoría de magnífico costumbrista, publicados posteriormente en el *Semanario Pintoresco*” (*Ibíd.*).

<sup>527</sup> Así le denomina Juan Martínez Villergas en su *Juicio crítico de los poetas españoles*, aunque en un sentido abiertamente despectivo: “pobre fisgón de costumbres” (1854: 245) que “solo ha publicado muchos y muy pesados artículos sobre costumbres madrileñas” (*Íd.*: 247), artículos que, en su opinión, “carecen de oportunidad, de gracia, de estilo y hasta de verdad” (248), aunque desplieguen un lenguaje correcto, lo que demostraría que es “un buen escribiente” (*Ibíd.*), pero no un escritor.

de aficionados a la literatura, nos ha dejado muestras de este tipo de artículo, como “Las sillas del Prado. Costumbres charlamentarias”, donde las sillas cobran vida y entablan una picante conversación de carácter político, o “El dominó”, de febrero de 1833, donde el narrador se presenta como transmisor de un manuscrito titulado *Historia de un dominó contada por él mismo*. También pertenece a esta clase “Un cuarto de hora en el café del Príncipe” (*El Alba*, núm. 1, tomo I, 5/1/1843, pp. 2-4) de Luis González Bravo, donde los objetos que cobran vida son los que componen el mobiliario de tan conocido espacio madrileño de sociabilidad literaria, al igual que casi todos los que componen *Las ferias de Madrid* de Antonio Neira de Mosquera (1845). En este libro los objetos propios de las ferias poseen un valor funcional, simbólico, y son puestos al servicio de la sátira político-literaria al igual que sucede en “Las sillas del Prado” y en el artículo de González Bravo ya citado; textos de *Las ferias* cercanos al cuento de objeto, de carácter político y estructura dialogada, son “El ¡jay! de un flautín”, “Diálogo de dos gorras de cuartel” y “Dos charreteras errantes”. En los tres casos, el autor se presenta como espía de conversaciones ajenas, en la más pura tradición espectadora, y centra su atención en su contenido polémico, más que en la biografía de los propios objetos o en el dibujo de los caracteres y costumbres de los personajes que estos mismos objetos han encontrado en su peregrinaje en manos de distintos dueños –un rasgo este en el que sí se diferencian del cuento de objeto–.

Otra clase de artículo que tuvo mucho éxito, especialmente durante los primeros años, es aquella centrada en usos, costumbres lingüísticas y cuestiones filológicas en general, de cuyas muestras ya había dado cuenta Jouy –por ejemplo, en “Les *tu* et les *vous*”, sobre solecismos–. En este sentido, hay que recordar los numerosos artículos ya mencionados en el segundo bloque de la tesis y que publicaron el *Correo Literario y Mercantil*, el *Eco del Comercio* y otras revistas entre 1828 y 1836 –“Dorar la píldora”, “El calor”, “Sobre la voz lechuguino y sus consecuencias”, “¿Están ustedes locos?”, “Retractarse... desdecirse”, “Pelar la pava”, “Sobre el abuso de ciertas palabras”, etc.–. En muchos casos, el objetivo no era solo la censura purista de tal o cual uso incorrecto, sino la conversión de la cuestión lingüística en un problema de “honor nacional”, como señala Larra en su artículo “Filología” (*Pobrecito Hablador*, núm. 5, octubre 1832, p. 23). El tema de estos artículos

determina en gran medida su forma, ya que suelen presentar, por lo común, una estructura acumulativa basada en la enumeración de voces, en los juegos de palabras, en las anáforas, etc., que los hace visiblemente diferentes a otras clases de artículos centrados, por ejemplo, en el desarrollo argumental a partir de una anécdota o de un caso.

Además, hay que señalar que el articulista tenía a su alcance una serie de técnicas básicas, todas heredadas de fórmulas narrativas y periodísticas de amplia circulación en el XVIII –especialmente en su segunda mitad, cuando la prensa moral y espectadora puso en marcha el dispositivo de las costumbres como instrumento de crítica e interpretación social–, y que sirven para introducir la escena o para describir al tipo: las cartas, los diálogos, los sueños o las relaciones de viaje, como se verá con más detalle en las páginas que siguen. Tales procedimientos compositivos pueden asumir variantes: dentro de la relación de un viaje se pueden incluir los esquemas de la visita, del paseo urbano y de la “guía y avisos”; dentro de los diálogos, el de la tertulia, etc. Muchos de estos artificios –que se examinan en las últimas páginas de este bloque– aportan variedad formal al artículo de costumbres y son, en esencia, los mismos que se utilizaban para la sátira en la prensa durante la Ilustración (Uzcanga 2005).

Junto al de las técnicas utilizadas, un criterio para clasificar el artículo de costumbres atiende al mayor o menor componente ficcional que encierra. Dentro de la descripción de tipos hay que distinguir, como ya se ha visto, los textos publicados durante los orígenes del artículo de costumbres, cuando esta se hacía por vía indirecta, a través de una narración breve y accesoria, de los textos publicados en la década de 1840, cuando la narración, si la había, era aún más anecdótica, y el texto se centraba puramente en el análisis del tipo.

Entre los primeros artículos de costumbres publicados en España hay que indicar la existencia de un grupo que podría denominarse “taxonómico”, es decir, centrado en la taxonomía o clasificación minuciosa –con frecuencia, visiblemente humorística– de la costumbre, tipo, situación, lugar, hecho u objeto que centra el interés del autor, y que adopta la actitud del satírico censor. Al igual que en las ciencias naturales se aplica la ciencia taxonómica en la ordenación de los grupos de animales y de vegetales, siguiendo una metodología jerárquica y sistematizada, los costumbristas operan en esta clase

de artículos de idéntico modo, pero con respecto a costumbres, pasiones, sensaciones, tipos, fraseología, etc., ofreciendo las posibles divisiones y subdivisiones en que pueden organizarse internamente para construir una descripción lo más completa posible del cuerpo social, a manera de “sociólogos” *avant la lettre*. A la técnica anatómica, en clave paródica, recurren dos artículos basados en un texto del *Spectator* y que circularon gracias a la traducción-adaptación de un redactor del *Correo Literario y Mercantil* – probablemente, Carnerero o Rementería–: “Sueño relativo a la disección del cráneo de un petimetre” (núm. 19, 25/VIII/1828) y “Disección del corazón de una coqueta” (núm. 27, 12/IX/1828). Las primeras colaboraciones de Bretón de los Herreros en el mismo *Correo* pertenecen en gran medida a este tipo de artículos taxonómicos o de clasificación. En “Sobre la risa” (4/IX/1829), comienza el autor aludiendo burlescamente a la dificultad de su propósito: “No es muy fácil definir exactamente cada una de tantas especies de risa, y aún determinar su número; pero la *importancia* del asunto me mueve a escribir el siguiente catálogo, y valga por lo que valiere” (2000: 30); a continuación, distingue más de quince tipos de risa –sardónica, forzada, franca, pluvial, trompetera...–, que va describiendo en una serie enumerativa, siguiendo el procedimiento habitual en este tipo de textos.

Cuando este procedimiento taxonómico se aplica a la descripción de tipos sociales, lo que el autor ofrece son “cualidades genéricas representativas de una clase social, oficio, profesión o comportamiento ético” (Ayala 2002: 57), siguiendo la definición científica del “tipo” como “cada uno de los grandes grupos taxonómicos en que se divide la especie humana; grupos que, a su vez, se subdividen en clases o variedades” (*Ibíd.*). El costumbrista pretende dar cuenta de esta variedad, apelando incluso explícitamente a la analogía entre la descripción de tipos que hacen las diversas ciencias y su aplicación a la descripción de tipos sociales. Larra escribió artículos brillantes en este género, como “El ministerial” –“creo ser el primer naturalista que se ocupa de este ente, en ninguna zoología clasificado” (*Íd.*: 238), afirma desplegando su ironía habitual–; “El hombre-globo”, donde, tras explicar la clasificación de los cuerpos por parte de la física en sólidos, líquidos y gaseosos, plantea su clasificación del hombre en “hombre-sólido”, “hombre-líquido”, “hombre-gaseoso” y “hombre-globo”: “Igual clasificación a ésta que ha hecho la ciencia

de los fenómenos en los cuerpos en general, se puede hacer en los hombres en particular. Probemos” (*Íd.*: 324); y “El calavera”, en el que comienza apelando a “los etimologistas” y “los anatómicos de lenguas” para su descripción del tipo –“El calavera se divide y subdivide hasta lo infinito, y es difícil encontrar en la naturaleza una especie que presente al observador mayor número de castas distintas” (2000: 386)–. Los artículos del *Correo*, de finales de la década de 1820, estos de Larra, escritos entre septiembre de 1834 y junio de 1835, y otros que se escribieron de la misma clase durante estos años entroncan de manera muy clara con los artículos de tipos de las colecciones panorámicas y con la literatura fisiológica de la década de 1840. Más allá, este tipo de artículo de costumbres taxonómico tiene una continuidad que llegará hasta las colecciones de la segunda mitad del XIX, cuando el modelo heredado aún siga vigente<sup>528</sup>.

Los artículos taxonómicos no suelen presentar un carácter ficcional, sino expositivo y descriptivo. De igual modo, hay un tipo de artículos que son de carácter eminentemente reflexivo-ensayístico, publicados en la sección “Costumbres” y considerados como artículos de costumbres. Es el caso de “Jardines públicos” de Larra, artículo que, por lo demás, podría insertarse dentro de una categoría muy anómala en este tipo de textos: el artículo publicitario. Correspondería, además, a esa modalidad de artículo de costumbres especulativo que identifica Enrique Rubio, donde el escritor registra “una serie de costumbres en las que no figuran los moldes humanos en que esas costumbres cuajan” (1993: 99), como “La filarmonía”, “Policía urbana” y “Las casas por dentro” de Mesonero. Del mismo tipo son “Las palabras”, “Ventajas de hacer las cosas a medio hacer” o “El hombre pone y Dios dispone” –descripción de un oficio sin trama ni peripecia–, todos de Larra<sup>529</sup>.

---

<sup>528</sup> M<sup>a</sup> de los Ángeles Ayala (2002: 57) ofrece un buen número de ejemplos de este tipo extractados de *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos, Los españoles de ogaño* o *Las españolas pintadas por los españoles*.

<sup>529</sup> Se publicaron en el “Boletín” de *Revista española* y fueron recopilados por el escritor para *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, pero, dado que no hablan de teatro, ni de literatura, ni de política, es claro que deben acogerse a la categoría de “Costumbres”.

### 3.6 EL CRONOTOPO COSTUMBRISTA. ESPACIO Y TIEMPO EN LOS ARTÍCULOS DE COSTUMBRES

El núcleo inicial de irradiación del costumbrismo se sitúa en el Madrid de la década de 1830, por lo que este será el cronotopo costumbrista por antonomasia en los primeros estadios del género, aquel que sirve de modelo a buena parte de los escritores del momento y que, como ha apuntado Leonardo Romero Tobar, “además del centro de las Españas de la sociedad tradicional, es el punto de encuentro de las novedosas categorías socio-políticas de *nación* y *clase social*” (1994: 399). Ello explica ese protagonismo central que la capital adquiere frente al resto de ciudades españolas, del mismo modo que Londres, París o Berlín acapararon la atención de los articulistas ingleses, franceses o alemanes. No obstante, considerado de manera más amplia, el cronotopo prototípico del artículo de costumbres en esta primera mitad del siglo XIX es, en general, la ciudad moderna, puesto que sus ejes espacio-temporales característicos son su anclaje urbano y su perfil contemporáneo. Ambos se vinculan con el marcado perfil burgués que determina a la literatura costumbrista –a la panorámica, en general–, acentuado en la formulación concreta del artículo de costumbres debido al íntimo nexo que une a la prensa con la clase media letrada, de cuya mentalidad y gusto era órgano difusor privilegiado. Tal carácter es especialmente visible en su formulación inicial, durante los años que median entre los primeros textos publicados por el *Correo Literario y Mercantil* (1828) hasta los que incluye *Los españoles pintados por sí mismos* (1843), de una factura bastante diversa. En este período, la mayor parte de la producción costumbrista tiene su foco en Madrid, desde donde se irradia al resto de provincias a través de suscripciones directas y de intermediarios –libreros, cafés– para llegar a su objeto de atención, el lector de la “medianía social”, aquella que representa, en palabras de Mesonero, la “fisonomía particular”, lo genuino de cada nación (“*El Curioso Parlante*”, *La Revista Española*, núm. 2, 2ª serie, 10/XI/1832, p. 14). El costumbrista no solo se dirige a la clase media, sino que también la retrata: traza sus costumbres y prácticas habituales, reproduce los espacios en los que se mueve, capta sus palabras y discurso, y con todos esos elementos, transferidos a la página por medio de palabras –a las que se sumarán, más adelante, grabados que las

traducirán en imágenes gráficas—, construye una imagen sesgada de la nación: la que corresponde exclusivamente a esta capa del cuerpo social.

La centralidad inicial de la capital de España en el artículo de costumbres es evidente desde sus propios orígenes. No por azar el primero, que publica el *Correo literario* en agosto de 1828, se titula justamente “Costumbres de Madrid”. En él, un anónimo redactor revela su intención de “presentar al público algunos cuadros de la capital de las Españas” (núm. 12, 8/VIII/1828, p. 2). Significativamente, el punto que adoptará no será puramente topográfico, descriptivo y estático, algo más propio de las guías urbanas y de los grabados cartográficos al uso —menciona los planos de Tomás López y el *Viaje* de Ponz como ejemplos de obras a las que el lector puede acudir si solo desea una descripción, gráfica o verbal, de la arquitectura urbana y de los monumentos artísticos—. La perspectiva adoptada por este escritor se caracterizará por su dinamismo y por un nuevo centro de interés temático, el ciudadano: “Nuestros cuadros han de tener vida, porque han de ser el retrato de los habitantes, de sus costumbres públicas y de las particulares, de su clase, de sus vicios y de sus virtudes” (*Íd.*: 2-3).

El objeto de atención de estos “cuadros” literarios se desplaza, por tanto, del espacio o el paisaje en sí a las figuras que lo habitan —los artículos que comenzarán a poblar la literatura de las décadas de 1830 y, sobre todo, 1840, dibujando un panorama tipificado de la sociedad española que podía partir de la consideración de supuestas determinaciones del carácter tales como el oficio o el origen geográfico—. De este modo, se produce en literatura un movimiento análogo al que estaba experimentando la pintura, pues los cuadros de género y los retratos estaban ganando terreno a la preponderante pintura de historia. El papel que el receptor jugaba en este cambio era fundamental; como ha indicado Allen, “la burguesía realizaba un ejercicio de autoafirmación semiconsciente, rechazando la ‘gran manera’ de la pintura de historia en favor de imágenes que reflejaban los valores de su condición social” (2001: 14).

Tanto el artículo como la pintura de costumbres se encargaban de ofrecer ese reflejo, “descendiendo” de los grandes temas a la vida cotidiana y a la esfera de la sociabilidad burguesa —también a la de las clases populares, aunque más en pintura que en literatura—. Se perseguían, en definitiva, “los valores que se creen auténticamente españoles” (Álvarez Barrientos 1998: 12),

valores que no solo quedaban reflejados en actitudes y comportamientos de los personajes, sino también en los propios escenarios elegidos por los costumbristas, pues ayudaban a forjar de forma más definitiva la imagen cohesionada y colectiva de nación que se deseaba transmitir. Hasta tal punto contribuía a la construcción de tal imagen la notación espacial que un artículo podía desvelar su origen hasta por los detalles más aparentemente nimios; así fue como Larra detectó que el mencionado artículo del *Correo*, “Costumbres de Madrid”, era un burdo plagio de un texto extranjero. Entre otros indicadores, ciertos elementos descriptivos que el redactor había utilizado —el canto de las cigüeñas, el humo de las chimeneas de los edificios...— revelaban un espacio radicalmente distinto al que, supuestamente, era objeto de la descripción, el Retiro. Larra, con su agudeza crítica habitual, hace notar lo inaudito de dicha estampa madrileña: “¿Cuál será este punto del Retiro desde donde se ven cosas tan nuevas? [...] Mucho temo que este artículo haya venido de París, de Londres o de San Petersburgo, donde se quema leña y, sobre todo, carbón de piedra” (“Un periódico del día: el *Correo Literario y Mercantil*”, *El Duende Satírico del Día*, Madrid, Amarita, 1828, p. 31).

En realidad, el fenómeno literario que busca ofrecer una imagen de la ciudad, de sus habitantes y de las costumbres de estos se había dado ya en un precedente cercano del artículo de costumbres, el cuadro de costumbres propio del XVIII, aquel del que Mercier ofrece buena muestra en su *Tableau de Paris*, sin equivalente exacto en España, donde esta forma hubo de refugiarse en el hueco que le dejaron la prensa espectadora y determinadas obras prosísticas de carácter costumbrista y ejemplar que atendían —o pretendían atender— a aspectos de la realidad circundante, si bien reduciendo siempre lo cotidiano a mero trampolín desde el que acceder a la lección moral —diferencia fundamental con respecto al artículo de costumbres, cuyo trasfondo igualmente ejemplar no empaña la atención que concede a las costumbres en sí mismas en tanto centro de su discurso—. Cercanas hasta cierto punto al *Tableau de Paris* en intención, aunque no en estructura ni, parcialmente, en contenidos se sitúan la literatura española de guías y avisos que se remonta al siglo XVI, por un lado, así como las posteriores guías urbanas y “antigüedades”, por otro. Estas proliferaron especialmente en las últimas décadas del XVIII para dar respuesta a las necesidades de un público con un perfil muy determinado;

usualmente, provincianos que llegaban a la capital, o bien habitantes necesitados de orientación dentro de su propia ciudad, caso de las guías, o bien un público que deseaba instruirse y conocer el pasado histórico del espacio que habitaba. Un costumbrista poco conocido, Francisco de Sales Mayo, *Arístipo*, evidencia bien esta función orientadora también presente en el artículo de costumbres cuando, al inaugurar la sección “Madrid moderno” en *El Reflejo*, dedicada a esta clase de textos, promete a sus lectores: “les orientaremos en mil públicas escenas que pasan desapercibidas en la corte de nuestros días” (“Madrid moderno. Un cuarto de hora en el café del Príncipe”, *El Reflejo*, núm. 1, 5/1/1845, p. 2).

En la misma línea de descripción urbana y, accesoriamente, de costumbres, se sitúan los llamados “vistazos” o *coup d’œil*, dioramas y panoramas, gritos y otras formas prosísticas de la literatura panorámica<sup>530</sup>. Como novedad, estas obras ofrecen una atención predominante a lo contemporáneo. En 1801 Jean-Baptiste Pujoulx proponía en la introducción de *Paris à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle* ofrecer, a diferencia del gran número de libros sobre la capital francesa centrados en su pasado histórico, “esquisser l’état de cette capitale et les mœurs de ses habitants” (1801: 1) en la actualidad, cuando “tout est neuf, et tout pourrait être piquant sous la plume d’un bon écrivain” (*Ibid.*). En intención, este libro parte de unos presupuestos estéticos muy similares a los que sostienen el *Panorama matritense* de Mesonero –quien siguió muy de cerca, no se olvide, los modelos de literatura panorámica extranjera<sup>531</sup>–, especialmente en lo que atañe a su preocupación por retratar las costumbres desde un punto de vista imparcial y apolítico; “ainsi donc je serai, dans ce coup d’œil rapide, peintre et historien, quelquefois critique, toujours moral, mais jamais politique” (*Íd.*: 5), escribe Pujoulx en el plan del libro. En cualquier caso, en esta clase de obras la atención del autor se dirigía,

---

<sup>530</sup> Obras como *Paris, ou le rideau levé* (1798), “pour servir à l’Histoire de nos mœurs anciens et nouvelles” o *Les astuces et les tromperies de Paris, ou histoire d’un nouveau débarqué écrite par lui-même* (1799) de Nougaret; *Voyage descriptif et philosophique de l’ancien et du nouveau Paris* (1814), de Prudhomme (1789), etc.

<sup>531</sup> Recuérdese que su biblioteca contaba con ediciones del *Tableau de Paris* (1792) de Mercier –una edición en ocho tomos publicada en Ámsterdam–; del *Nouveau Tableau de Paris au XIX<sup>e</sup> siècle, par les sommités littéraires*, en siete tomos (1834); de *Mœurs parisiennes* (1839) y *La Grande ville, nouveau tableau de Paris* de Paul de Kock (1842), ilustrado por Daumier, Gavarni y Emy, entre otros.

por lo común, a la descripción física de la ciudad, mientras que Larra, Mesonero y otros costumbristas irán más allá, centrándose también en la fisonomía moral de la urbe y, por extensión, de la nación; especialmente, en las costumbres, siempre cambiantes, que caracterizan y determinan a sus habitantes. En este sentido, el artículo de costumbres contribuyó a la textualización de la ciudad moderna que podía estar animada de un espíritu prospectivo y reformador, o bien devenir en reconstrucción nostálgica de un ayer irremisiblemente perdido o en trance de desaparecer.

Si se realizara un inventario de los espacios más habituales del artículo de costumbres, se podría obtener un mapa de la ciudad bastante preciso. Constituyen objeto de interés del costumbrista todos los elementos urbanos y arquitectónicos: monumentos y edificios civiles o de interés general –“La casa de Cervantes” de Mesonero–, calles –“Mi calle”, “La calle de Toledo”, ambos también del *Curioso Parlante*–, paseos, cafés y fondas –“El café” de Larra, “La posada, o España en Madrid”, de Mesonero–, así como, en general, los espacios de sociabilidad –“El Salón de Oriente” de Mesonero, “Jardines públicos” de Larra–. Los asociados a espectáculos públicos y diversiones en general tienen también su hueco: teatros públicos y privados –en casas particulares, como en “La capa vieja y el baile de candil”–, romerías, ferias, bailes, etc. La vida privada se cuele, asimismo, en el artículo de costumbres, hasta donde permiten los límites del decoro y ese velo que, en opinión de Larra, “no debe descorrer jamás la mano indiscreta del moralista” (2000: 550), que, en el lenguaje de *Fíguro*, equivale al escritor de costumbres –lo indica a propósito de Mesonero y su *Panorama*–. Aunque por este motivo son menos frecuentes los espacios interiores, no nos faltan ejemplos de ellos en “Una casa en el barrio de las Platerías” de Rementería y Fica, “Las casas por dentro” y “El alquiler de un cuarto”. El autor, en caso necesario, varía su punto de vista para evitar “aceder” a determinados lugares; por ejemplo, acelerando sus descripciones:

dejé a mi primo y me puse en otra barbería, donde había una muchacha con quien disertar de anatomía; pero el diablo (que no duerme) hubo de mezclarse en el negocio, y nos condujo a practicar no sé qué experiencias, con lo cual hicimos un embrollo que todos mis libros no supieron desatar en muchos meses (Mesonero 1993: 191).

Los artículos de Mesonero están profundamente enraizados en cada esquina, monumento, calle, plaza y establecimiento del Madrid de los años treinta y cuarenta, si bien al final de su intensa etapa como *Curioso Parlante* quiso expandir este foco de atención. Así, presentó sus *Tipos, grupos y bocetos de cuadros de costumbres dibujados a la pluma* –especie de tercera serie de su “proyecto” costumbrista<sup>532</sup>– como textos “no precisamente contraídos a la localidad de la capital, sino abarcando la generalidad de la sociedad moderna española” (1862: iii). No llegó a cumplir, en realidad, esta intención, quedando su imagen de escritor indeleblemente asociada al costumbrismo madrileñista y castizo más genuino; él mismo reconoció su incapacidad para salirse del terreno acotado al que se había circunscrito hasta el momento<sup>533</sup>. Hasta cierto punto, una vez establecidas las bases estéticas de su programa costumbrista en los primeros artículos, puede contemplarse –con las debidas reservas– el desarrollo de su obra posterior como parte de una escritura automática, ajustada a unas convenciones muy marcadas.

Junto a quienes, como Mesonero, se centraron exclusivamente en Madrid, hubo también otros escritores que impulsaron un tipo de escritura enfocada en espacios y costumbres no necesariamente circunscritos a la capital. Estébanez Calderón es, de entre los costumbristas consagrados por el canon de la literatura española, un caso paradigmático. Se trasladó desde su Málaga natal a Madrid, ciudad de la que llegaría a cantar sus “excelencias” (“Excelencias de Madrid”, *Cartas Españolas*, IV, núm. 33, 5/1/1832), si bien nunca se limitó a la elección de asuntos o de escenarios madrileños ni contemporáneos, como el grueso de costumbristas. Ensayó, por el contrario, variados temas y tonos, desde lo picaresco a lo morisco y, sobre todo, a lo

---

<sup>532</sup> Un proyecto construido sobre la marcha y que incluye los artículos de costumbres del *Panorama matritense*, publicados entre 1832 y 1835, los de *Escenas matritenses*, aparecidos entre 1835 a 1842, y, finalmente, estos últimos, que van de 1843 a 1860.

<sup>533</sup> Escribe Mesonero: “El *Curioso madrileño* pretendió ampliar más y más sus cuadros, y quitarles su carácter local y su forma de *caballete*, pero su modesto pincel se resistió [...]; *Escenas matritenses* le brindaba su lente, y *Tipos y caracteres matritenses* le brotaban obstinadamente de su pincel” (1962: iii). Esta característica de su escritura costumbrista fue alabada por la crítica y, en menor medida, denostada. Destaca en este último sentido –por anómalo– el fulminante juicio de Martínez Villergas al que ya se ha aludido, expresado en los siguientes términos: “debe advertirse que todo el estudio y toda la inspiración del *Curioso Parlante* parece haberse circunscrito a la estrecha localidad de Madrid” (1845: 247); a continuación, se pregunta la utilidad “de una estadística local tan empalagosa, tan ingesta como la que ostenta en sus obras” (*Íd.*: 248).

andaluz. En cualquier caso, Estébanez solo es la pluma más visible de una práctica que, inicialmente, tuvo otros promotores menos conocidos, como Ángel Izardi, cuyos artículos de temática andaluza escritos a lo largo de 1833 para *El Correo Literario y Mercantil* manifiestan que la labor de *El Solitario* en *Cartas Españolas* desde 1832 no era una tendencia aislada. El andalucismo, como han señalado oportunamente Álvarez Barrientos y Romero Ferrer, es “un aspecto ideológico y estético” (1996: 17) del costumbrismo y constituye una tendencia de largo alcance que en absoluto se circunscribe a un espacio determinado; su extensión como recurso por parte de escritores de toda España así lo demuestra. En este sentido, los espacios vinculados a Andalucía no constituían únicamente mojones de un territorio físico trasladado sin más al papel, sino que pretendían dibujar también un mapa íntimo y unificado del espíritu andaluz. Esta categoría se elaboraba, al igual que sucedía en el caso más genérico del costumbrismo, a través de una “operación política y cultural de defensa de lo autóctono y castizo –y de los intereses económicos y políticos anejos– frente al influjo o la amenaza de lo extranjero” (*Ibíd.*).

Junto al artículo de costumbres andaluz, que fue configurándose en paralelo al madrileño, otras muchas clases regionales irán poblando la prensa de tipos y usos sociales propios de todos los rincones españoles: vascos, gallegos, andaluces, valencianos, baleares, murcianos, etc. Dentro del costumbrismo regional no hay que entender –cabe precisar, a pesar de la obviedad– el generado dentro de un espacio geográficamente delimitado en exclusiva, es decir, aquel que al que asociaríamos a un escritor catalán, por ejemplo, que publica sus artículos periodísticos en medios catalanes, como Joan Cortada, sino también, en un sentido amplio, el referido a espacios, personajes y prácticas sociales localmente determinadas, pero cuya construcción temática se elabora fuera de las fronteras de la zona objeto de descripción costumbrista, o por autores que no pertenecen forzosamente a ella. José María de Andueza, escritor vasco, trazó alguna que otra escena andaluza, así como artículos de costumbres cubanas; Neira de Mosquera se suele considerar como un prototípico costumbrista madrileño<sup>534</sup>, si bien era de

---

<sup>534</sup> Correa resaltó que Neira que fue “uno de los más típicos costumbristas madrileños” (1964: cxxiii), si bien no puede calificarse su producción costumbrista precisamente como

origen gallego y de su pluma salieron, proporcionalmente, pocos cuadros dedicados a su tierra... Los ejemplos que podrían aducirse son muchos, algunos tan sintomáticos como el caso mencionado de Andueza. Desde La Habana, donde vivió algunos años y comenzó a practicar la escritura costumbrista, mantuvo correspondencia con Mesonero Romanos, quien actuó en alguna ocasión como su intermediario cultural en la capital española. En una de las cartas que le envía, fechada en la ciudad cubana el 1 de febrero de 1839, escribe: “me tomo la libertad de incluirle los dos adjuntos artículos: uno de costumbres de La Habana (figuro que se ha escrito en Madrid), y otro en verso, delineando algunos rasgos del carácter andaluz en los llamados *curros*” (en Varela Hervías 1975: 33). El juego de la simulación –*figuro que*– queda aquí explícitamente al descubierto para revelar los resortes íntimos del artículo de costumbres.

La expansión del costumbrismo regional, o de los diversos costumbrismos regionales, por mejor decir, se produjo especialmente durante la década de 1840 por influjo de las principales revistas madrileñas que hacían circular artículos de costumbres –el *Semanario Pintoresco Español* era la más destacada e influyente–, así como por emulación de la exitosa colección panorámica nacional, *Los españoles pintados por sí mismos*, la cual ofrecía –primero en entregas periódicas, después en dos tomos de lujo– un mosaico de costumbres y tipos de todo el país. La prensa local concedió también un hueco definitivo a la sección de “Costumbres”, que venía siendo ya una presencia más o menos indispensable desde principios de 1830: en *El Fénix* (1844-1849), Francisco de Paula Arolas, Amelia Corradi o Peregrín García Cadena de Valencia ofrecían el retrato de las costumbres valencianas; en *La Alhambra* (1839-1843), Nicolás de Roda escribía asiduamente sobre las de Granada; Joan Cortada hacía lo propio para el *Diario de Barcelona* (1838-1841), etc. Incluso las colecciones panorámicas asumen este nuevo punto de interés focal del costumbrista; Ignacio Boix, el editor de *Los españoles pintados por sí mismos*, añade en 1859 a su genealogía una nueva entrega, *Los valencianos pintados por sí mismos*. En definitiva, la capital, el cronotopo inicial recurrente, dará paso paulatinamente y por contraste a un mayor interés hacia lo

---

“típica”. Véase, para corroborarlo, su excéntrico libro *Las ferias de Madrid* (1845), estudiado en otro lugar (Peñas 2011b) como exponente de los márgenes del costumbrismo literario.

periférico: los alrededores o arrabales y las regiones. En esta trayectoria el artículo de costumbres español también sigue de cerca a sus modelos extranjeros, pues Jouy había publicado, tras el éxito de sus artículos iniciales sobre París, una serie centrada en las provincias, que publicó en catorce volúmenes entre 1818 y 1827 bajo el título *L'Ermite en Province*. Además, por estas fechas proliferan en la literatura francesa los *Environs*, hasta el punto de que alcanzan prácticamente la categoría de un subgénero, a caballo entre la guía urbana –literaria– y el género de la *veduta* o vista, en pintura y grabado<sup>535</sup>. No obstante, será en la segunda mitad del XIX cuando se verifique la verdadera eclosión de un cronotopo idílico, que ha estudiado en el caso específico de la novela Toni Dorca (2004). Como este investigador ha demostrado, en la novela idilio y en la regional, confluyen las convenciones heredadas de toda una época, pero, sobre todo, del costumbrismo de los años treinta y cuarenta, con su tendencia manifiesta a la “visualización (por medio del pincel o la pluma) de los rasgos idiosincráticos en materia de gentes, oficios, tradiciones o accidentes geográficos” (*Íd.*: 21-22).

Por lo que atañe al tratamiento del tiempo, el artículo de costumbres se caracteriza por la frecuente superposición, contrapunto y proyección de planos temporales –de pasado, presente, futuro; del pasado al presente; de un presente opuesto al futuro, etc.–. Leonardo Romero Tobar (1994: 418) agrega a las dos estrategias enunciativas más recurrentes en el artículo de costumbres –la presencia del yo narrativo y el uso del pseudónimo– esta peculiar configuración del tiempo en tanto pasado y presente o futuro maleables. Tal consideración del tiempo por parte de los costumbristas se entiende si tenemos en cuenta que, como indicó Bajtin a propósito de la novela antigua, es imposible que el escritor procure el reflejo de una época histórica dada sin recurrir al paso del tiempo; sin este no existe aspecto ni sentido del mismo y, como resultado, “la contemporaneidad, tomada al margen de su relación con el pasado y el futuro, pierde su unidad, se reparte entre fenómenos y cosas aisladas, convirtiéndose en un conglomerado abstracto de estos” (1989: 298). Esta fragmentación se produce en el artículo de costumbres que se presenta

---

<sup>535</sup> *Mes Voyages aux environs de Paris* (1821), de Joseph Delort; las múltiples ediciones de “picturesque views of the city of Paris and its environs”, tomadas del natural, que publicaron viajeros ingleses como John Scott, Frederick Nash, Pugin, Ventouillac, etc., entre 1803 y 1835; las de Nápoles de Vasi (1826), etc.

despojado del pequeño envoltorio ficcional con el que solía arroparse en sus inicios y en el que podía desarrollarse una acción temporal, si bien mínima, dadas sus peculiaridades: extensión breve, desarrollo sintético y presentación adaptada a los límites y condiciones del periódico en el que se inserta – cuando estas lo requirieren, se publica dividido en cuadros o partes, a manera de folletín por entregas–.

Un caso claro lo constituyen los artículos de tipos, en los que prima la descripción de los orígenes del tipo, su etopeya y prosopografía, la relación erudita y con valor taxonómico de las clases en que se puede subdividir, etc., si bien muy raramente asoma una micronarración para ponga todo en movimiento; no existe progresión temporal y el tiempo está, por así decir, congelado. De este modo, el lector se enfrentaba ante esta clase de artículo a una experiencia de lectura enciclopédica, similar a la que podría obtener de un antiguo centón o de un diccionario. A pesar de que la fábula sea esquemática y el componente imaginativo, bastante escaso, el texto activaba una serie de conexiones con la literatura precedente, siendo recibido por el público como parte de un conjunto definido, el “género de costumbres”. Del corpus costumbrista publicado entre 1830 y 1850 puede deducirse que los elementos espacio-temporales no están desarrollados más que en tanto elementos accesorios que se presuponen dentro del espíritu de este tipo de producciones; la conciencia del cambio histórico, la contemporaneidad, el progreso y la nostalgia de una época dorada son nociones que tienen un fuerte peso dentro del artículo de costumbres. Asoma a este tipo de textos una tensión continua entre la tradición y la modernidad, que puede verse tanto a nivel temático como estilístico y estructural debida, sin duda, a la obsesión de la literatura costumbrista por el tiempo, que se refleja a menudo en relaciones opositivas entre planos temporales; la más frecuente es la contraposición entre “antes” y “ahora”, pero también se puede manifestar en términos de “presente” vs. “futuro”. Estas oposiciones asoman tanto en estructuras –hay artículos y obras completamente basados en ellas, como “Una primera representación” de Larra, “El cesante” de Mesonero<sup>536</sup>, *Ayer, hoy y mañana* (1853), donde Antonio Flores

---

<sup>536</sup> En una nota posterior, señala Mesonero que en este artículo se dedicó a “establecer mentalmente el paralelo de 1832 con 1837”, consciente de “la necesidad que le obligaba a

presenta “cuadros sociales” ubicados en 1800, 1850 y 1899—, o bien constituyen recursos narrativo-descriptivos que asoman en momentos puntuales a manera de contrapuntos locativos —por ejemplo, el exordio de “El retrato”—.

Las oposiciones se plantean también a nivel espacial. Es relativamente frecuente la transposición de espacios en aquellos casos en que el escritor introduce un elemento fantástico dentro de su narración. Es lo que sucede, por ejemplo, en “Visita general a los cementerios” (1877: 249-254), de Antonio Flores, donde un exordio típico y unas reflexiones filosóficas sobre la idea de la muerte anteceden al cuadro en que el narrador, sin moverse de su estancia, se imagina dentro del cementerio, paseando por entre las tumbas y observando los epitafios. Como en el artículo de Larra “El Día de Difuntos de 1836”, antecedente claro de este texto, la descripción introspectiva gana en profundidad en un *in crescendo*; el ambiente del “apuesto” se enrarece, suenan tétricas campanas como fondo y se produce, finalmente, esa transposición del espacio del cementerio a la habitación en la que escribe. El narrador tiene ante sí un “velo funeral” compuesto por múltiples epitafios y la estancia se llena de figuras macabras que brotan de los pies del narrador, al que persiguen sin que este alcance a tocarlas.

Posen su mirada ocasionalmente hacia el pasado o alcance esta a otear el futuro, lo cierto es que el tiempo del artículo de costumbres es, por antonomasia, el presente, aunque en ocasiones ponderara el pasado como fuente de los valores eternos y de la idealidad, tal como corresponde a cierto sentido del “hipérbaton histórico” que puede detectarse en la concepción temporal de los costumbristas<sup>537</sup>. Se deriva esta doble consideración del pasado o del futuro como tiempo idílico o deseado de la dramática escisión que

---

tomar en cuenta las variaciones que en caracteres y costumbres había ocasionado la revolución y sus consecuencias” (1993: 267).

<sup>537</sup> El hipérbaton histórico, tal como formuló Mijail Bajtin, se manifiesta en el pensamiento mitológico-artístico de diversas épocas y “consiste en representar como existente en el pasado lo que, de hecho, sólo puede o debe ser realizado en el futuro; lo que, en esencia, constituye una meta, un imperativo y, en ningún caso, la realidad del pasado” (Bajtin 1989: 299). Es como una inversión del tiempo, y se construye con fórmulas míticas como la Edad de Oro, el siglo heroico, el paraíso, pues incide sobre “la proclamación de los ‘comienzos’ como fuentes no contaminadas, puras, de toda la existencia, y la de los valores eternos, de las formas ideales y atemporales de la existencia” (*Íd.*: 316).

llena de contradicción el espíritu del costumbrismo entre la idealidad de la tradición y la confianza en el progreso.

Sea como sea, la actualidad cobra importancia en esta literatura inserta en los primeros pasos de la modernidad. Recuérdense que la poética costumbrista venía insistiendo desde el siglo XVIII, como ya se ha visto, en hacer “literatura de lo que pasa entre nosotros”, es decir, en abordar la vida contemporánea y el carácter del hombre moderno, así como las costumbres de la sociedad actual en su amplia casuística. En este sentido, el artículo de costumbres actualiza la tradición de la literatura de caracteres antigua, es decir, ofrece “caracteres” modernos; sin embargo, en lugar de presentarlos en abstracto y aislados, como hicieron Teofrasto o La Bruyère, los desarrolla y los coloca en un contexto, que llega a alcanzar interés por sí mismo porque constituye el escenario de lo real, el espacio conocido por el lector<sup>538</sup>. Esto explica porqué el “carácter” en tanto forma literaria, tras haber experimentado un gran auge durante el Renacimiento, decayó en la Ilustración, precisamente cuando empieza a asomar un cambio en la concepción de la imitación literaria y surge la mimesis costumbrista. En ese momento el público ya no se interesa tanto por las normas sociales de conducta, cuanto por los rasgos peculiares del individuo aislado: “Este cambio de interés empezó en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando aparecieron las primeras grandes autobiografías (por ej., las *Confesiones* de Rousseau), biografías (como la *Life of Johnson*, de Boswell) y obras de historiografía (*Decline and Fall of the Roman Empire*, de Gibbon)” (Hodgart 1969: 167). Si bien Hodgarth solo conecta este proceso con el florecimiento en la segunda mitad del XVIII y en la época romántica de los grandes relatos biográficos, el artículo de costumbres se imbrica plenamente en este contexto, pues contribuye al análisis del individuo, si bien considerado como tipo social; del desarrollo de la psicología del individuo se encargaría, en efecto, el género de la biografía y el de la novela. En el intersticio de ambos dominios se situaría cierta tendencia al *voyeurismo* que en el artículo de costumbres asoma ligeramente, aunque no explote todas las posibilidades del recurso —obviamente, porque los terrenos de la intimidad o de las actitudes

---

<sup>538</sup> Aquí reside uno de los cambios que introduce el artículo de costumbres respecto a los caracteres que había cultivado la tradición literaria moralista desde Teofrasto y que lo acerca, en cambio, a otros antecedentes antiguos, como son los tipos cómicos al estilo de Menandro.

eróticas quedaban completamente vedados para el escritor de costumbres, que se limita, sin descender a ellos, a obtener placer de todo cuanto el entorno ofrece a su vista—. La perspectiva que adopta todo *voyeur* es la de la mirada invisible, que puede asumir múltiples modalidades, si bien en la más básica de todas ellas pasa por la observación de un espectáculo desde el espacio privilegiado que le concede el no ser visto. Esta es la actitud del espía que asoma en multitud de artículos de costumbres, y que podría ser analizada tanto en términos de la peculiar perspectiva adoptada por los narradores costumbristas —ya se vio en algunos ejemplos al examinar la focalización—, como en su relación con las coordenadas espaciales en que este se ubica.

### 3.7 PROCEDIMIENTOS COMPOSITIVOS

Una serie de recursos adicionales a nivel estilístico y retórico contribuyen a determinar el carácter del artículo de costumbres. Dejando a un margen, por su especial estatuto, los procedimientos de la ironía, la sátira y la parodia, que corresponden a actitudes o modos privilegiados del discurso prototípico de la escritura costumbrista, conviene revisar un último aspecto importante de la poética del artículo de costumbres: el papel que ciertas formas tradicionales juegan como auxiliares en su construcción. Deben destacarse, por especialmente recurrentes, el sueño, la carta, la caricatura, el viaje, el caso —una variante del clásico ejemplo—, la alegoría, el cuento, la anécdota, el paralelo, el retrato, el carácter y el chiste<sup>539</sup>. Todos estos recursos, por supuesto, no son privativos del artículo de costumbres, sino que proceden de la tradición literaria: algunos, como el cuento, son autónomos y se vinculan, en muchos casos, con la figuración satírica de la que este bebe y se beneficia. Dado que analizarlos uno a uno resultaría en extremo prolijo —y redundante, puesto que algunos de ellos ya han sido analizados, en cierta medida, en las páginas dedicadas a la historia del artículo de costumbres, como es el caso de la tertulia—, solamente se van a consignar unos pocos, igualmente destacados.

---

<sup>539</sup> Algunas de ellas se habían instituido ya como géneros por derecho propio en la historia literaria y presentaban en común su afinidad con el ensayo; muchos, de hecho, han sido examinados precisamente dentro de la esfera ensayística por Claire de Obaldia en *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism, and the Essay* (2009).

El sueño como instrumento al servicio de la sátira inunda las ficciones de la literatura antigua, así como las de épocas posteriores, con variantes como la visión o la propia fantasía alegórica. En la crítica de costumbres se recurre ampliamente a esta técnica, que sirve para ofrecer perspectivas alternativas a la dominante establecida por el narrador o por la voz autorial, para justificar la elección de determinadas temáticas o, incluso, para argumentar la falta de ilación entre ellas.

En los *espectadores* españoles de la segunda mitad del XVIII fue muy común la presencia de sueños, alegorías y visiones, ya en artículos independientes, ya como marco general o presentación de la obra en sí, como sucede en *La Minerva* (1805). El *Duende Especulativo*, mucho antes, advertía, citando a Lucrecio, que “muchas veces escribiré de día, lo que hubiere soñado por la noche. El sueño le servirá para elegir los asuntos más propios del tiempo” (núm. 1, 9/VI/1761, p. 24); mediante el sueño justifica, asimismo, el hecho de que sus “discursos” no sean “consecuentes” (*Ibíd.*). Estos periódicos seguían de este modo la estela de sus modelos periodísticos ingleses – fundamentalmente, *The Spectator*–, que concedían un papel igualmente importante a los sueños, los diálogos y otros recursos literarios de raigambre clásica<sup>540</sup>.

Los costumbristas también utilizan con notable frecuencia el sueño. A él recurre Larra en más de una ocasión, usualmente como recurso de cierre, para dar al artículo un golpe de efecto final que muestra toda la narración anterior bajo una nueva perspectiva, la de la visión onírica. Así sucede en “El mundo todo es máscaras. Todo el año es Carnaval” (*El Pobrecito Hablador*, núm. 12, 4/III/1833), donde presenta a una de sus máscaras o heterónimos, el Bachiller Juan Pérez de Munguía, a punto de irse a la cama, justo en el momento en que un amigo llega a casa –esquema básico inicial de otros muchos artículos de costumbres– y le apremia para que acudan juntos a una fiesta de máscaras. Al final de su periplo, al hilo del cual Larra reflexiona con un tono lúgubre y

---

<sup>540</sup> Inmaculada Urzainqui ha estudiado estas conexiones; baste un ejemplo de los muchos que cita, tomado de el *Regañón General*, en uno de cuyos primeros números (núm 16, 23-VII-1803, 126) uno de los críticos de costumbres, *Diógenes*, envía al periódico un sueño alegórico a propósito del cual dice: “También yo sueño soñar en mi tinaja, porque, aunque no muy ancho, por fin duermo; esto me sucedió la otra noche, que habiéndome entretenido de día en leer un discurso del célebre Addison, tuve por el mismo estilo un sueño que no puedo dejar de manifestar a su Tribunal de Vmd.” (en Urzainqui 2009: en línea).

filosófico sobre el sentido moral de esta diversión pública, el Bachiller se refugia en un rincón del salón de baile y se queda dormido. Entonces, aparece ante sí una redoma mágica de la que surge “Asmodeo, héroe del *Diablo Cojuelo*” (2000: 680), con quien sobrevuela Madrid para comprobar que las máscaras –las apariencias, por metonimia– se extienden por toda la ciudad más allá del segundo mes del año. *Fígaro* introduce nuevamente el viaje aéreo como recurso en “Cuasi. Pesadilla política” (RM, núm. 162, 9/VIII/1835), esta vez para observar la populosa y cosmopolita París, aunque en realidad no persiga en esta ocasión la descripción costumbrista<sup>541</sup>, como en el artículo del *Pobrecito Hablador*, sino una descripción filosófica del carácter del XIX a través de su lenguaje político. Todos los hombres observados desde las alturas por el *alter ego* del autor y por el diablo –al que no menciona explícitamente, pero que se presupone en el “ser fantástico” nombrado al final (2000: 424)– son reducidos a meras palabras, y el espíritu del siglo no es más que un “casi”, una “época de transición” (*Ibíd.*); permanente justo medio en política, en civilización, industria y educación.

Ambos artículos, “En mundo todo es máscaras” y “Cuasi”, concluyen con una ruptura de la visión a través del despertar y del descenso de las alturas, respectivamente, y coinciden en la técnica, directamente heredada del modelo común –la novela de Luis Vélez de Guevara, parcialmente tamizada por la literatura francesa– de presentar la crítica de costumbres a través del diálogo y la mostración deíctica directa de sucesivas microescenas encadenadas: “- Mira –me dijo mi extraño *cicerone*–. ¿Qué ves en esa casa? [...]. -¿Y allí? - Una mujer de cincuenta años. - Obsérvala; se tiñe los blancos cabellos. - ¿Qué es aquello? - Una caja de dientes” (2000: 680). Este procedimiento, muy extendido por lo demás en la narrativa áurea ejemplar –se usa, por ejemplo, en las *guías* al estilo de la de Antonio Liñán y Verdugo–, pervive ampliamente en la prosa dieciochesca e, incluso, en una obra más cercana en el tiempo al artículo de costumbres, y que participa muy íntimamente de algunos de sus temas y presupuestos estéticos, el *Viaje de un curioso por Madrid* (1807) atribuido a Eugenio de Tapia. En esta obra moral y satírica también asistimos a la narración de breves cuadros e historias que ridiculizan las costumbres

---

<sup>541</sup> Sobre costumbrismo y viajes aéreos han escrito Leonardo Romero Tobar (1996) y Mónica Fuertes (2007).

públicas de la sociedad española en el marco del viaje –esta vez por tierra– de una pareja de mentor y guiado. Larra, una vez más, utiliza el sueño en “Los tres no son más que dos” (*Revista Española*, núm. 159, 18/II/1834), una “mascarada política”, como anuncia su subtítulo para reforzar el verdadero sentido de esta pequeña fábula. De nuevo, el Carnaval ofrece a *Fígaro* un motivo para construir su artículo. Un breve exordio antecede, como es práctica habitual, a la presentación de la escena en sí. Es domingo de Carnaval y el narrador sale en plena noche del Palacio de Abrantes. Se encuentra entonces con tres comparsas –el verbo, “se me antojó” (2000: 165), ya invita al lector a situarse en el contexto de la visión, del hecho probable, pero inseguro–; cada una de ellas simboliza tres orientaciones políticas de la España de 1834 (Pérez Vidal 2000: 165, n. 3). Al final, toda la escena se esfuma y el narrador concluye con una afirmación que remite circularmente al título del artículo y a la moraleja que se desea transmitir.

En otras ocasiones, los sueños presentan una formulación alegórica, como sucede en “Revista del año 1834” del mismo Larra, aunque no sea propiamente un artículo de costumbres al uso, sino una “revista”, como su nombre indica, del año anterior. Un aspecto interesante de este texto es que *Fígaro* reconoce, literalmente, que se trata de un plagio del costumbrista francés por antonomasia, Jouy; de hecho, descubre a su fuente: “al hacer este sueño no había hecho más que un plagio impudente a un escritor de más mérito que yo. Di las gracias a Jouy, me acabé de despertar, y me preparé a ver en el nuevo y naciente 1835 una segunda edición de los horrores de 1834” (1843, II: 299). El original es fácil de encontrar siguiendo esta misma pista; se trata de “Revue de l’anée 1812”, publicado originalmente en enero de 1813 y recopilado en las obras completas del autor francés (Jouy 1815, II: 381-393).

Otros artículos de costumbres en los que el sueño –o alguna variante, como la alucinación– juega un papel importante son “La pradera de San Isidro”, de Mesonero; “La Nochebuena de 1836. Yo y mi criado”, que Larra denomina “delirio filosófico”, o “Madrid en el siglo XXI” (*El Siglo Pintoresco*, núm. 2, vol. III, febrero 1847, pp. 36-41) de Antonio Neira de Mosquera. Este último, estudiado hace unos años por Lee Fontanella (1970/1971), resulta especialmente interesante, en tanto combina la filiación “velezguevariana” y satírica con una vena utópica muy poco frecuente en esta clase de textos. La originalidad de

Neira no consiste en el marco, bastante manido –convoca la situación inicial del escritor que sucumbe al sueño–, ni en la articulación de la escena –que copia de *Fígaro*–, sino en la narración en sí del sueño que centra el artículo, al igual que sucede en los dos textos de Larra y Mesonero arriba mencionados. El autor gallego presenta una distopía político-social de Madrid, un retrato sumamente crítico de la ciudad española, de su modelo social y de sus valores, centrando la acción en el año 2047. No obstante, el final explicita la intención del autor, destruyendo toda ambigüedad posible, aunque dejando una pequeña puerta abierta a la intervención del lector: “¿El Madrid del siglo XXI era un retrato o una parodia de la coronada villa del siglo XIX? - Nuestros lectores podrán responder mejor que nosotros a esta pregunta” (*Íd.*: p. 41). Este artículo, que Neira publicó como homenaje al autor del *Duende Satírico* en el décimo aniversario de su muerte (Fontanella 1970/1971: 205), debe gran parte de su factura a “La Nochebuena de 1836”, que se convierte en su principal hipotexto, aunque trufado de otros muchos guiños literarios.

En aquellos casos en que, como sucede en estos tres últimos mencionados de Neira, Mesonero y Larra, el artículo de costumbres se presenta como fruto de un sueño, este es el referente del articulista, y no la realidad, como suele ser habitual; al menos, no una realidad directa, por así decir, contemplada por el escritor y volcada en el papel, sino tamizada por el filtro de la visión, la fantasía onírica, la alucinación, etc. Por otra parte, una tendencia muy común en los artículos de costumbres publicados entre 1830 y 1850 es la interconexión de estos con otros modelos de escritura muy extendidos, como la fábula o el cuento de objeto, donde el referente del articulista tampoco es la realidad inmediata. La crítica no ha reparado apenas en este corpus de textos del que ya se ha hablado a propósito de las tipologías, a pesar de que constituyen un grupo considerable que sobresale, en comparación con los más canónicos, por su singularidad. Dentro de esta categoría de artículo de costumbres centrado en el recurso de insertar a un objeto como protagonista y portavoz de la crítica de costumbres entrarían “Las sillas del Prado” (1842) de Mesonero Romanos<sup>542</sup>, sátira de la banalización de

---

<sup>542</sup> “El retrato” de Mesonero es un artículo de costumbres que ha sido conectado desde muy temprano con el cuento de objeto, si bien su esquema narrativo varía notablemente respecto al resto de artículos de este grupo, dado que el objeto elegido no asume la

la retórica parlamentaria, así como algunos textos que componen *Las ferias de Madrid* (1845) de Antonio Neira de Mosquera<sup>543</sup>. Podrían ser considerados como cuentos de objeto “Biografía de una silla”, donde varios objetos parlantes ofrecen una visión crítica de la sociedad española; “Misterios de un tocador”, en el que, como en *Le Sopha* de Crébillon, un mueble es testigo de escenas galantes que evoca en primera persona; “Soledades de un tintero”, donde un tintero recuerda su vida pasada en manos de distintos tipos, a los que incidentalmente retrata; “Suspiros de un guardapelo” y, por último, “Desengaños de una piedra litográfica”, que recurre al artificio del manuscrito encontrado para plasmar el curioso relato en primera persona de este objeto, sometido a múltiples usos y abusos y condenado a muerte por el avance del daguerrotipo. Otros textos cercanos al cuento de objeto de estructura dialogada y carácter político son “El ¡ay! de un flautín”, “Diálogo de dos gorras de cuartel” y “Dos charreteras errantes”. En los tres casos, el autor se presenta como espectador de conversaciones ajenas, recurso habitual de la crítica de costumbres<sup>544</sup>. Otros artículos publicados en prensa que se sitúan en un espacio intermedio entre el artículo de costumbres y el cuento de objeto son “Biografía de una novela contemporánea” de José Godoy Alcántara (*Semanario Pintoresco Español*, I, nueva época, 7/XII/1846, 389-391), publicado dentro de la sección “Costumbres”, e “Historia de un álbum” de Juan de Ariza (*El Renacimiento*, núm. 12, 30/V/1847, pp. 93-94).

Un procedimiento compositivo más al servicio del articulista es el diálogo. En los primeros artículos de costumbres es frecuente un breve desarrollo narrativo en el que se alternan fragmentos descriptivos con otros puramente narrativos, a los que se incorporan diálogos que contribuyen a hacer avanzar la acción, pero también hay artículos que presentan una estructura puramente dialógica, es decir, textos cuyo desarrollo gira

---

focalización, no es el protagonista. Correspondería, por tanto, a lo que Baquero Goyanes denominó, en su descripción de los tipos de cuento de objeto, un cuento de objeto con valor simbólico (1949: 512).

<sup>543</sup> A este libro inclasificable he dedicado un estudio centrado, precisamente, en su carácter de exponente de los márgenes difusos en los que se mueve el costumbrismo (Peñas 2011b). Contiene dieciocho textos que se encuentran a caballo entre el artículo de costumbres, el ensayo crítico-literario –en esbozos, apuntes y fragmentos– y el cuento de objeto.

<sup>544</sup> El hecho de que Neira ponga el acento en el contenido polémico de estos tres textos, más que en la biografía de los propios objetos o en el dibujo de los caracteres y costumbres de los personajes que estos mismos objetos han encontrado en su peregrinaje en manos de distintos dueños, los aleja en cierto modo de los rasgos propios del cuento de objeto.

exclusivamente sen torno al propio diálogo en sí. Algunos de los publicados por el *Correo Literario y Mercantil* en la sección *Misceláneas críticas* son de este tipo (“Un marido y su mujer. Diálogo”, núm. 32, 24/IX/1828; “Diálogo de muertos”, núm. 45, 24/X/1828). Bretón de los Herreros también escribió varios de esta clase, como “Una nariz”<sup>545</sup> (*La Abeja*, 10/II/1835) o “Lo que es vivir en buena calle”, de Bretón (*La Abeja*, 25/VI/1835), donde a través de la conversación animada entre don Hilario y el narrador asistimos a la contraposición de la vida en el centro de Madrid o en las afueras. Un personaje alaba las ventajas de vivir en el centro, mientras que el otro resalta las de mudarse a una calle menos céntrica –lo que recuerda el clásico motivo de la vida en el campo y en la ciudad–, al tiempo que quedan retratadas escenas y costumbres de la capital española, como los pobres de San Bernardino, las visitas de las viudas que salen de misa en el Buen Suceso y los paseos por el Prado. El mismo Bretón tiene también un buen número de artículos en los que utiliza exclusivamente la segunda persona, compuestos íntegramente en forma de monólogo –el interlocutor se presupone, pero no interactúa en ningún momento–. Es el caso de “Cuatro consejos a un poeta dramático bisoño” (*La Abeja*, 1/IV/1835) y de “Los dichos” (*La Abeja*, 1/VII/1835). Ambos, además, presentan una apertura similar, a manera de encabezamiento epistolar implícito: “Dícesme, Dramófilo amigo, que piensas escribir para el teatro, y con tan plausible motivo me pides, como a veterano en el oficio, consejos e instrucciones que te guíen” (Bretón 2000: 133); “Extraña usted, amigo don Luciano, que yo me mantenga todavía soltero” (*Íd.*: 161).

La carta también se revela como un procedimiento compositivo que asoma con frecuencia en los primeros artículos de costumbres. El epistolar era, en general, un dispositivo de gran productividad para la prensa, ya fuera incorporado de manera nominal y convencional a los títulos –los ejemplos del campo semántico epistolar en este sentido son muchos, desde *Correo y Correspondencia* hasta *Cartas y Epístolas*, sin que haya más relación con la forma de la carta que la puramente nominal–; asumido como estructura nuclear –el caso de, por citar un ejemplo, *Cartas Españolas*–, o inserto como un

---

<sup>545</sup> Subtitulado “Anécdota de Carnaval”, Bretón lo considera un “opúsculo en prosa”, pues en la edición revisada de Baudry (1853, II) lo incluye dentro de la sección así llamada junto a sus artículos de costumbres “La castañera”, “La nodriza” y “La lavandera”.

recurso adicional generador de contenidos. Incontables son los casos de artículos que incluyen cartas –completas o fragmentadas–, o que se presentan bajo la forma de misivas enviadas por corresponsales, ficticios o no, en revistas de tan importante incidencia para el costumbrismo como el *Duende Especulativo sobre la Vida Civil* (1761), *El Pensador* (1762-1767), *El Censor* (1781-1787), *El Corresponsal del Censor* (1787), *El Correo Literario y Mercantil* (1828).

En su introducción, el *Duende Especulativo* traza su “plan literario” y evoca su génesis en una tertulia nocturna, durante la cual “se acordó forjar un papel, en que tuviesen parte todos los tertulios, de repartir entre ellos el trabajo por partes, y de encargar a uno solo la ejecución, y economía del todo” (núm. 1, 9/VI/1761, p. 11). Fruto de esta reunión amistosa nace el periódico, donde cada contertulio se encarga de una materia, adoptando incluso alguno de ellos el papel de corresponsal según el sentido actual del término:

Él [Pablo Deduceo] tendrá la inspección sobre las Comedias, y sus Representaciones, con jurisdicción crítica sobre la Música, Bailes, y Festejos Públicos, y privados. Listelo cuidará de lo que ocurriere en los Paseos y Visitas, y como es hombre que entiende la Política, y los intereses de los Príncipes, sabiendo adivinar muy de antemano los sucesos de la guerra, y los motivos de la paz, sin jamás errar en sus Pronósticos, se le ha agregado a la Puerta del Sol, y calles vecinas, donde hay corrillos de novelistas. Philoteo se dedicará a la pesquisa de secretos, y negocios domésticos [...]. Don Isidoro Nadal, que se congenia admirablemente con la Historia, ha tomado por tarea el reconocimiento de los Fastos Políticos, y Civiles, para volvernos a la vista algunos sucesos, en que se excedieren los vicios, o las virtudes. [...] A mí me han dejado el capítulo de las Modas, con la inspección sobre los Extranjeros que viniesen a esta Corte para establecerlas (*Duende* 1761, núm. 1: 12-13).

Además, para asegurar la variedad de noticias, el *Duende* incorpora a la tertulia personajes ajenos a ella, como unos maestros de baile y de lengua, o un “convidado perpetuo” para que facilite información de primera mano sobre “noticias, y avisos curiosos de vidas ajenas, y de las novedades” (*Íd.*: 13).

Otros espectadores europeos seguirán el modelo del *Spectator* inglés y de su Club, como el italiano *Il Caffè*, que reúne a una serie de personajes en torno a este nuevo espacio de sociabilidad burguesa para reflexionar, filosofar o discutir acerca de diversas materias de carácter político, económico, moral y social. En su primer número, titulado “Il caffè”, el narrador presenta el origen de esta especie de botillería, regentada por un griego, a la que acude

periódicamente a observar y escuchar las conversaciones ajenas, en la más pura tradición “espectadora” que heredarán los articulistas de costumbres:

[...] ed io, che per naturale inclinazione parlo poco, mi son compiaciuto di registrare tutte le scene interessanti che vi vedo accadere, e tutt' i discorsi che vi ascolto degni da registrarsi; e siccome mi trovo d' averne già messi in ordine vari, così li dò alle stampe col titolo *Il Caffè*, poichè appunto son nati in una bottega di Caffè (1764: 2).

Tanto la tertulia como la correspondencia epistolar continúan muy presentes en la prensa del primer tercio del siglo XIX. En el núm. 443 del *El Correo: Periódico Literario y Mercantil* (11/V/1831, p. 2), la sección de “Chismografía” reproduce el humorístico diálogo de una tertulia de pueblo en la que se lee asiduamente este mismo periódico, parodia el lenguaje del lugareño ignorante y contiene ecos cervantinos –se reúnen un cura, un escribano al que llama Longinos, un hidalgo, etc.–. No obstante, la cabecera que muestra de forma paradigmática el uso de estas técnicas es sin duda alguna *Cartas Españolas*, una de las primeras tribunas de difusión de los artículos de costumbres españoles. En esta revista, al igual que sucedía en el *Duende Especulativo* y en *Il Caffè* italiano, se dan cita los dos artificios, pues se plantea como el fruto del intercambio epistolar entre una serie de correspondientes asiduos a la tertulia de una baronesa.

Se trata de aprovechar los espacios de sociabilidad para conformar una atmósfera apropiada a la comunicación y el intercambio de ideas, noticias y opiniones de actualidad, aspecto en el que estas revistas se distinguían de sus homólogas predecesoras, cuyo discurso moral solía ir encauzado más hacia la especulación abstracta que hacia lo concreto, cotidiano y actual. En la tertulia del *Duende* se acuerda, por ejemplo, que sea un “escrito útil, deleitoso, y acomodado al tiempo en que vivimos” (*Duende*, núm. I, 9/VI/1761, p. 5; la cursiva es mía), uniendo al clásico requisito horaciano *delectando pariterque monendo* la exigencia moderna de actualidad.

Junto a esta convención y connotación de sociabilidad que aportan la carta y la tertulia, igualmente favorecen el uso de estas técnicas, especialmente en lo que respecta al ámbito del costumbrismo, la amplitud y la

variedad temática que posibilitan<sup>546</sup>, así como su potencialidad en tanto instrumento de perspectivismo y de dialéctica, al permitir estos marcos la introducción de diferentes voces que dialogan y debaten entre sí. Precisamente en *El libro a gusto de todos* (¿1800?) el presbítero murciano Luis Santiago Bado, sabedor del potencial de este recurso, se sirve del formato epistolar para acometer su particular crítica de las modas, usos y costumbres del día –como habían hecho anteriormente, si bien desde una perspectiva monológica, constituyendo la obra una sola epístola, otras muchas obras<sup>547</sup>–. Algunas cartas corresponden a un caballero y una dama provincianos –si bien encontrándose el primero en la Corte, a donde ha ido huyendo de la “rusticidad” de su lugar–, mientras otras pertenecen a un cura y un coronel. El autor se presenta como simple transmisor de toda esta correspondencia que, tras un “escrutinio”, ha seleccionado de entre los papeles procedentes de una “testamentaria” que un amigo forastero le ha ofrecido<sup>548</sup>. Así, Santiago Bado ofrece una crítica polifónica de las modas, usos y costumbres más actuales, pues se sirve de distintas voces que contraponen –las que defienden a los “currutacos, pirracas y madamitas de nuevo” y las que censuran sus innovaciones, escritas por símbolos del orden tradicional, eclesiástico y militar, como son un cura y un coronel–. La crítica del lujo atravesaba el discurso de los más reaccionarios; reacios a las modas importadas por cuanto simbolizaban, en su ideario inmovilista, todo cuanto podía amenazar a la madre

---

<sup>546</sup> Cada carta puede acoger un tema distinto, lo que, junto a la tradicional virtualidad de la epístola como cauce formal apropiado para el discurso ensayístico, posibilitó que algunas ediciones decimonónicas de las *Cartas marruecas* de Cadalso –como la de Repullés de 1803– incluyeran un título temático junto al número romano identificativo y al nombre del corresponsal; signo inequívoco, como afirma Álvarez de Miranda al examinar este caso, de que determinadas cartas pueden considerarse como verdaderos ensayos (Álvarez de Miranda 1996: 300).

<sup>547</sup> Valgan como ejemplo la *Carta satírico-crítica sobre los abusos que cometen los que siguen ciegamente las modas para desengaño de los que viven en la Corte y ciudades capitales y para consuelo de los aldeanos* de Stefano Gamti (¿1786?) o los *Anales de cinco días* (1789) atribuidos a Cadalso. Otras obras continuarán en esta línea pasada la frontera del siglo XIX, como *Madrid. Bosquejo de esta villa capital y de las costumbres de sus habitantes en forma de carta que envía un extranjero residente en ella a otro amigo suyo* (1823), firmada por J. Rogracaromi –posible pseudónimo anagramático–.

<sup>548</sup> En una “Advertencia que puede servir de prólogo”, de tono marcadamente cervantino, asegura el autor que tuvo la ocurrencia de “poder ser esta contraposición el único medio de hacer de esta colección una obra útil y divertida a gusto de todo el mundo, porque separando los señoritos currutacos las referidas cartas, y haciendo únicamente uso de las de don Hipólito, le queda una apología más neta, más flamante y primorosa de cuantas apologías pudieran escribirse en loor de la ilustración e ilustradores del día; y dejándola, por el contrario, correr libre e intacta, sin desmembrarle ninguna, tendrán un bocado a su placer los ceñudos, indigestos, y de un paladar mal contentadizo, como el Cura y el Coronel” (1800: s.p.).

patria: excesos, mal gusto, “afán de figurar”<sup>549</sup>, pero también, no lo olvidemos, el lujo y la moda eran atacados por sus connotaciones político-ideológicas, pues conducían a la distinción de los individuos, que viene a alterar el orden social establecido, y amenazaban además el comercio nacional, por lo que se intentaban combatir con líneas de argumentación morales, económicas y sociales (Álvarez Barrientos, 2011b).

Este recurso de la carta pasará a ser uno de los favoritos de los redactores, que lo utilizan ampliamente en sus artículos, así como de los suscriptores, reales o fingidos, que mantienen comunicación con el periódico a través de cartas, disfrazados con frecuencia de aldeanos, provincianos o lugareños, imitando el productivo esquema epistolar que reproducían, como se ha visto, múltiples textos morales y tradicionalistas del siglo XVIII. En *El Correo: Periódico Literario y Mercantil*, solamente en el año 1829, firman cartas *El Vizcaíno*, *El Manchego Castizo*, *El Tertuliano Lugareño* y *El Forastero*<sup>550</sup>. Este mecanismo ofrecía la variedad que requerían textos orientados, junto a la enseñanza, a la amenidad, siguiendo el clásico precepto horaciano *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*.

El formato epistolar resultaba especialmente productivo para ejercer la crítica y se revelaba, asimismo, como un útil vehículo para la transmisión de contenidos políticos, siempre susceptibles de cuestionamiento o de un posicionamiento definido. Sebastián de Miñano hizo uso en varias ocasiones de esta técnica epistolar para sus críticas de costumbres políticas, como ya se vio en el bloque dedicado a la historia del artículo de costumbres a propósito de las *Cartas de un Madrileño*, que publicó en *El Censor*, y de los *Lamentos políticos de un pobrecito holgazán que estaba acostumbrado a vivir a costa*

---

<sup>549</sup> Es el nombre de una comedia de costumbres “acomodada” al teatro español por José María de Carnerero: *El afán de figurar* (Madrid: Repullés, 1831). El propio Carnerero anuncia la representación de la obra en el teatro de la Cruz en la sección teatral del *Correo literario y mercantil*, núm. 206, 4/XI/1829, pp. 2-3.

<sup>550</sup> En un claro ejemplo de publicidad encubierta, una carta firmada por *El Forastero* en la sección “Correspondencia” bajo el título “Libro que no hay y es necesario” (*Correo literario y mercantil*, núm. 296, 2/VI/1830, p. 3) daría pie a la contestación de Mesonero Romanos acerca de la publicación de su *Manual de Madrid*.

*ajena* (1820) –de la que, si se da crédito a algún testimonio de la época, llegaron a reimprimirse más de sesenta mil copias<sup>551</sup>–.

Los articulistas de costumbres se sirven de la carta familiar, bien sea incorporando un tono propio de este tipo de comunicación especial –caso de los mencionados artículos “Cuatro consejos a un poeta dramático bisoño” y “Los dichos” de Bretón, ambos de 1835, que podrían pasar por cartas aun careciendo de la estructura epistolar convencional<sup>552</sup>–, bien recurriendo al uso de la estructura epistolar –encabezado, fecha e, incluso, denominación explícita en el subtítulo–. Entre otros muchos artículos que podrían aducirse se encuentran algunos protoartículos de costumbres, como “El manual del pretendiente. Carta primera de las que escribe y seguirá escribiendo don Verecundo Corbeta y Luenga Vista a su sobrino Currito Corbetilla y Betampon, vecino de Chauchinas” (*Cartas Españolas*, II, 11/IV/1831); las cartas intercambiadas por el bachiller Juan Pérez de Munguía y por Andrés Niporesas en *El Pobrecito Hablador* de Larra (1832); “Un hombre ocupado. Carta de don Remigio a su tío Bonifacio” (*La Abeja*, 20/V/1835) de Bretón; las imaginarias dirigidas a figuras públicas ya desaparecidas o a personajes públicos con los que se polemiza –“Fray Gerundio al hermano Jovellanos” y “Carta de Tirabeque a Mr. Guizot, el de los *hábitos brutales*” de Modesto Lafuente, *Fray Gerundio* (1846, II: 57-68; 259-260)–; aquellas dirigidas a un corresponsal en el transcurso de un viaje, con el objeto de describir aspectos de la vida y las costumbres de los habitantes de esos lugares explorados, al estilo del modelo cadalsiano de *Cartas marruecas* –“Las antigüedades de Mérida” de Larra, publicado en sendas entregas del 22 y 32 de mayo de 1835 en la *Revista-Mensajero* (2000: 374-377; 378-384)<sup>553</sup>; “Los montañeses de León”, de Gil y Carrasco (1954: 263-267), que junto a “Los asturianos” y “Los pasiegos”

---

<sup>551</sup> “Estas cartas agradaron tanto en aquellas circunstancias, que se reimprimieron en casi todas las capitales de provincia y aun en América, hasta el número de más de 60 mil ejemplares” ([Ochoa] 1842: 367).

<sup>552</sup> En “Carta a...”, del granadino Nicolás de Roda, se advierte más claramente el artificio epistolar, desde el mismo comienzo: “Te has empeñado en que te escriba, como si yo no tuviera que hacer más que contestar a quienes me preguntan” (1991: 120). Lo mismo sucede en el artículo de costumbres en verso de Antonio María Segovia, *El Estudiante*, “La profesión de fe política” –recogido en la colección que publicó en Palma con algunos textos de Santos López Pelegrín, *Abenamar*–: “Insistís en vuestra carta,/ graciosa señora mía,/ en que de mis opiniones/ os dé explicación precisa” (1840: 306).

<sup>553</sup> La inserción del primero bajo el rótulo “Boletín del 22 de mayo. Costumbres” no deja lugar a dudas respecto a cómo entendía su autor este texto.

conforma una serie que apareció en abril de 1839 en el *Semanario Pintoresco Español*, etc.—.

En resumen, la carta fue ampliamente utilizada por los costumbristas como envoltorio formal del artículo, pero también como un recurso compositivo cuya inserción aportaba variedad, polifonía y perspectivismo a la crítica de costumbres. Como se ha indicado, en *The Spectator* el artificio del intercambio epistolar entre corresponsales fingidos ya tuvo un peso importante en la propia estructura de la obra periódica, mientras que los *espectadores* españoles de la segunda mitad del XVIII lo extienden, de manera que se puede entender, doblemente, como un trasunto de la sociabilidad ilustrada y como una escenificación de los lectores, a los que el escritor de costumbres desea hacer partícipes en todo momento de sus censuras, buscando su connivencia, como ha señalado Inmaculada Urzainqui (2009, en línea).

En un nivel diferente al que corresponde a la carta se situarían las anécdotas, refranes y breves cuentos que suelen trufar los artículos de costumbres y que inciden tanto en los elementos cómicos y populares de los que este se nutre, como en esa cualidad de todo texto entendido como tejido de otros textos múltiples con los que dialoga y en los que quedan compendiadas las lecturas del autor, la actualidad más inmediata o la tradición oral y folclórica. Esto se advierte muy claramente en el propio desarrollo narrativo-descriptivo del artículo en sí, pero también en sus elementos paratextuales; a menudo, los títulos y los epígrafes elegidos por el autor para enmarcar su pieza remiten a refranes populares, a juegos de palabras, etc. —en otras ocasiones, en cambio, no son más que fruto de la pedantería del escritor o de la mera asunción de una práctica admitida tácitamente por el resto de articulistas—. Pueden citarse múltiples ejemplos de anécdotas y de casos incorporados a artículos de costumbres, pero bastará con citar unos pocos.

A propósito de los extranjeros que critican España sin conocerla, inserta Mesonero en “Las costumbres de Madrid” un caso ficticio que sirve como prototipo: “Viene a España un extranjero [...]. Levántase, por ejemplo, al día siguiente” (1993: 126), etc. En “Ventajas de las cosas a medio hacer”, Larra apoya su argumentación con la inclusión de una brevísima anécdota:

[...] nuestra patria siempre [es] la misma; siempre jugando a la gallina ciega con su felicidad; empeñada en atraparla, por el estilo de aquel loco, maniático por atraparse con la mano izquierda el dedo pulgar de la misma mano que tenía cogido con la derecha, y siempre más convencido la última vez que todos los anteriores (Larra 2000: 175).

En “Primera contestación de un liberal de allá a un liberal de acá”, a propósito de una serie de cartas que el narrador supuestamente ha recibido, inserta una una anécdota cómica como metáfora comparativa:

[...] yo luego las ordenaré como Dios me diere a entender, a semejanza de aquel que, no sabiendo más de ortografía que muchos gobernantes de gobierno, enviaba juntos en la postada gran número de comas y signos de puntuación, añadiendo a su corresponsal: ‘Por lo que hace a los puntos y las comas, ahí van todos juntos para que usted se entretenga en ponerlos en su lugar, que yo ando de prisa’ (Larra 2000: 246).

Hay ocasiones en las que el cuento se inserta a manera de verdadera “digresión”, pero siempre hay una adecuación de su moraleja al contexto en el que se inserta, como vemos en “¿Quién enciende?” (*La Alhambra*, III, núm. 37, 13/XII/1840, pp. 436-438) de Nicolás de Roda:

Ello es que yo veo cosas y casos que no pueden menos de chocarme, y que me sucede con ellos lo que con las mujeres, y lo que le sucedía a cierto soldado con las gallinas. Permitidme esta pequeña digresión, supuesto que ya habéis sufrido las anteriores.

Érase un soldado, chusco, hablador [...] (Roda 1991: 103).

Respecto a la última estrategia retórica de la que se va a tratar aquí, el paralelo literario, conviene precisar en primer lugar que también había sido ampliamente utilizada por la prosa ejemplar áurea y por la literatura moral dieciochesca. Consistía, básicamente, en la contraposición de la descripción de dos caracteres<sup>554</sup>. Que el vínculo existente entre el carácter, que llegó a configurar un género literario en sí mismo, y el paralelo era muy fuerte queda claramente puesto de manifiesto en unas *Lecciones de moral y literatura* extractadas de los clásicos franceses para la biblioteca publicada por Pedro

---

<sup>554</sup> Por ejemplo, el paralelo o comparación de planos temporales, una técnica tan frecuente en la prosa costumbrista que llega a convertirse en el centro de la obra misma, como sucede en *El peluquero de antaño y el peluquero de hogaño* (1831), comedia adaptada al español del francés por José María Carnerero, o los “cuadros sociales” de Antonio Flores en *Ayer, hoy y mañana* (1863).

María de Olive en su *Minerva o el Revisor General* (1807), como ya se vio en el espacio dedicado a esta revista en el segundo bloque de este trabajo.

En los artículos centrados en tipos se desarrolla parcialmente el carácter según la técnica clásica de Teofrasto generalizada por La Bruyère. Aunque no se puedan equiparar totalmente carácter y el tipo, los costumbristas los percibían como un mismo instrumento de aproximación realista al hombre en tanto animal social. Una expresiva cita de Ramón de Castañeira en su reseña de *Los españoles pintados por sí mismos* apunta a esa interpretación de la filiación directa entre la escritura clásica de caracteres y la moderna de tipos, con Teofrasto convocado como referente ineludible:

Reunir en una colección de artículos críticos los tipos que constituyen la sociedad española del siglo XIX no es un pensamiento nuevo, pero sí fecundo en útiles resultados para la generación presente y para nuestros sucesores, y si desde Teofrasto hasta nuestros días se hubiera escrito un libro cada año que contuviera la exacta pintura de los contemporáneos, no anduviéramos [sic] en el día desterrando viejas y empolvadas crónicas para buscar un supletorio a la historia, que con dificultad hallamos algunas veces (1843: p. 3).

En textos como “Varios caracteres” de Larra se revela muy explícitamente esa raigambre textual. Un exordio, donde justifica su incapacidad para entregar en esta ocasión un “artículo de costumbres medianamente coordinado” (2000: 125), sirve al autor para enmarcar una serie de esbozos de caracteres diversos, presentados sin hilación y a través del prisma del observador distanciado, desapasionado, en la línea de la “tradición addisoniana” estudiada por Nablow (1990). El vago, el viejo verde, el oficinista o propietario, el noticioso, los importunos, el chismoso y otros tipos de la sociedad moderna –que, en lo esencial, siguen representando los esquemas morales básicos que ya diseccionó Teofrasto– son presentados en una sucesión de pequeñas escenas, introducidas por preguntas retóricas que simulan la conversación con el lector, y a las que el mismo autor responde con brochazos satíricos que describen al tipo que abstrae el carácter objeto de censura:

¿Qué hace don Julián en ese café? Todos los días viene al dar las cuatro [...].

¿Y qué hace en el café aquel viejo? Treinta años ha que viene [...].

¿Han visto ustedes unas caras paradas, unos ojos mudos, unos corbatines siempre iguales [...]? No; esos son oficinistas o propietarios.

[...].  
 ¿Quién es aquel botarate? ¿Aquél? Un monstruo [...]. (Larra 2000: 126-128).

En “Todo es farsa en este mundo”, la contraposición de distintas escenas de la vida cotidiana con las escenas de una farsa teatral sirve al autor para desplegar una crítica de las apariencias:

Sin un real de patrimonio hoy pasea en carretela, mañana en un arrogante potro... Nuevo *histrión* en la escena. Este es de los que llaman caballeros de la industria; de aquellos que, como suele decirse, viven sobre el país... ¡Y cuántos hay en Madrid de su calaña! (Bretón 2000: 28).

Esta esta técnica descriptiva presente en este y en otros muchos artículos de costumbres se puede rastrear en la prosa costumbrista dieciochesca centrada en la sátira de costumbres. En *El ropavejero literario en las ferias de Madrid* (...), por ejemplo, el autor propone “diseñar los diferentes cuadros que las gentes forman entre sí, y representar las escenas que pasan en esta gran comedia” (1796: 48) en un capítulo titulado “Varias observaciones”, donde realiza una presentación enumerativa de personajes, esbozados en un solo rasgo fundamental, un vicio censurable –el falso amor, la hipocresía, la vanidad, etc.– que se acompaña siempre de un opuesto: la vieja marquesa que desea pasar por joven y se rodea de petimetres que se burlan de ella y la bella virtuosa; el rico que aparenta ser un mendigo y la recientemente enriquecida que se vanagloria de ello, etc.

En cualquier caso, todas estas técnicas no son en absoluto compartimentos estancos, sino que se suelen presentar simultáneamente en un mismo texto.

Finalmente, resulta de sumo interés para este apartado de principales técnicas costumbristas atender a la reutilización de materiales, un fenómeno que no ha sido hasta la fecha muy atendido, pero cuyo análisis es sumamente revelador de la escritura costumbrista en general, así como del modo en que operaban los articulistas en particular. Los escritores de costumbres beben directamente de diversas tradiciones literarias, como se ha estudiado en el segundo bloque; por lo tanto, no puede resultar raro el hecho de que recurran a temas, tópicos y motivos presentes ya en la crítica de costumbres clásica y moderna –los caracteres de Teofrasto, La Bruyère o Duclos; la poesía y la

prosa festivas del XVIII, la sátira política en cualquiera de sus manifestaciones; los clásicos españoles; los franceses coetáneos, etc.—. Gracias a un buen número de trabajos conocemos gran parte de las fuentes, herencias e intertextualidades de la prosa costumbrista española; se conoce menos, sin embargo, una cuestión bien distinta, la del plagio de artículos de costumbres. Ya se han examinado algunos casos significativos en las páginas dedicadas a la historia de esta forma, a los que se pueden sumar otros. El *Correo literario y mercantil* y las *Cartas Españolas* albergaron los primeros artículos de costumbres que se publicaban en España, pero un buen número de ellos — especialmente, de los primeros— son reproducciones casi literales de textos franceses.

En efecto, algunos de los primeros protoartículos de costumbres que publica el *Correo Literario* en 1828, cuando la forma aún se está gestando, copian —sin declararlo— artículos ajenos. Por ejemplo, el “Sueño relativo a la disección del cráneo de un petimetre”, aparecido en la sección de *Misceláneas críticas* (*Correo Literario y Mercantil*, núm. 19, 25/VIII/1828, p. 2) y la “Disección del corazón de una coqueta” (*Correo Literario*, núm. 27, 12/IX/1828, p. 2), complementario del anterior —al que remite en nota al pie—, responden a dos artículos de Addison publicados en 1712 en *The Spectator* y que fueron traducidos de alguna de las múltiples ediciones de la traducción francesa del *espectador* inglés más difundida, esto es, de *Le Spectateur, ou Le Socrate moderne*<sup>555</sup>.

Larra nos pone en la pista de la procedencia extranjera de este y otros muchos artículos publicados en el *Correo Literario* en los primeros meses de su andadura. Lo denuncia en “Donde las dan las toman” (*El Duende Satírico del Día*, núm. 5, diciembre 1828), en el marco de la polémica que había entablado con Carnerero y que llevó a la desaparición del propio *Duende*<sup>556</sup>: “nos ha dado artículos de luengas tierras que no puede nadie desmentir” (Íd.: 59), escribe a

---

<sup>555</sup> Se encuentran en *The Spectator*, vol. II, núm. 275, 15/II/1712 y núm. 281, 22/II/1712, respectivamente. Dado que era práctica habitual en la época, como se viene comentando, la reutilización de materiales periodísticos en general y, entre ellos, de artículos de costumbres, no resulta raro encontrar este mismo texto en otras cabeceras, incluso años más tarde (“Análisis de la cabeza de un petimetre”, *El Mosaico Mexicano*, IV, 1840, pp. 484-486; “Disección de la cabeza de un petimetre”, *El Siglo XIX*, 21/XI/1845, p. 6).

<sup>556</sup> Ha sido estudiada en detalle por José Escobar en su estudio sobre las primeras obras de *Fíguro* (1973: 200-240).

propósito del *Correo*, y menciona, entre algún otro ejemplo, “el humo y las cigüeñas de la Corte; la conversación de un marido con su mujer, la disección de la cabeza de un petimetre y el corazón de una coqueta, el perrito Cupido, los paraguas, etc. etc.” (Ibíd.). Todos estos anuncios habían aparecido en las secciones de *Misceláneas Críticas* y de *Correspondencia*, e, incluso, dentro de la serie “Costumbres de Madrid”, inaugurada precisamente con ese artículo donde se nombra a las “cigüeñas” del Retiro y del que Larra se burla en más de una ocasión.

También es traducido de un original de Addison “Los paraguas” (*Correo Literario*, núm. 47, 29/X/1828, p. 3) –corresponde al número 102 del primer volumen del *Spectator*, del 27 de junio de 1711–, así como otros textos que Larra no apunta. Es el caso de “Mujeres. Exterioridades” (*Correo Literario*, núm. 36, 3/X/1828, p. 2) –pertenece al discurso número 15 de *The Spectator*, “The Unaccountable Humor in Womankind”, del 17 de marzo de 1711– y de “El ejercicio de los abanicos” (*Correo Literario*, núm. 62, 3/XII/1828) –tomado nuevamente de *The Spectator*, núm. 102, 27/VI/1711–. Todos estos ejemplos son suficientes para demostrar que fue mucho lo que el *Correo Literario* y *Mercantil* de Carnerero plagió, como mínimo en sus primeros números, a fuentes externas, concretamente en los casos señalados al *Spectator* inglés, pasado por el tamiz de la versión francesa. La tradición *addisoniana*, una vez más, asoma como referente ineludible –leído, copiado, asimilado– de los primeros costumbristas españoles.

Por otra parte, en el proceso de circulación de los artículos de costumbres del periódico –su primer contexto formal de publicación, con carácter general– al libro, los textos suelen ser objeto de modificaciones varias: supresión de epígrafes, adición de otros, cambio de títulos, eliminación de pasajes completos, adición de otros previamente censurados... Los escritores aprovechaban la nueva oportunidad de dar a luz sus textos para corregirlos de todos aquellos “defectos parte ajenos y parte propios” fruto de “la premura con que se imprime toda publicación periódica” (1843: v), como se indica en la “Advertencia” que antecede a la edición en libro de los artículos de costumbres de Juan Eugenio Hartzenbusch; en referencia a las obras en prosa y en verso que allí se incluyen, de hecho, se insiste en que “pocas pocas aparecieron como el autor hubiera querido” (Ibíd.).

Este camino natural del periódico al libro se invierte, sin embargo, en determinados casos; aquellos en los que el texto viaja de un periódico a otro. Es el caso de “Las sillas del Prado” de Mesonero Romanos, publicado originalmente en octubre de 1838 en la *Revista de Madrid* de Donoso Cortés, y que reaparece en el *Semanario Pintoresco Español* ese mismo año, si bien extractado, por considerarse demasiado largo para esta publicación (*SPE*, núm. 136, tomo III, 2º trimestre, 4/XI/1838, pp. 762-765). Los datos históricos que *El Curioso Parlante* inserta en “La romería de San Isidro” son los mismos que había usado en el capítulo “Ermitas” de su *Manual de Madrid* de 1831 (cf. 1993: p. 169, nota 94). El artículo “De la rutina” de Eugenio de Ochoa se publica en *El Artista* (I, 1835, pp. 123-124) y en el *No me Olvides* (núm. 22, 1/X/1837, 3-5). Aunque no se trata del típico artículo de costumbres, inserto en una sección de tal nombre, con epígrafe, etc., por contenido responde a tal clase de texto. Recrea en él un tipo, los “rutineros” y, para ello, se sirve de un recurso especial, el de crear tipos no extractados de jerarquías sociales u oficios, sino de la combinación de caracteres, de un trasfondo ideológico y de la pura imaginación –otros ejemplos serían el politicómano de Mesonero o la santurrón de Antonio Flores, ambos insertos en los *Españoles pintados*–. “Escenas teatrales”, de Juan del Peral, aparece tanto en *El Reflejo* (núm. 2, 1843, pp. 11-13), dentro de la sección *Madrid Moderno*, como en el *Semanario Pintoresco Español* (vol. I, nueva época, núm. 47, 22/XI/1846), tres años más tarde, bajo el título “Costumbres. Escenas teatrales”, pp. 372-74. “Tipos españoles. La prendera”, de Ramón de Navarrete (*El Reflejo*, núm. 13, 1843, pp. 97-101) también aparece en el *Semanario Pintoresco Español* (1847, 7-8). Podrían aducirse otros muchos ejemplos de uso de un mismo artículo de costumbres que se usa para más de un contexto periodístico; y no es el único caso de reciclaje de elementos vinculados a esta clase de escritura<sup>557</sup>. También es usual la reaparición de personajes, técnica mediante la cual el autor da cohesión a su producción periodística y conecta con sus lectores, a los que en cierto modo convierte, si no en fieles, sí en cómplices. En el caso de Larra, los casos son muchos y bien conocidos, si bien suele introducir, más que

---

<sup>557</sup> También se reutilizaban las imágenes. La de cabecera inserta en el “Prólogo” de *Los españoles pintados por sí mismos* (1851), por ejemplo, es la misma que se usa como frontispicio en *El condestable don Álvaro de Luna* de Manuel Fernández y González, obra publicada en ese mismo año.

personajes, máscaras periodísticas recurrentes, como Andrés Niporesas y el Bachiller en su *Pobrecito Hablador* de 1832<sup>558</sup>. Constituye otro elemento cohesivo, asimismo, la presentación de artículos de costumbres conectados entre sí mediante pequeños ciclos –cosa distinta de la articulación en pequeños cuadros que dividen un artículo y que, como ya se vio, responde a motivaciones diferentes–. Mesonero se sirve mucho más ampliamente de este recurso, de manera que su microuniverso ficcional, por así decir, está poblado de muchos más personajes que han aparecido con insistencia en sus artículos, creando así una suerte de ilusión novelesca que nutriría las mentes infantiles de algunos de los más insignes escritores del realismo posterior. Clarín, por ejemplo, se declara “admirador” y señala que su *Panorama matritense* fue “uno de los libros porque aprendí a leer de corrido” (en López Abrojo ¿1889?). En su episodio nacional “Los apostólicos”, Benito Pérez Galdós inserta un retrato de Mesonero –a quien admiró sin disimulo– a propósito de cuyas creaciones costumbristas escribe:

¡Asombroso poder del ingenio! Aquellos revueltos tiempos en que se decidió la suerte de la nación española han quedado más impresos en nuestra mente por su literatura que por su historia; y antes que la Pragmática Sanción, y el Carlismo y la Amnistía y el Auto acordado y la Corte de Oñate y el Estatuto, viven en nuestra memoria D. Plácido Cascabelillo, D. Pascual Bailón Corredera, D. Solícito Ganzúa, D. Homobono Quiñones y otras dignas personas nacidas de la realidad y lanzadas al mundo con el perdurable sello del arte (Pérez Galdós 2011: 822).

En “Las tres tertulias”, de enero de 1833, el autor-narrador comienza contando que va a visitar a su vecino “D. Plácido Cascabelillo, de quien ya tienen conocimiento mis lectores” (1993: xx), puesto que ya había sido retratado en “La comedia casera”. En “El cesante”, publicado en el *Semanario Pintoresco Español* en agosto de 1837, apela a la memoria de sus lectores antiguos y se excusa con los nuevos al presentar a un personaje que había aparecido cinco años antes en un artículo de *Cartas Españolas*, en agosto de 1832:

---

<sup>558</sup> Vuelve a recordar al Bachiller en “Carta de *Figaro* a un Bachiller su corresponsal” (*Revista Española*, núm. 285, 31/VII/1834) y en su “Segunda y última carta de *Figaro* al Bachiller, su corresponsal desconocido” (*Revista Española*, núm. 298, 13/VIII/1834).

Como no todos los lectores de este artículo tienen obligación de haberlo sido de todos mis anteriores cuadros de costumbres, muchos habrá que no tengan noticia de las varias figuras que según lo ha exigido el argumento han salido a campear en esta mágica linterna. Tal podrá suceder con Don Homobono Quiñones, empleado antiguo y ex-vecino mío, cuyo carácter y semblanza me tomé la libertad de rasguñar en el artículo titulado “El día 30 del mes” (1993: 259).

La segunda escena de “Antes, ahora y después”, publicado el 3 de diciembre de 1837, comienza presentando a “Doña Dorotea Ventosa, de quien ya en otra ocasión tengo hablado a mis lectores” (1842 III: 219); había aparecido, en efecto, en “Las tres tertulias”, texto al que el propio Mesonero remite en nota al pie (*Ibíd.*). A esta lista se puede aducir, por mencionar un último caso célebre, el personaje de Verecundo Corbeta y Luenga Vista, que había protagonizado tres artículos anónimos de *Cartas Españolas* del mes de abril de 1831, conocidos popularmente como “Manual del pretendiente”. Mesonero introduce a este mismo Verecundo en “El pretendiente”, artículo escrito para *Los españoles pintados por sí mismos*, hecho por el cual sus hijos se atrevieron a sugerir que el verdadero autor del “Manual” fue *El Curioso Parlante*, aunque sin pruebas de ningún tipo. De hecho, también le atribuyeron por error el uso de la máscara periodística de *El Mirón*, pseudónimo en realidad del escritor y periodista gaditano Ángel Iznardi, a quien ha estudiado Escobar (1998b)<sup>559</sup>. De hecho, sorprende que, en caso de que fuese uno de los seres de su universo ficcional costumbrista, no lo apuntase con alguna apostilla al lector del estilo de las anteriormente mencionadas; se limita a apuntar, vagamente, a su pasado: “el prototipo de la época en cuestión, y la *vera efigies* del pretendiente veterano, era D. Verecundo Corbeta y Luenga vista, cuya

---

<sup>559</sup> Respecto a la aparición de *Verecundo Corbeta* en “El pretendiente”, señalan que es “circunstancia que inclina a vehementísima sospecha de que, tras dicho pseudónimo, se ocultaba su nombre. ¿Fue así en efecto?” (1903 II: 633). El personaje también protagonizó una comedia de José María de Carnerero, *El pobre pretendiente*, que publicó Repullés en octubre de 1831 y que atestigua, simplemente, lo rentable que fue durante este año para el editor de las *Cartas*; no prueba que, por el hecho de insertarlo, su creador fuese Carnerero. Con idéntico escaso fundamento que en el caso anterior, los hijos de Mesonero apuntan: “Más de una razón inclina a creer, también, que usó las firmas de *El Mirón* y *El Buscón*, que aparecen bajo varios artículos, en el *Boletín Oficial de Madrid* de 1833” (*Ibíd.*). Es de notar, por otra parte, que los hijos de Mesonero no conocían bien la obra del padre, como prueban un buen número de inconsistencias y de errores en los que incurrían, y de entre los que destacan dos, en el caso que nos ocupa: la confusión del nombre del personaje literario con el pseudónimo de autor que se desprende de la primera cita, primero; segundo, el hecho de que apuntan que “El pretendiente” se publicó en *Tipos y caracteres*, cuando su primera aparición fue en *Los españoles pintados*.

animada historia ocupó ya el clarín de la Fama, y de cuyo dramático desenlace quedan todavía recuerdos en el Nuncio de Toledo” (*Españoles pintados* 1843: 65).

En definitiva, los procedimientos compositivos aquí examinados, cada uno de singular naturaleza, no son más que recursos de los que se sirven los articulistas de costumbres para componer sus textos. La reiteración de unas mismas técnicas condujo en cierto modo a “automatizar”, en cierto modo, la escritura de artículos de costumbres, cuyos patrones compartidos y reiterados a lo largo del tiempo –personajes, estructuras, temas y motivos, estilos– suponen una suerte de metáfora del anquilosamiento del género. Este se produjo, como ya se vio a propósito de la historia de esta forma, hacia 1850, cuando los escritores se limitaban ya a copiar los modelos establecidos veinte años atrás por los primeros costumbristas, es decir, los modelos cuya poética se ha examinado y compendiado en las páginas precedentes.

## CONCLUSIONES

Los principales parámetros analíticos y las conclusiones que de la presente investigación doctoral se derivan son los siguientes:

**1. Delimitaciones conceptuales.** Por *costumbrismo* se entiende en la historia de la literatura y del arte, convencionalmente, una corriente que centra su interés prioritario en las costumbres de un grupo social o de un lugar determinado. La amplitud de su objeto y de su ámbito de aplicación ha derivado en una indefinición semántica que ha permitido considerar dentro del costumbrismo obras muy dispares. No obstante, para hablar con propiedad de costumbrismo las costumbres no deben ser un elemento temático más que se presente de forma aislada, sino que deben suponer el eje nuclear de un género literario o pictórico concreto. Hay múltiples formatos en teatro, narrativa y lírica en los que se actualiza la peculiar forma de representar la realidad propia del costumbrismo, pero no se deben confundir los géneros particulares con las propiedades discursivas generales asociadas a *lo costumbrista* en tanto categoría estética. En este sentido, hay obras que presentan un tono o una cierta filiación costumbrista, lo que no implica que se puedan encasillar dentro del costumbrismo. El hecho de que no siempre se haya tenido presente esta distinción ha derivado en lecturas sesgadas, por demasiado amplias, de este fenómeno. Por su parte, el *artículo de costumbres* constituye una de las posibles manifestaciones morfológicas en que, específicamente, pueden decantarse los principios estéticos que animan al costumbrismo con carácter general. Asoma en diversos países europeos en las últimas décadas del siglo XVIII, expandiéndose y desarrollándose en las primeras del XIX. Se trata de un tipo de escritura específica que, por encima de sus diversas manifestaciones, es decir, de las distintas “poéticas de autor”, presenta un espíritu común, un “aire de familia” que se puede distinguir en casi todos los cultivadores y que permite la inclusión de textos diversos en un mismo tronco común.

**2. Objeto de análisis.** La bibliografía especializada en torno al costumbrismo hispánico es abrumadora en cuanto a su extensión y

ramificaciones. Sin embargo, no es común encontrar estudios que aborden, de forma más concreta, el artículo de costumbres, una de sus formas más canónicas. El artículo de costumbres es un intergénero que participa de convenciones y rasgos tanto del periodismo como de las formas narrativo-ficcionales. Instituido en género literario en virtud de la práctica continuada y de la consciencia de su propia especificidad, se erige como representativo de una época y posee una función, una posición político-social y unas características estético-literarias diferenciales –estructurales, temáticas, estilísticas y retóricas–. Todo ello permite aislar una poética particular del artículo de costumbres que se imbrica en el seno de la poética costumbrista general.

**3. Poética del artículo de costumbres.** Del análisis de un corpus de artículos de costumbres lo suficientemente amplio como para resultar representativo se han extraído y decantado aquellas constantes que asoman en los textos de manera recurrente, por encima de los diversos estilos y tonos de autor, configurando así una poética general del artículo de costumbres. En este sentido, se ha constatado la existencia de un haz de opciones temáticas, estilísticas y estructurales que determinan en el período estudiado al artículo de costumbres como producto periodístico-literario definido, frente a otros productos costumbristas, como la comedia de costumbres o la novela de costumbres.

**4. Estética costumbrista.** Para la reconstrucción de la poética del artículo de costumbres se ha partido de algunos de los principales presupuestos que construyen la estética costumbrista entre los años 1830 y 1850, cuando se desarrolla la producción de artículos de costumbres en España. Se ha puesto especial énfasis en aquellos principios que, de manera particular, asoman en el artículo de costumbres, y que contribuyen de manera decisiva a determinar su especial modo de representación artística. Esos principios nucleares, examinados en las “Cuestiones teóricas previas” y que, en su mayoría, corresponden a diversos cambios de paradigma operados a finales del siglo XVIII, son, fundamentalmente: a) la mimesis costumbrista, entendida como imitación de lo particular y de la vida cívica tal como es, desde esa concepción tan característicamente decimonónica de la interpretación imparcial

de una realidad que se pretende definitiva y completa; b) la mirada costumbrista asociada, que se centra en las esferas de lo familiar y cotidiano desde un planteamiento perspectivístico que busca ofrecer una visión renovada de las costumbres y usos más triviales; c) un propósito, volcado en la página periodística, de reforma y crítica social a través de la observación de las costumbres, entendidas estas desde una noción circunstancial despojada ya de consideraciones éticas de carácter generalista y asociada a una visión secularizada de la cultura; d) un motor de autoconocimiento, a través de la poética pictórica del retrato individual y del autorretrato nacional colectivo que identifica y define el estado-nación del siglo XIX; e) un compromiso político más o menos acentuado según los casos y dentro de un amplio abanico ideológico, pero siempre presente, incluso en las formas “apolíticas” de artículo de costumbres; f) por último, pero no menos importante, un conflicto interno entre la voluntad de progreso cultural y político, asociado a Francia, y la convicción de la “modernidad como invasión” –de manera que lo francés resulta a un mismo tiempo, paradójicamente, modelo y antimodelo–, que anima y determina profundamente a esta clase de textos.

**5. Ontología, pragmática y retórica del artículo de costumbres.** Para la reconstrucción de la poética del artículo de costumbres, una vez asentadas las bases estéticas sobre las que descansa, resulta imprescindible analizar la naturaleza misma de este producto literario, los procesos en que se origina y se recibe y el modo en que se compone y organiza a nivel textual. Por tanto, se despliega el estudio del artículo desde una triple aproximación ontológica, pragmática y retórica. Este principio vertebrador se ha aplicado al análisis de la forma de manera especial en el tercer bloque –“Poética del artículo de costumbres (1830-1850)”–, pero anima igualmente el rastreo histórico-evolutivo del género que se desarrolla en el segundo –“Historia del artículo de costumbres (1830-1850)”–.

**6. Interpretaciones del artículo de costumbres.** Como toda investigación, el presente estudio en torno a la historia y la poética del primer artículo de costumbres que se escribe en España se enmarca, necesariamente, en una tradición crítica con la que dialoga y, en ocasiones,

discute, pero de la que en cualquier caso se enriquece. El análisis de la evolución de la crítica del costumbrismo español evidencia los problemas de conceptualización a los que se ha tenido que enfrentar el artículo de costumbres, diluido proverbialmente en ese ancho mar en que se constituye el costumbrismo a los ojos de quien a él se aproxima. Cada etapa histórica ha construido su propia imagen del costumbrismo, proyectando a menudo sobre él su particular visión y sensibilidad estéticas. El artículo de costumbres ha debido enfrentarse a problemas de muy diverso signo, planteados y discutidos a lo largo de las páginas precedentes, siendo uno de los principales su propio estatuto ontológico. La inserción de este tipo de escritura en un espacio intermedio entre la literatura y el periodismo, el hecho de que oscile entre los dominios de lo ficcional y de lo factual, ya ha constituido, de por sí, un elemento generador de equívocos. El componente ficcional, en cualquier caso, está presente en los primeros artículos de costumbres, motivo que impide considerarlos como una mera manifestación más de los géneros didáctico-ensayísticos, aun cuando participe ciertamente de un espíritu pedagógico y posea un tono marcadamente ensayístico. Por otra parte, quienes durante la primera mitad del siglo XIX se dedican a escribir con cierta constancia artículos de costumbres muestran poseer un buen conocimiento, siquiera en ciernes y construido sobre la marcha, de este tipo de escritura cuyas implicaciones ideológicas no pasaron desapercibidas para algunos de sus críticos en la segunda mitad de siglo. De hecho, la polarización y politización del género culmina en este momento con la difusión de una idea muy precisa de lo que es un artículo de costumbres: un exponente de la literatura nacional, castiza y romántica. La desvinculación del género de los esquemas extranjeros – franceses, principalmente – de los que emana y la restricción de sus referentes a los límites de la historia literaria española desvirtuaron en cierto sentido el estudio de estas manifestaciones textuales. Parcialmente, la crítica posterior ha heredado estos postulados, si bien las investigaciones más recientes vienen a reubicar al artículo de costumbres español dentro de la red periodístico-literaria europea de la que procede. Todo ello no hace más que confirmar la necesidad de impulsar los estudios sobre costumbrismo desde la perspectiva y la metodología de la Literatura Comparada, ampliando el objeto de interés desde el “costumbrismo español” hacia la denominada “literatura panorámica”, o, lo

que es lo mismo, a “los costumbrismos”, uno por cada “comunidad imaginada” que deseó construir su propia biografía durante la primera mitad del siglo XIX. Dado que el alcance transnacional del fenómeno es un hecho que a día de hoy está fuera de toda duda, este es el verdadero contexto cultural en el que debe ser analizada la producción costumbrista española.

**7. Costumbrismo transnacional, literatura panorámica.** Los nuevos enfoques de la crítica actual, mayoritariamente extranjera, han llamado la atención sobre el fenómeno literario recientemente acuñado como “literatura panorámica” a partir de una teoría esbozada por Walter Benjamin, así como de la asunción del panorama artístico en tanto modelo heurístico e interpretativo. Este concepto, hasta ahora ajeno al vocabulario de la crítica española, viene a coincidir en gran medida con la producción que en la historia literaria española englobamos bajo la etiqueta de “costumbrismo” y cuyo alcance –lo sabemos desde hace tiempo–, no es en absoluto exclusivo de las letras hispánicas. Tal como ha quedado manifiesto a lo largo de estas páginas, el artículo de costumbres español surge y se desarrolla, entre las décadas de 1830 y 1850, en un contexto europeo de emergencia y consolidación a nivel transnacional de artículos, micronarraciones y descripciones, usualmente de carácter satírico, sobre las costumbres y el carácter nacional de las distintas sociedades *pintadas por sí mismas*, textos que pretenden trazar y fijar su imagen individual y colectiva, su retrato *panorámico*, tanto físico como moral.

**8. Teoría del costumbrismo y epílogo.** La triple aproximación crítica, histórica y poética de la que se ha partido para la presente investigación doctoral propugna una necesidad imperiosa: impulsar una teoría del costumbrismo que dé cuenta de la complejidad de este fenómeno en toda su dimensión estético-literaria. Esta idea viene siendo defendida explícita e implícitamente por un sector de la crítica en los últimos años –el estado de la cuestión de los estudios sobre costumbrismo dibujado por José Escobar en 1996 puede considerarse una llamada de atención, en este sentido– y, aunque la concepción global que se tiene hoy día del costumbrismo dista mucho de la fuertemente negativa de otras épocas, aún no se ha trabajado lo suficiente en esta dirección. Prueba de ello es que hasta la fecha no contara la bibliografía

especializada con un estudio monográfico centrado en exclusiva en el artículo de costumbres, piedra angular del costumbrismo literario decimonónico y una de sus manifestaciones prosísticas más destacadas. Con el objetivo de cubrir ese hueco como horizonte de expectativas inicial, se ha redactado esta poética del artículo de costumbres español, partiendo de la seguridad de que el estudio teórico de un género no se puede llevar a cabo desde la pura abstracción y sin un análisis histórico-crítico complementario, a partir de los textos y contextos que lo determinan.

La literatura de costumbres tiene un largo recorrido en el mapa de la historia literaria española. No obstante, dicha trayectoria se acorta notablemente si se restringe el foco de atención desde ese panorámico objeto de interés hasta la región más concentrada y precisa del artículo de costumbres, una de las caras que puede adoptar el multiforme costumbrismo.

La historia íntima del artículo de costumbres español transcurre con leve asincronía con respecto a sus homólogos europeos. Coincide con la emergencia del periodismo moderno ilustrado que asoma a partir del primer tercio del siglo XIX al abrigo de una serie de cambios fundamentales en la sociedad española, tanto en lo que respecta al orden político y económico como a los fundamentos culturales y artísticos asociados al tiempo histórico de la modernidad. El artículo de costumbres, producto cultural e instrumento ideológico de los hombres de letras pertenecientes a la ilustrada clase media, está asociado directamente la emergencia y consolidación de ese mismo grupo dentro de la esfera política. Este paso no se produjo en España hasta prácticamente la década de 1830, cuando confluyeron las condiciones socioculturales necesarias para ello, a diferencia de lo que sucedió en países como Francia, Inglaterra o Alemania, donde desde tiempo atrás venía cultivándose el artículo de costumbres junto con otras manifestaciones de literatura urbana, panorámica y crítica.

Los primeros artículos de costumbres documentados en España se tejieron dentro de una red periodística cerrada al frente de la cual se colocó una figura central y común, la del polifacético José María de Carnerero. Comenzaron a aparecer de forma periódica a partir de agosto de 1828 en el *Correo Literario y Mercantil*, del que este fue primer director; inicialmente, se

siguieron modelos franceses que eran copiados o imitados, en algún caso hasta descender al plagio. En *Cartas Españolas* y en *La Revista Española*, fundadas por el mismo Carnerero bajo los auspicios de la Regente y después reina María Cristina, el género fue perfilándose y encontrando su propia voz, progresivamente desmarcada de fuentes externas, a la búsqueda de su propia identidad y en permanente diálogo con la tradición literaria nacional. En el desarrollo de la forma literaria española, por tanto, se funden intertextualidades diversas que combinan los antecedentes puramente españoles y la impronta que dejó la literatura francesa, a través de la cual se introdujeron en España los diversos modelos de escritura panorámica –colecciones, artículos sueltos, “panoramas”, etc.–.

El artículo de costumbres se irá desarrollando de forma simultánea al lento proceso de transición del Antiguo Régimen al liberalismo y erigiéndose en un género difusor de la imagen colectiva de la nación, quintaesenciada en la clase media. Concentrados en diversas cabeceras sometidas a la regulación de los órganos del poder gubernativo y regio en plena Década Ominosa, estos primeros textos deben ajustarse tanto a los constreñimientos de esa censura efectiva, como a las autocensuras personales del escritor público y a las convenciones de la poética satírica a la que estos textos se ciñen. Tales condicionantes motivan distintos estilos de artículo de costumbres, según las inclinaciones de cada autor. Así, el conjunto de la producción costumbrista española inicial osciló de lo apolítico a lo crítico y combativo, de lo festivo a lo satírico, lo que ha conducido a idénticas interpretaciones oscilantes de este tipo de literatura, bien en clave conservadora, bien en clave progresista. La dificultad de abordar tal poética multiforme reside en la limitación exclusiva del artículo de costumbres a uno de estos polos, ya que, a pesar de tales vaivenes, este siempre se mantuvo dentro de los límites de la mimesis costumbrista, es decir, de la observación de lo local y circunstancial como principio nuclear de su peculiar modo de representación literaria. Las acomodaciones del artículo de costumbres a diversas categorías, estéticas o no, en gradaciones varias –lo moral, la realidad, la verdad, la belleza...– han modificado sucesivamente su fisonomía, siendo el cambio más importante la asunción, conforme el género evoluciona, de lo pintoresco como motor de creación, lo que en muchos casos derivó en artículos de costumbres de sesgo folclórico, arqueológico o erudito, a

menudo carentes del componente ficcional presente en sus orígenes. A nivel artístico y técnico, el artículo de costumbres se sitúa en un espacio igualmente dual. Su evolución ofrece una idea aproximada del estado de las artes gráficas y la impresión en España entre 1828, cuando asoman los primeros textos, y 1836, una vez mejoradas las condiciones de producción periodística e impulsadas las primeras innovaciones en las técnicas de grabado y de reproducción masiva por parte de impresores y editores como Carnerero en *Cartas Españolas* y Mesonero en el *Semanario Pintoresco Español*. En este sentido, el artículo de costumbres, sobre todo aquel que comienza a ser difundido en recopilaciones de autor –*Fíguro, Panorama matritense, Escenas andaluzas*– y en colecciones panorámicas, posteriormente –*Los españoles pintados por sí mismos*–, es susceptible de ser incluido dentro del estudio de la literatura periodística pintoresca, ilustrada y popular, aunque en sus resortes más íntimos tuviera poco de este último elemento. El propio hecho de que fuera un instrumento literario de representación de las clases medias, su pretendido retrato fiel, dejaba poco margen a la consideración de otros grupos sociales que, salvo escasas excepciones, solían asomar en estos textos solo para ser objeto de crítica –caso de la aristocracia– o para ser contemplados condescendentemente –el elemento popular–, bajo la atenta mirada de quien observa a través del microscopio algo que considera peculiar o curioso y que está cercano, a la par que distante.

La gran época del artículo de costumbres español se sitúa entre las décadas de 1830 y 1850, cuando asomó como forma de escritura más o menos diferenciada con respecto a otras formas literarias y al resto de textos a los que la prensa daba cabida, de la mano de unos pocos autores que, conscientes de su novedad en el agostado panorama de las letras españolas propio de las postrimerías de la Década Ominosa, se lanzaron a impulsarlo. La onda expansiva del artículo de costumbres alcanzó la segunda mitad del siglo XIX, cuando vivió una segunda edad dorada en la prensa de los años setenta y ochenta. Adicionalmente, continuaron apareciendo por estos años obras costumbristas de diverso signo –ensayísticas, teatrales, narrativas, líricas–. Escritores como Cecilia Böhl de Faber y Juan Valera, más tarde, buscaron en las antiguas tradiciones andaluzas motivos que rescataron para construir nuevas ficciones; Alarcón, Pereda o Pérez Galdós inauguraron sus respectivas

carreras literarias con artículos de costumbres; *Clarín* aprendió a leer con el *Panorama matritense* de Mesonero y se convirtió después en un crítico satírico a la altura del Larra más incisivo, al igual que puede decirse de Federico Balart. Carlos Frontaura, Ángela Grassi, Eusebio Blanco, Roberto Robert, Joaquina Balmaseda y otras muchas plumas de la época se pusieron al servicio de la colección panorámica acotada por demarcaciones temáticas –la mujer, el espacio geográfico–, en la estela de las grandes colecciones de los años cuarenta; la literatura festiva finisecular rindió su propio tributo al costumbrismo castizo del que había heredado no pocos principios estéticos, al paso que *Azorín*, Maetzu o Unamuno trazaban el mapa de lo español a través de la psicología, el carácter, las costumbres y los territorios físicos e imaginados. En la segunda mitad del siglo XIX se consagraron páginas de erudición tradicionalista y conservadora a la justificación y la construcción imaginaria de un espacio atemporal y puramente nacional del costumbrismo en el que poder proyectar la producción periodística de la primera mitad del XIX; críticos de la Restauración como Marcelino Menéndez Pelayo o Antonio Cánovas del Castillo fueron adalides de esta apropiación y nacionalización del artículo de costumbres en particular, así como de eso que después vendría a denominarse “costumbrismo”.

Los impulsos costumbristas durante el XIX no se limitaron a la literatura de creación, al periodismo y al ensayo, sino que también afloraron en la música, en la escena teatral y en la pintura, perviviendo en sus respectivos dominios una vez traspasada la frontera del siglo que los vio brotar con fuerza, a la sombra de los movimientos nacionalistas y regionalistas. Ofrecer una nómina, siquiera panorámica, de todos los escritores y artistas que en sus respectivos campos de acción cultural han adoptado una temática, un estilo o un tono costumbrista implicaría agotar la paciencia ya exhausta del lector a la altura de estas páginas. Solo en el ámbito del artículo de costumbres, que es el que aquí nos ha ocupado, podrían rescatarse los nombres de Ramón Gómez de la Serna, Mariano de Cavia y Julio Camba, en los años treinta; de Francisco Umbral o Jaime Campmany, muy activos en los sesenta y setenta y, más cercanos a nosotros, de Manuel Vicent, Manuel Longares o Juan José Millás. En algunos textos de estos y de otros autores que aquí no se consignan sobrevive, transmutado, el espíritu del artículo de costumbres, la nota de

actualidad que entronca con la obsesión de los primeros articulistas por captar la contemporaneidad, lo fugaz y transitorio del instante, o el factor sorpresa, componente intrínseco del carácter perspectivístico de toda literatura centrada, como esta, en ofrecer bajo nueva luz la imagen cotidiana, la costumbre. Entronca con el artículo de costumbres decimonónico –parte de sus esquemas, pero amplía sus bases estéticas– la crónica periodística de actualidad que combina, con mayor o menor intensidad, la crítica de costumbres, el apunte irónico, el dardo satírico, la reflexión moral y la mirada atenta que traduce, desambigua, glosa y retrata lo trivial, la costumbre de cada día. También se asimilan al viejo artículo cultivado por Larra y Mesonero –especialmente al primero– aquellos otros textos que, como los articulentos de Millás, destilan un producto híbrido entre la literatura crítica y el periodismo, actualizando esquemas como la fusión de la realidad con la ficción, el extrañamiento, la ironía y el humor, si bien, como es obvio, a partir de concepciones diversas –de lo real, de lo ficcional, de la literatura y el periodismo en sí–, dadas las coordenadas culturales y estéticas desde las que se construye esta nueva escritura costumbrista.

Finalmente, es preciso recordar que esta que aquí se presenta no es una poética cerrada, sino una aproximación, que se pretende lo más exhaustiva y completa posible, al artículo de costumbres publicado en España, considerado en sus orígenes y primeras formulaciones a partir de una porción textual representativa por su diversidad y alcance. De dicho corpus se han seleccionado aquellos rasgos generales que, por iteración y convención, compendian las bases de la poética y la estética costumbristas. En este sentido, el propósito último de esta investigación no es ofrecer una taxonomía o decálogo de características que ofrezcan una definición cerrada del artículo de costumbres, puesto que eso no haría más que perpetuar las posturas esencialistas que han animado algunos estudios anteriores. Los textos hablan por sí mismos; a ellos se ha acudido para tratar de explicar hoy día qué significó para las letras españolas de la primera mitad del siglo XIX el artículo de costumbres y cuál fue la lógica cultural que lo animó. En todo caso, una vez más, conviene insistir en lo obvio: detrás de esta interpretación, de esta reconstrucción de la poética de un género desde la triple vía crítica, histórica y poética, hay una mirada particular que selecciona y disecciona. Como sucede

en toda investigación humana, la objetividad de los datos que se presentan, así como de los textos y contextos efectivos que han construido todo un discurso a lo largo de estas páginas, debe convivir en un equilibrio imposible con la subjetividad de toda perspectiva.

En conclusión, esta no es *la poética* del artículo de costumbres, última, final, sino una propuesta, un camino *hacia* ella. Una poética “definitiva”, con todas las reservas que lo conclusivo nos debe oponer en el ámbito de la teoría y la estructura de los géneros literarios, debería tener presentes unas coordenadas más amplias que las aquí utilizadas, partiendo del concepto mismo de “costumbres”, siguiendo por el de “costumbrismo” y descendiendo ya al “artículo de costumbres” en sí. En este sentido, de la presente investigación se derivan algunas conclusiones prospectivas que convendría ampliar en el futuro. Por un lado, el análisis del recorrido que han realizado las costumbres como tema en diferentes manifestaciones artísticas desde la Antigüedad hasta hoy día podría arrojar interesantes resultados para la historia cultural en términos de una comprensión holística del costumbrismo, fenómeno cuyas implicaciones exceden los límites de lo puramente literario, como se ha podido comprobar; en este estudio solamente se ha tenido en cuenta las costumbres como tema en un soporte concreto, el artículo periodístico. Por otra parte, un examen más pormenorizado y vasto del costumbrismo en tanto categoría estética debería contemplar las mutaciones y resistencias de sus rasgos más sobresalientes en los diversos dominios en que puede manifestarse –la literatura, el teatro, la pintura, las artes plásticas, la música y, más recientemente, la fotografía y el cine–; aquí solo nos han interesado, lógicamente, aquellos que determinaron diversas actitudes costumbristas entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX, es decir, entre la Ilustración y el Romanticismo. Por último, aún queda trabajo por hacer en la construcción de la poética general del artículo de costumbres, pues a ella deberían solaparse los distintos costumbrismos geográficos –señaladamente, por su íntimo diálogo con la literatura peninsular, los surgidos en diferentes literaturas de Hispanoamérica–, así como los variados estilos particulares de costumbrismo, de forma más pormenorizada que la que aquí se ha podido desarrollar, en tanto el propósito que animaba estas páginas era examinar la poética de un género, y no la de un autor o autores concretos. En cualquier

caso, cada escritor posee, en mayor o menor medida, su propia voz, es decir, su particular forma de afrontar la poética costumbrista general, de seguir las normas y convenciones de escritura establecidas por ella, o bien –más raramente– de desviarse de ellas, de invertirlas o parodiarlas, desarrollando así antigéneros o contragéneros. Este es, sin duda, uno de los motivos por los que resulta tan complejo abordar el estudio de un género, pues, si por un lado es necesario abstraer características generales o constantes que justifiquen su existencia como tal, por otra el género no se presta a ser considerado exclusivamente en abstracto, al margen de las prácticas individuales concretas que le imprimen su fisonomía convencional u original, según los casos. Por ello, este trabajo se balancea entre los instrumentos y formas de interpretar y observar que procura la teoría, y la práctica, es decir, los propios textos, sin los cuales cualquier intento de elaboración de una poética sería infructuoso.

En definitiva, a través de la conjunción de historia, crítica y teoría se ha evaluado en este trabajo la especificidad del artículo de costumbres, así como su significación, tanto en el momento de su aparición, valorando el contexto cultural en el que se inserta y los textos previos y coetáneos con los que dialoga, como en su desarrollo evolutivo hasta el momento en que este comienza a paralizarse, atrapado en fórmulas y esquemas manidos, lo que se produce mediado el siglo. Posteriormente, la literatura, el arte y la estética transitarán por nuevos caminos que aportarán otros aires al artículo de costumbres, pero esta es ya –aunque conexas– una historia aparte.

## BIBLIOGRAFÍA

### ¶ CRÍTICA, HISTORIA Y TEORÍA

ADAMS, Nicholson B. (1952). "E. Correa Calderón, *Costumbristas españoles*", *Hispanic Review*, 20, 3: 263-265.

ADLAM, Carol (2004). "The 'Frisky Pencil': Aesthetic Vision in Russian Graphic Satire of the Period of the Great Reforms". *Nineteenth-Century Art Worldwide (A Journal of Nineteenth-Century Visual Culture)*, vol. 3, núm. 2 (Autumn): s.p.

AGUILAR PIÑAL, Francisco (1995). "Las guías de forasteros de Madrid en el siglo XVIII". Madrid: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (tomo XXXV). 451-73.

AGUINAGA ALFONSO, Magdalena (1998). "El cuento costumbrista como género de transición entre el artículo de costumbres y el cuento literario". En Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles. *Del Romanticismo al Realismo. Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Coloquio (1º. 1996. Barcelona)*. Barcelona: Universitat. 331-345.

ALBÍN, María C. (2007). "El costumbrismo feminista de Gertrudis Gómez de Avellaneda", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 36: 159-170.

ALBORG, Juan Luis. (1980). "El costumbrismo romántico". *Historia de la literatura española. El romanticismo*. Vol. IV. Madrid: Gredos. 709-751.

ALCALÁ GALIANO, Antonio (1969 [1834]). *Literatura española siglo XIX: de Moratín a Rivas*. Vicente Llorens (ed.). Madrid: Alianza Editorial.

ALONSO ALONSO, Cecilio (2002). "Clarín y la configuración del espacio literario en la prensa de la Restauración". En *Leopoldo Alas: un clásico contemporáneo (1901-2001)*. *Actas del congreso celebrado en Oviedo (12-16 de noviembre de 2001)*, vol. I. Elena de Lorenzo Álvarez, Alvaro Ruiz de la Peña Solar y Araceli Iravedra Valea (coords.). Oviedo: Universidad de Oviedo. 157-202.

— (2010). *Historia de la literatura española, 5. Hacia una literatura nacional (1800-1900)*. José Carlos Mainer (dir.). Barcelona: Crítica.

ALONSO SEOANE, María José, Ana Isabel Ballesteros Dorado y Antonio Ubach Medina (2004) (eds.). *Artículo literario y narrativa breve del romanticismo español*. Madrid: Castalia.

ALTAMIRA, Rafael (1911). *Historia de España y de la civilización española, IV. Edad Moderna. Segunda época (1700-1808)*. Barcelona: J. Gili.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro (1995). "Libros y relatos de viajes". En *Historia de la literatura española. IV El siglo XIX*. Víctor García de la Concha (dir.); Guillermo Carnero (coord.). Madrid: Espasa-Calpe. 686-689.

— (1996). "Ensayo". En *Historia literaria de España en el siglo XVIII*. Francisco Aguilar Piñal (ed.). Madrid: Trotta-CSIC. 285-325.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1989). "El hombre de letras español en el siglo XVIII". *Actas del congreso internacional sobre Carlos III y la Ilustración. Educación y pensamiento*. Vol. 3. Madrid: Ministerio de Cultura. 417-426.

— (1990). "Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII: 219-245.

— (1991a). *La novela del siglo XVIII*. Madrid: Júcar. Historia de la Literatura Española, 28.

— (1991b). "El periodista en la España del siglo XVIII y la profesionalización del escritor", *Estudios de Historia Social 52- 53 (Periodismo e Ilustración en España)*: 29- 39.

— (1992). "La teoría dramática en la España del siglo XVIII", *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, 1: 57- 73.

— (1995). "Los hombres de letras". *La República de las Letras en la España del siglo XVIII*. Joaquín Álvarez Barrientos, F. López e I. Urzainqui (eds.). Madrid: CSIC. 19-61. Monografías, 16.

— (1996). "Novela". En *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Francisco Aguilar Piñal ed. Madrid: CSIC-Trotta. 235-283.

— (1998). "En torno a las nociones de andalucismo y costumbrismo". En *Costumbrismo andaluz*. Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer (eds.). Sevilla: Secretariado de Publicaciones-Universidad de Sevilla.

— (2000). "Acreditar el costumbrismo". *Ínsula*, 637. 3-4.

— (2001). “Aceptación por rechazo. El punto de vista extranjero como componente del costumbrismo”. *Le métissage culturel en Espagne*. Jean-René Aymes y Serge Salaün (eds.). Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle. 21-36.

— (2004). “El Barroco en el debate dieciochesco sobre la identidad nacional”. En *Temas del Barroco hispánico*. Ignacio Arellano y Eduardo Godoy (eds.). Pamplona: Universidad de Navarra-Iberoamericana Vervuert. 11-23. Biblioteca Indiana - Ediciones del Centro de Estudios Indianos (CEI), 1.

— (2005). *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*. Madrid: Síntesis.

— (2006). *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*. Madrid: Castalia.

— (2008). “Acerca de la historiografía sobre el teatro breve del siglo XVIII. La crítica y la musa castizas como defensoras de la patria amenazada”. En *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (eds.). Madrid: UAM/CSIC. 13-39.

— (2011). “Eutrapelia y control de la distinción: el proyecto de traje nacional de 1788”. En *Para Emilio Palacios. 26 estudios sobre el siglo XVIII español*. Joaquín Álvarez Barrientos y Jerónimo Herrera Navarro (eds.). Madrid: FUE-RSBAP. 465-483.

— (En prensa). “El costumbrismo, preso en la construcción de la historia literaria nacional. Una propuesta de renovación”. En *El costumbrismo, nuevas luces*. Pau: Presses Universitaires de Pau.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín y Begoña Lolo (2008) (eds.). *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: UAM/CSIC.

ÁLVAREZ JUNCO, José (2009 [2001]). *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus.

AMOSSY, Ruth (1989). “Types ou stéréotypes? Les ‘physiologies’ et la littérature industrielle”, *Romantisme*, núm. 64: 113-123.

ANAYA (1845). “Revista teatral”. En *Revista de Madrid*. 2ª época, tomo VI. Madrid: Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica. 271-273.

ANÓNIMO (1835). “*Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres, publicados en los años 1832, 1833 y 1834 en El*

Pobrecito Hablador, *la Revista Española y El Observador*, por don Mariano José de Larra”, *Eco del Comercio*, núm. 320 (16/III/1835): 1.

ANÓNIMO (1835). “*Panorama matritense*”, *Eco del Comercio*, núm. 532 (14/X/1835): 1.

ANÓNIMO (1838). “Costumbres. Observaciones generales sobre estos artículos”. En *La cartera cubana*, I. Primer cuaderno. Julio de 1838. Vicente Antonio de Castro (dir.). Habana: Imprenta Literaria, a cargo de Domingo Patiño. 233-240.

ANDERSON, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.

ARANGUREN, José Luis (1966 [1965]). *Moral y sociedad. Introducción a la moral social española en el siglo XIX*. 2ª ed. Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo, EDICUSA.

— (1994). *Obras completas. II. Ética*. Feliciano Blázquez (ed.). Madrid: Trotta.

ARCO, Luis del (1914). *La prensa periódica en España durante la Guerra de la Independencia (1808-1814): apuntes bibliográficos*. Castellón: Tipografía de Joaquín Barberá.

ARTEAGA, Esteban de (1789). *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación*. Madrid: Antonio de Sancha.

AUBRUN, Charles-V. (1951). “E. Correa Calderón, *Costumbristas españoles. Estudio preliminar y selección de textos por...* Tomo I. Autores correspondientes a los siglos XVII, XVIII y XIX”, *Bulletin Hispanique*, vol. 53, núm. 3: 327-328.

AYALA ARACIL, María de los Ángeles (1992). *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*. Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad.

— (2002). “El costumbrismo visto por los escritores costumbristas: definiciones”. *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX. Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. 2º Coloquio (1999, Barcelona)*. Luis F. Díaz Larios et alii (eds.). Barcelona: Universitat. 51-58.

— (1995). “Costumbrismo y reivindicación feminista”, *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura* VIII, 2 (Monográfico de *Géneros menores de la narrativa del siglo XIX*): 11-20.

AYMES, Jean-René y Mariano Esteban de Vega (eds.) (2003). *Francia en España, España en Francia: la historia en la relación cultural hispano-francesa (siglos XIX-XX)*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca – Presses de la Sorbonne Nouvelle.

BAJTIN, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.

BALZAC, Honoré de (1842). “Avant-propos”. *Études de mœurs, I. Scènes de la vie privée*. Paris: Hetzel et Paulin.

BAQUERO ALMANSA, Andrés (1897). *Lecciones de Retórica y Poética o preceptiva literaria con un sumario y un cuadro de modelos*. Murcia: Imprenta de las Provincias.

BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa (2010). “Las ideas sobre la novela en la prensa y manuales de la época romántica”. En *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007*. Pierre Civil y Françoise Crémoux (coords.). Madrid: Iberoamericana Vervuert. 40-47.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1949). *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid: CSIC.

— (1963). “Perspectivismo y crítica en Cadalso, Larra y Mesonero Romanos”. *Perspectivismo y contraste (de Cadalso a Pérez de Ayala)*. Madrid: Gredos. 11-41.

— (1992). *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*. CSIC: Madrid.

BATTISTESSA, Ángel (1943). “Proposiciones para el centenario de ‘Fígaro’”. En *Poetas y prosistas españoles*. Buenos Aires: Institución Cultural Española. 53-74.

BAUDELAIRE, Charles (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Librería Yerba-Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Colección de Arquitectura, 30.

BARBÉRIS, Pierre (1971). *Balzac, une mythologie réaliste*. Paris: Librairie Larousse.

BENJAMIN, Walter (1998). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.

— (1999). *The Arcades Project*. Rolf Tiedemann (ed.). Cambridge, Massachussets: Belknap Press.

— (2004). *Libro de los Pasajes*. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero traducción. Madrid: Akal.

BERGAMÍN, José (1984). *Antología periodística I, Litoral*, núms. 143-144-145. Málaga.

BERNÁ SICILIA, Celia (2011). *Lengua española*. Madrid: CEF.

BLANCO GARCÍA (1894-1903). *La literatura española en el siglo XIX*. Madrid: Sáenz de Jubera.

BLANES VALDEIGLESIAS, Carmen (2006). *Romanticismo y costumbrismo. El contexto de las Escenas andaluzas de Estébanez Calderón*. Málaga: Universidad de Málaga. Colección Textos Mínimos, 90.

BERKOWITZ, Hyman Chonon (1930). "Mesonero's Indebtedness to Jouy", *PMLA* Vol. 45, núm. 2 (Jun.): 553-572.

BIBLIOTECA MUNICIPAL DE MADRID (1877). *Catálogo de los libros de la Biblioteca Municipal a su instalación en 1º de mayo de 1876*. Madrid: Imprenta y Litografía Municipal.

BOND, Donald S. (1950). "The First Printing of the *Spectator*" *Modern Philology*, XLVII, 3: 164-177.

BOUCHARENC, Myriam, David Martens y Laurence van Nuijs (dirs.) (2011). "Croisées de la fiction. Journalisme et littérature", *Interférences littéraires / Littéraire interferences*, núm. 7 (noviembre): 9-19. [En línea]. URL: <http://www.interferenceslitteraires.be/nr7>

BOUJOU, Emmanuel (2010). "Boucle épigraphique et téléologie romanesque (Claude Simon, W.G. Sebald et Graham Swift)". En *Le Début et la fin du récit: une relation critique. Accompagné d'entretiens inédits avec Christine Montalbetti, Jean Rouaud et Jean-Philippe Toussaint*. Andrea del Lungo (ed.). París: Éditions Classiques Garnier. 133-144. *Théorie de la littérature*, 2.

BOURDIEU, Pierre (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. Argumentos, 167.

BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano (1979). *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid: Comunicación.

— (1980). “Los españoles pintados por sí mismos y *La Ilustración Romántica*”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 1: 58-81.

— (1982a). “La formación del costumbrismo en la estampa popular española del siglo XVIII”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 384: 499-535.

— (1982b). “Gallardo, Miñano y Larra en el origen de la sátira crítico-burlesca”. *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 388: 51-61.

— (1989). *El siglo de los caricaturistas*. Madrid: Historia 16.

— (2008). “Hogarth: historias cómicas e historias morales”. En *Los pintores de lo real*. Madrid: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Fundación de Amigos del Museo del Prado. 265-283.

BRAUDEL, Fernand (2002). *Las ambiciones de la historia*. Crítica: Barcelona.

[BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel] (1835). “Literatura. *Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital*” *La Abeja*, núm. 533, 14/X/1835, p. 1.

CALDERA, Ermanno (1964). “Il problema del vero nelle *Escenas Matritenses*”, en *Miscellanea di Studi Ispanici*. Pisa: Istituto di Letteratura Spagnola. 101-121.

— (1988). “‘Poetizar la verdad’ en Fernán Caballero”. *Romanticismo 3-4: Atti Del IV Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Hispanoamericano (Bordighera, 9-11 aprile 1987)*. *La Narrativa Romántica*. Genova: Artigiana. 17-22.

CALDERONE, Antonietta (1997). “Carlo Goldoni: la comedia y el drama jocoso”. En *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Francisco Lafarga (ed.). Lleida: Edicions Universitat de Lleida. 139-181.

CANER, Robert (2005). “La interpretación de la obra literaria”, en *Teoría literaria y literatura comparada*, Jordi Jovet (ed.). Barcelona: Ariel. 205-63.

CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio (1883). *El Solitario y su tiempo. Biografía de D. Serafín Estébanez Calderón y crítica de sus obras*. 2 vols. Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1883. Colección de escritores castellanos-Críticos, 12.

CANTOS CASENAVE, Marieta (2002). “El cuento en el siglo XVIII: una propuesta para el rescate y estudio de un género olvidado”, *Cuadernos dieciochistas*, 3: 113-132.

— (2005) (ed.). *Antología del cuento español del siglo XVIII*. Madrid: Cátedra.

CANTOS CASENAVE, Marieta, Fernando Durán López y Alberto Romero Ferrer (2006-2008) (eds.). *La guerra de pluma: estudios sobre la prensa de Cádiz en el tiempo de las Cortes (1810-1814)*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

CARAVACA, Francisco (1963). “Notas sobre las fuentes literarias del costumbrismo de Larra”, *Revista Hispánica Moderna*, XXIX: 1-22.

CARNERO, Guillermo (1998). “El *Remedio de la melancolía y entretenimiento de las Náyades*: narrativa, miscelánea cultural y juegos de sociedad en las colecciones españolas de fines del XVIII y principios del XIX”. *I Congreso Internacional sobre novela del siglo XVIII*. Fernando García Lara (ed.). Almería: Universidad de Almería. 25-52.

— (1983). *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Madrid: Fundación Juan March / Cátedra.

CARNERO, Guillermo (2009). *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca-Prensas Universitarias de Zaragoza. Acta Salmanticensia, Estudios Filológicos 323.

CARRETE PARRONDO, Juan, Jesusa Vega, Valeriano Bozal y Francesc Fontbona (1996). *Summa Artis. Historia general del arte, XXXII. El grabado en España (siglos XIX y XX)*. 4ª ed. Madrid: Espasa-Calpe.

CASSANY, Enric (1992). *El costumisme en la prosa catalana del segle XIX*. Barcelona: Curial.

CASTAÑEIRA, Ramón de (1843). “Parte literaria. Los españoles, pintados por sí mismos”, *Eco del Comercio*, 2ª época, núm. 152, 30/II/1843, p. 3.

CAVAILLON GIOMI, Joan (2009). “Pedro María Olive (1768-1843), employé de l'État, homme de Lettres et journaliste”, *El Argonauta Español*, núm. 6. [En línea]. URL: <http://argonauta.imageson.org/document131.html> [Consulta: 26/II/2012].

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE [CNRS] (2004). *Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFI)*. París: Université de Nancy. [En línea]. URL: <<http://atilf.atilf.fr/>>. [Consulta: 17/VI/2011].

CERVANTES, Miguel de (2005). *Don Quijote de la Mancha (Edición del IV Centenario)*. Madrid: Real Academia Española – Asociación de Academias de la Lengua Española; Alfaguara.

CIRLOT, Juan Eduardo (2006). *Diccionario de ismos*. Madrid: Siruela. 9-44.

CHARTIER, Roger (1995). “El hombre de letras”. En Michael Vovelle *et alii*. *El hombre de la Ilustración*. Madrid: Alianza. 151-195.

CHARTIER, Roger y Carmen Espejo (2012). *La aparición del periodismo en Europa. Comunicación y propaganda en el Barroco*. Madrid: Marcial Pons.

CHECA BELTRÁN, José (1991). “El concepto de imitación de la naturaleza en las poéticas españolas del siglo XVIII”. *Anales de Literatura Española* núm. 7: 27-48.

— (2003). “La teoría teatral neoclásica”, *Historia del teatro español II. Del siglo XVIII a la época actual*. Javier Huerta Calvo (dir.). Madrid: Gredos. 1.519-1.552.

CHILLÓN, Albert (1999). *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

CORREA CALDERÓN, Evaristo (1964 [1950]). “Estudio introductorio”. *Costumbristas españoles. Autores correspondientes a los siglos XVII, XVIII y XIX*, vol. 1. Madrid: Aguilar. ix-cxl.

COMELLA, Carmela (1977). “Note per una definizione ideologica e storica del ‘Costumbrismo’ nella letteratura spagnola”, *Annali dell’Istituto Universitario Orientale. Sesione Romanza*, 19: 435-454.

COTARELO Y MORI, Emilio (1899). *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo Biográfico y bibliográfico*. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez.

CRARY, Jonathan (1993 [1990]). *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Massachusetts: MIT.

CRUZ, Ramón de la (1786). “Prólogo”. *Teatro, o colección de los sainetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio*. Madrid: Imprenta Real. XXI-LXXX.

CURMER, Léon (1842). "Conclusion". En *Les français peints par eux-mêmes. Encyclopédie moral du dix-neuvième siècle*, vol. VIII. París: L. Curmer.

CUVARDIC GARCÍA, Dorde (2006a). "El punto de vista panorámico en la literatura europea decimonónica". *Filología y Lingüística*, XXXII (1): 37-50.

— (2006b). "El tema de *las casas por dentro*: del 'Diablo Cojuelo' a los artículos de costumbres, el cómic y el cine". *Káñina. Revista de Artes y Letras*, XXX (1): 117-131.

— (2008). "La construcción de *tipos sociales* en el costumbrismo latinoamericano". *Filología y Lingüística*, XXXIV (1): 37-51.

DOMÉNECH, Ricardo (1992 [1975]) (ed.). "Introducción". Antonio Buero Vallejo. *Historia de una escalera. Las meninas*. Madrid: Espasa-Calpe, 19ª ed.

DOMERGUE, Lucienne, Ana Mª Freire, Paul J. Guinard, François López (1995). "Coordenadas y cauces de la vida literaria". En *Historia de la Literatura Española, 6. Siglo XVIII (I)*. García de la Concha, Víctor (dir.); Guillermo Carnero (coord.). Madrid: Espasa Calpe. 1-47.

DORCA, Toni (2004). *Volverás a la región. El cronotopo idílico en la novela española del siglo XIX*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert. La Cuestión Palpitante, 2.

— (2008). "Ut pictura poiesis, o breve esbozo de una poética de lo pintoresco". En *Actas del IV Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX: La Literatura española del siglo XIX y las artes*. J.-F. Botrel, M. Sotelo, E. Rubio, L. Bonet, P. Miret, V. Trueba y N. Carrasco (eds.). Barcelona: Universitat de Barcelona. 91-97.

EGEA FERNÁNDEZ-MONTESINOS, Alberto (2003). "Carmen, Carmen de Antonio Gala: post-costumbrismo y des-orientalización de los mitos andaluces", *Revista de estudios hispánicos* vol. 37, núm. 1: 31-48.

— (2004). *Tópicos andaluces en el cine contemporáneo: de la españolada al poscostumbrismo (Estudio de caso de Fernando Trueba)*. Serie Documentos de Trabajo. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces.

ELSER, George C. (1953). "Correa Calderón, Evaristo, editor, *Costumbristas españoles*, tomo II", *Hispania*, 36, 3: 391-392.

ERTLER, Klaus-Dieter (2010). "El Duende especulativo sobre la vida civil en la red europea de los espectadores". *Cuadernos de la Ilustración y el*

*Romanticismo. Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, núm. 16 (2010): 1-14.

ESCOBAR ARRONIS, José (1970). "Sobre la formación del artículo de costumbres: Mariano de Rementería y Fica, redactor del *Correo literario y mercantil*", *Boletín de la Real Academia Española*, núm. 50: 559-573.

— (1973). *Los orígenes de la obra de Larra*. Madrid: Prensa Española.

— (1976). "Un tema costumbrista: las casas por dentro en *L'Hermite de la Chaussée d'Antin*, *El Observador* y *El Curioso Parlante*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* I: 39-47.

— (1977a). "Costumbres de Madrid: influencia de Mercier en un programa costumbrista de 1828", *Hispanic Review* XLV: 29-42.

— (1977b). "El Curioso Parlante en *La Revista Española*: retrato del autor", *Los Ensayistas*, 2, núm. 4: 5-20.

— (1982). "El ensayo en las revistas españolas del siglo XVIII: espíritu crítico y caracterización del autor". En *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas (Salamanca, 1971)*. I. Eugenio Bustos Tovar (coord.). Salamanca: Universidad de Salamanca. 483-490.

— (1983). "El sombrero y la mantilla: moda e ideología en el costumbrismo literario español". En *Revisión de Larra (¿protesta o revolución?)*. París: Les Belles Lettres. 161-165. *Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, 283.

— (1988a). "La mimesis costumbrista". *Romance Quarterly* XXXV: 261-270.

— (1988b). "Narración, descripción y mimesis en el 'cuadro de costumbres': Gertrudis Gómez de Avellaneda y Ramón Mesonero Romanos". En *Romanticismo 3-4: Atti del IV Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano (Bordighera, 9-11 aprile 1987)*. Génova: Università di Genova. 53-60.

— (1994). "Literatura de 'lo que pasa entre nosotros'". En *Sin fronteras. Homenaje a María Josefa Canellada*. Madrid: Editorial Complutense. 193-206.

— (1996). "Costumbrismo: estado de la cuestión". *Romanticismo* 6. *Actas del VI Congreso. Nápoles, 27-30 de marzo de 1996. El costumbrismo romántico*. Roma: Bulzoni. 117-126. Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico – Istituto Italiano per gli Studi Filosofici.

— (1998a). “Costumbrismo entre Romanticismo y Realismo”. En *Del Romanticismo al Realismo. Actas del I Coloquio Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 24-26 octubre de 1996)*. Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles (eds.). Barcelona: UB. 17-30.

— (1998b). “Un costumbrista gaditano: Ángel Iznardi (*El Mirón*) autor de ‘Una tienda de montañés de Cádiz’”. En *Costumbrismo andaluz*. Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer (eds.). Sevilla: Universidad de Sevilla. 47-68.

— (2000a) “La crítica del costumbrismo en el XIX”. *Ínsula* 637: 5-7.

— (2000b) “Un tema costumbrista: el traperero en Mercier, Janin, Baudelaire y Larra”. *Salina* 14 (Nov.): 121-126.

— (2002). “Costumbrismo y novela: el costumbrismo como materia novelable en el siglo XVIII”. *Ínsula* 546: 17-19.

ESCOBAR ARRONIS, José y Anthony Percival (1984). “Viaje imaginario y sátira de costumbres en la España del siglo XVIII: Los *Viajes de Enrique Wanton al país de las monas*”. En M. Rösner y B. Wagner (eds.), *Aufstieg und Krise der Vernunft. Homenaje a Hans Hinterhäuser*. Wien: Hermann Böhlau Nachf. 79-94.

ESCOBAR, José y Joaquín Álvarez Barrientos (1994) (eds.). “Introducción biográfica y crítica”. Ramón de Mesonero Romanos. *Memorias de un setentón*. Madrid: Castalia. 11-83.

ESPÍN TEMPLADO, María Pilar (2000). “La herencia costumbrista bretoniana en el teatro breve posterior”. *La obra de Manuel Bretón de los Herreros. II Jornadas Bretonianas (Logroño, 2 al 5 de marzo de 1999)*. Miguel Ángel Muro (coord.). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos. 21-32.

ESPINA, Antonio (1935). *Romea, el comediante*. Madrid: Espasa-Calpe.

EZAMA GIL, María de los Ángeles (1995). “El relato breve en las preceptivas literarias decimonónicas españolas”, *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura* VIII, 2 (Monográfico de Géneros menores de la narrativa del siglo XIX): 41-51.

FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2006). *Tecnología, espectáculo, literatura: dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela Publicacións. Monografías da USC, 217.

FERRAZ MARTÍNEZ, Antonio (2003). “Entre la novela y teatro: el discurso de Mesonero Romanos sobre los artículos de costumbres en el marco de la transformación moderna del concepto de imitación”. *Revista de Literatura*, LXV: 85-117.

FERRER DEL RÍO, Antonio (1846). *Galería de la literatura española*. Madrid: Tipografía de don Francisco de Paula Mellado.

FERRERAS, Juan Ignacio (1973). *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*. Madrid: Edicusa.

FICHTE, Johann (1977). *Discursos a la nación alemana*. Madrid: Editora Nacional.

FONTANELLA, Lee (1982). *La imprenta y las letras en la España romántica*. Berne: Frankfurt/M. Peter Lang.

— (1970/1971). “Madrid, *Sub specie aeternitatis*”, *Revista Hispánica Moderna*, año 36, núm. 4: 200-211.

FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (1920). “Le modèle inavoué du *Panorama Matritense* de Mesonero Romanos”, *Revue hispanique*, XL, VIII: 257-307. [Las pp. 264-307 corresponden al texto de *Mis ratos perdidos*].

FOWLER, Alastair (1982). *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

FOUCAULT, Michael (1991). *Saber y verdad*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.

FUENTES ARAGONÉS, Juan Francisco y María Antonia Fernández (1998). “La modernización del vocabulario político español en el siglo XIX: génesis de algunos neologismos fundamentales”. En *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 195, núm. 3, (septiembre-diciembre): 471-492.

FUERTE-ARBOIX, Mónica (2007). “Costumbrismo al servicio de la sátira: *El viaje aerostático* de Modesto Lafuente y Zamalloa (1847)”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXIII: 433-442.

FROLDI, Rinaldo (1996). “Anticipaciones dieciochescas del costumbrismo romántico”. *Romanticismo* 6: 163-170.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (1991). *Los montañeses pintados por sí mismos: un panorama del costumbrismo en Cantabria*. Santander: Ayuntamiento de Santander-Concejalía de Cultura/ Librería Estudio.

— (2008). “*Vanitas vanitatis: las ferias de Madrid*”. *Anales de Literatura Española*, núm. 20: 219-240. s

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (dir.) y Leonardo Romero Tobar (coord.) (1998). *Historia de la Literatura Española*. Vol. 9. *Siglo XIX (II)*. Madrid: Espasa Calpe.

GARCÍA GALINDO, Juan Antonio (2005). “Estudios de periodismo. los primeros tratadistas españoles”. *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel*. Jean-Michel Desvois (ed.). Bordeaux: Université Michel de Montaigne Bordeaux 3 – PILAR. 179-192.

FOUCAULT, Michel. *Saber y verdad*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, 1991.

GARCÍA GALLARÍN, Consuelo (1998). *Léxico del 98*. Madrid: Editorial Complutense.

GARCÍA LANDA, José Ángel (1994). “Enunciación, ficción y niveles semióticos en el texto narrativo”, *Miscelánea. A Journal of English and American Studies*, 15: 263-300. URL: [www.miscelaneajournal.net/archive/](http://www.miscelaneajournal.net/archive/)

GARCÍA PÉREZ, Arcadio (2010). *Vida, obra y pensamiento de Miguel Martel*. Tesis doctoral, Departamento de Filosofía, Lógica y Estética, Universidad de Salamanca.

GENETTE, Gérard (1998). “Géneros, ‘tipos’, modos”. En *Teoría de los géneros literarios*. Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.). Madrid: Arco-Libros. 183-233.

GIL NOVALES, Alberto (1973). *Las sociedades patrióticas (1820-1823). Las libertades de expresión y de reunión en el origen de los partidos políticos*. Madrid: Tecnos.

GIL DE ZÁRATE, Antonio (1848). *Manual de Literatura. Principios generales de poética y retórica*. Madrid: Imprenta de los Sres. Andrés y Díaz. Biblioteca de Educación.

GOMÁ LANZÓN, Javier (2012). “La costumbre de vivir”, *Babelia, El País* (11/02/2012), p. 19.

GONZÁLEZ-BLANCO, Edmundo (1919). *Historia del periodismo desde sus comienzos hasta nuestra época*. Madrid: Biblioteca Nueva.

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel (2006). "Todos los fuegos (con algunas curiosidades de ismología)". En Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de ismos*. Madrid: Siruela. 9-44.

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel y Francisco Calvo Serraller (eds.) (1981). *El Artista (Madrid, 1835-1836)*. Madrid: Ediciones Turner.

GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (1934-1941). *Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España (1800-1833)*. 3 vols. Madrid: Tipografía de Archivos (vols. I, 1834, y II, 1835); Escelicer (vol. III, 1841).

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto (1985) (ed.). "Introducción". Serafín Estébanez Calderón. *Escenas andaluzas*. Madrid: Cátedra. 11-50.

— (1990). "Aproximación a *La Pensadora gaditana*". En *Estudios de historia social*, núms. 52-53 (*Periodismo e Ilustración en España*): 261-264.

GÓMEZ, Carlos y Javier Muguerza (2007). *La aventura de la moralidad (paradigmas, fronteras y problemas de la ética)*. Madrid: Alianza.

GÓMEZ APARICIO, Pedro (1974). *Historia del periodismo. Desde la Gaceta de Madrid (1661) hasta el destronamiento de Isabel II*. Madrid: Editora Nacional.

GÓMEZ DE BAQUERO [Andrenio], Andrés (1924). *El renacimiento de la novela española en el siglo XIX*. Madrid: Editorial Mundo Latino.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1975). *Ismos*. Madrid: Ediciones Guadarrama. Literatura Moderna, 197.

GÓMEZ-PANTOJA, Joaquín L. (s.a.). *Excavando papeles II: la correspondencia científica de Basilio Sebastián Castellanos (1834-1891)*. URL: <http://www2.uah.es/histant/pantoja/basilio/basilio.htm> [Consultado: 14/V/09].

GUILLÉN, Claudio (1971). "On the Uses of Literary Genre". En *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press. 107-134.

— (1988). *El primer Siglo de Oro: estudios sobre géneros y modelos*. Barcelona: Crítica.

— (2005 [1985]). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.

GUINARD, Paul-J. (1973). *La presse espagnole de 1737 a 1791: formation et signification d'un genre*. París: Centre de Recherches Hispaniques. Collection Thèses, Mémoires et Travaux.

GUISLAIN, Joseph (1842). "Lettre médicale sur la Hollande, adreseée a MM. les Membres de la Société de Médecine de Gand". *Annales de la Société de Médecine de Gand*, X. Gand: F. y E. Gyselynck. 5-96.

HAMON, Philippe (1994). "Voir la ville". *Romantisme* 83 [La ville et son paysage]: 5-8.

HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1841). "Sobre el teatro de Don Ramón de la Cruz", *Gaceta de Madrid*, núm. 2.323, 27/2/1841: 2-3; "Sobre el teatro de Don Ramón de la Cruz. Conclusión", *Gaceta de Madrid*, núm. 2.330, 6/3/1841: 3.

— (1845). "Prólogo". Ramón de Mesonero Romanos. *Escenas matritenses, por el Curioso Parlante (D. Ramón de Mesonero Romanos)*. Cuarta edición. Corregida y aumentada por el autor, e ilustrada con grabados. Madrid: Boix.

— (1851). "Prólogo" a *Escenas matritenses, por el Curioso Parlante (D. Ramón de Mesonero Romanos)*. Quinta edición, única completa, aumentada y corregida por el autor, e ilustrada con 50 grabados. Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig. i-ii. Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig.

HARTZENBUSCH E HIRIART, Eugenio (1894). *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra.

— (1904 [1892]). *Unos cuantos seudónimos de escritores españoles con sus correspondientes nombres verdaderos. Apuntes recogidos y coleccionados por Maxiriath, con un prólogo del Sr. D. José Fernández Bremón*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.

HAZARD, Paul (1975). *La crisis de la conciencia europea: 1680-1715*. 3ª ed. Madrid: Pegaso.

HENDRIX, W. S. (1920). "Notes on Jouy's Influence on Larra", *The Romanic Review*, 11: 37-45.

— (1933). "Notes on Collections of Types, a Form of *Costumbrismo*", *Hispanic Review* Vol. 1, 3 (Jul., 1933): 208-221.

HERRERO, Javier (1978). "El naranjo romántico: esencia del costumbrismo", *Hispanic Review* Vol. 46, núm. 3, (Summer, 1978): 343-354.

HIDALGO, Dionisio (1841). *Boletín bibliográfico español y extranjero*, II. Madrid: Librería Europea.

— (1845). *Boletín Bibliográfico español y extranjero. Tomo V, correspondiente al año de 1844*. Madrid: Imprenta de Hidalgo.

— (1860). *Boletín Bibliográfico español*, vol. I. Madrid: Imprenta de las Escuelas Pías.

— (1862). *Diccionario general de bibliografía española*, I. Madrid: Imprenta de las Escuelas Pías.

— (1868). *Diccionario general de bibliografía española*, III, Madrid, J. Limia y G. Urosa.

HODGART, Matthew (1969). *La sátira*. Madrid: Guadarrama.

HUERTA CALVO, Javier (2001). *El teatro breve en la Edad de Oro*. Madrid: Ediciones del Laberinto.

IAROCCI, Michael P. (2004). "Romantic Prose, Journalism, and Costumbrismo". En *The Cambridge History of Spanish Literature*. David T. Gies (ed.). Cambridge: Cambridge University Press. 381-391.

— (2006). *Properties of Modernity: Romantic Spain, Modern Europe, and the Legacies of Empire*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press.

IGLESIAS FEIJOO, Luis (1996). "Introducción" a Mariano José de Larra. *Artículos*. En *Obras completas*, I. Luis Iglesias Feijoo (ed.). Madrid: Fundación José Antonio de Castro/ Turner Libros. ix-liv.

JARRÍN Y MORO, Francisco (1893). *Retórica y Poética*. Salamanca: Calatrava.

JAY, A. (1817). "Nouvelles littéraires", *Mercure de France*, 15/III/1817: 469-482.

JOUY, Victor Joseph Étienne de (1812-1814). *L'Hermitte de la Chaussée d'Antin, ou Observations sur les mœurs et les usages parisiens au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Pillet.

— (1822). *La morale apliquée a la politique, pour servir d'introduction aux Observations sur les mœurs françaises au XIX<sup>e</sup> siècle*, 2 vols. Paris: Pillet Ainé.

— (1823). *Oeuvres complètes*, I. Paris: Jules Didot Ainé.

JOHNSON, Emily D. (2006). *How St. Petersburg Learned to Study Itself: the Russian Idea of Kraevedenie*. University Park/London: Pennsylvania State University Press/ Eurospan. Studies of the Harriman Institute.

KIRKPATRICK, Susan (1978). "The Ideology of Costumbrismo", *Ideologies and Literature. A Journal of Hispanic and Luso-Brazilian Studies*. Vol. II, No. 7 (May-June 1978): 28-44.

LACOMBE, Paul (1887). *Bibliographie Parisienne. Tableaux de Moeurs 1600-1880*. Paris: Chez Rouquette.

LAROUSSE, Pierre (1874). *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.* París: Administration du Grand Dictionnaire Universel.

LAUSTER, Martina (2005). "Physiognomy, Zoology, and Physiology as Paradigms in Sociological Sketches of the 1830s and 40s". *Physiognomy in Profile. Lavater's Impact on European Culture*. Melissa Percival y Graeme Tytler (eds.). Newark: University of Delaware Press. 161-179.

— (2007). *Sketches of the Nineteenth Century. European Journalism and its Physiologies, 1830-50*. New York: Palgrave Macmillan.

LE GENTIL, Georges (1909). *Les revues littéraires de l'Espagne pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Librairie Hachette.

LISTA, Alberto (1836). *Lecciones de literatura española, explicadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico*. Madrid: Nicolás Arias.

LOMBA Y PEDRAJA, José Ramón (1932). *Costumbristas españoles de la primera mitad de siglo XIX. Universidad de Oviedo. Curso académico de 1932 a 1933. Discurso inaugural*. Santander: Imprenta, Litografía y Encuadernación de la viuda de F. Fons.

— (1936). *Mariano José de Larra: cuatro estudios que le abordan o le bordean*. Madrid: Tipografía de Archivos.

LÓPEZ ARROJO, Sebastián [¿1889?] (ed.). *¡El Curioso Parlante...! Pensamientos, poesías y artículos de costumbres, por el Doctor Thebussem, J. Pérez Zúñiga, Juan Valero Martín, Ricardo Sepúlveda, Miguel Pérez Urría, María del Pilar Sinués, Isaac Peral, Patrocinio de Biedma, Ángel Caamaño, Ramón Chies, Salvador Rueda, Antonio Peña y Goñi, Julio González, Alfonso Pérez Nieva, Joaquina Balmaseda de González, Enrique Pérez Escrich, Rafael M. Labra, Juan de la Cruz Ferrer, Carlos Frontaura, Rosario de Acuña, Benito Más y Prat, etcétera. Álbum en honor y recuerdo de Don Ramón Mesonero*

*Romanos, reunido y publicado por su hijo político Sebastián López Arrojo.* Madrid: Imprenta de M.P. Montoya.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1998): *Philisophía antigua poética*. En *Obras Completas*, I. José Rico Verdú (ed.). Madrid: Fundación José Antonio de Castro.

LOSADA GOYA, José Manuel (1998). "Costumbrismos y costumbrismo romántico". *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 75, núm. 4 (1998): 453-467.

— (2004). "Costumbrismo in Spanish Literature and its European Analogues", *Nonfictional Romantic Prose. Expanding Borders. A Comparative History of Literatures in European Languages*. Vol. XVIII. Steven P. Sondrup, Virgil Nemoianu (eds.), in collaboration with Gerald Gillespie. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company. 333-346.

LOUANDRE, Charles (1847). "Statistique littéraire de la production intellectuelle en France depuis quinze ans. Première partie: Théologie, Droit, Philosophie, Économie politique; Seconde partie. Sciences, histoire, écrits périodiques; Dernière partie. Littérature ancienne et étrangère, Poésie, Roman, Théâtre". *Revue des Deux Mondes*, vol. IV: 192-219; 318-435; 512-541.

LUZÁN, Ignacio de (1977). *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Russell P. Sebold (ed.). Barcelona: Labor. Textos Hispánicos Modernos, 34.

LLORENS, Vicente (2006 [1954]). *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*. Madrid, Castalia.

MADRAZO, Pedro de (1842). "Exposición de pinturas. 1842", *Revista de Madrid*, vol. II, 3ª serie. Madrid: Imprenta de Fernando Suárez. 393-407.

MAINAR, Rafael (2005 [1906]). *El arte del periodista* [Facsímil. Colección Imago Mundi. Vol. 79]. Barcelona: Destino.

MAINER BAQUÉ, José Carlos (1971). "El problema de las generaciones en la literatura española contemporánea". *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas. Celebrado en Salamanca, agosto de 1971, 2*. Eugenio Bustos Tovar (coord.). Salamanca: Universidad de Salamanca. 211-220.

MANRIQUE GÓMEZ, Marta (2008). "José María de Carnerero y su defensa calderoniana en *Correo literario y mercantil* y *Cartas españolas*", *Siglo diecinueve: literatura hispánica*, núm. 14, 2008: 75-89.

— (2010). “José María de Carnerero y Nicolás Böhl de Faber: dos contribuciones singulares a la polémica calderoniana”, *Hispanófila: Literatura - Ensayos*, núm. 159: 11.

MARÍAS, Julián (1980 [1941]). *Historia de la filosofía*, 32ª ed. Madrid: Revista de Occidente.

MARTÍN GARCÍA, José A. (ed.) (2008). *Los filósofos cínicos y la literatura moral serio-burlesca*. 2 vols. Madrid: Akal/Clásica.

MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (1996). “Folklore y costumbrismo: aspectos demarcativos”, *Castilla*, 21: 115-128.

MARTÍNEZ BONATI, Félix (1983 [1960]). *La estructura de la obra literaria: una investigación de filosofía del lenguaje y estética*. 3ª ed. rev. Barcelona: Ariel.

— (2001 [1992]). *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*. Chile: LOM Ediciones, 2ª ed.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra.

MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (2009). *Vivir de la pluma: la profesionalización del escritor, 1836-1936*. Madrid: Marcial Pons Historia.

MARTÍNEZ RUIZ (Azorín), José (1998). *Ensayos, II. Obras escogidas*. Miguel Ángel Lozano Marco (coord.). Madrid: Espasa.

MARTÍNEZ VILLERGAS, Juan (1854). *Juicio crítico de los autores españoles contemporáneos*. París: Librería de Rosa y Bouret.

MARÚN, Gioconda (1983). *Los orígenes del costumbrismo ético-social. Addison y Steele, antecedentes del costumbrismo español y argentino*. Miami: Ediciones Universal.

— (1981). “Apuntaciones sobre la influencia de Addison y Steele en Larra”, *Hispania*, vol. 64, núm. 3 (Sep., 1981): 382-387.

MARRAST, Robert (1993) (ed.). “Introducción”. En José de Espronceda. *Poesías líricas y fragmentos épicos*. Madrid: Castalia.

MASSON DE MORVILLIERS, Nicolas (1782). “Espagne”, *Encyclopédie Méthodique, ou par ordre de matières; par une société de gens de lettres; de savans et d'artistes. Géographie moderne, I*. A Paris: chez Panckoucke; a Liège, chez Plomteux. 554-568.

MEDINA-BOCOS MONTARELO, Amparo (1989). "Larra y Mesonero: dos actitudes ante la censura de prensa", *Epos: Revista de Filología*, 5: 183-199.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1879). "Noticias literarias. *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, por D. José María de Pereda, C. de la Real Academia Española, Madrid, Imp. y fundición de M. Tello, 1879, 474 págs.", *La Ilustración Española y Americana* 23. 8 (1879): 147 y 149-150.

— (1941 [1884]). "Don José María de Pereda (Prólogo a sus obras)". *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, VI. Santander: Aldus. 339-387.

MERCIER, Louis-Sébastien (1782-1789). *Tableau de Paris. Nouvelle édition, corrigée et augmentée*. Ámsterdam: [s. i.], 12 vols.

MESONERO ROMANOS, Ramón (1875). *Catálogo de los libros que forman la biblioteca de D. Ramón de Mesonero Romanos. 1 de enero de 1875*. Madrid: Imprenta de D. R. P. Infante.

[MESONERO ROMANOS, Ramón] (1836). "*Panorama matritense*", núm. 281, 7/II/1836: 3-4.

MONTALTO CESSI, Donatella (1995). "La función lúdica de los epígrafes en el primer Larra". *Romanticismo 5. Actas del V Congreso (Nápoles, 1-3 de abril de 1993). La sonrisa romántica (sobre lo lúdico en el Romanticismo hispánico)*. Roma: Bulzoni. 163-172.

MONTESINOS, José F. (1965 [1960]). *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. 2ª ed. Madrid: Castalia.

— (1980). *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas 1800-1850*. Madrid: Castalia, 4ª ed.

MONTE, Domingo del (2002). *Centón epistolario*, 4 vols. Sophie Andioc (ed.). La Habana: Imagen Contemporánea. Biblioteca de Clásicos Cubanos.

MONTGOMERY, Clifford Marvin (1931). *Early Costumbrista Writers in Spain 1750-1830*. Philadelphia: University of Pennsylvania.

MORÁN ORTÍ, Manuel (2011). *Editores, librerías e impresores en el umbral del Nuevo Régimen*. Madrid: CSIC.

MORANGE, Claude (1976). “Los *Lamentos políticos de un pobrecito holgazán* (1820)”, *Publicaciones de la Institución “Tello Téllez de Meneses”* (CSIC), núm. 37: 239-258.

— (2002). *Paleobibliografía (1779-1819) del “Pobrecito Holgazán”*: Sebastián de Miñano y Bedoya. Salamanca: Universidad de Salamanca. Acta Salmanticensia. Estudios Históricos & Geográficos, 118.

MUÑOZ SEMPERE, Daniel (en prensa). “Spanish Difference and Identity in the Liberal Exile in Britain: Blanco White and Valentín de Llanos”. Lewisburg: Bucknell University Press.

MUÑOZ Y PEÑA, Pedro (1881). *Elementos de Retórica y Poéticas o Literatura preceptiva*. Madrid: Montegrifo y Cía.

NABLOW, Ralph Arthur (1990). *The Addisonian Tradition in France. Passion, Objectivity in Social Observation*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press; London: Cranbury; New Jersey: Associated University Presses.

NAVAS RUIZ, Ricardo (1990 [1970]). *El romanticismo español*. 4ª ed. aumentada. Madrid: Cátedra.

NAVAS RUIZ, Ricardo (1971). *El romanticismo español. Documentos*. Madrid: Cátedra.

NODAR, Alberto (2010). “Introducción”. Teofrasto. *Caracteres*. Madrid: Cátedra. Clásicos Linceo. 9-45.

NOVALIS, F. Schiller, F. y A. W. Schlegel, H. von Kleist, F. Hölderlin et alii (1987). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Javier Arnaldo (ed.). Madrid: Tecnos.

OBALDIA, Claire de (1995). *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism, and the Essay*. Oxford: Clarendon Press.

O.[CHOA], E.[ugenio] DE (1835). “*Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la Capital*”, *El Artista*, II, núm. 17 (25/X/1835): 196-198.

OCHOA, Eugenio de (1867). *Miscelánea de literatura, viajes y novelas*. Madrid: Bailly-Bailliere.

[OCHOA, Eugenio de] (1842). “Miñano (don Sebastián de)”. *Álbum pintoresco universal*, I. Barcelona: Imprenta de Don Francisco Oliva. 365-368. [Reimpreso en: Eugenio de Ochoa (1840). *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y verso*, II. París:

Baudry/Librería Europea/Fain y Thunot. 437-444. Colección de los mejores autores españoles, 23].

ORTEGA Y GASSET, José (1966). "Azorín. Primores de lo vulgar", *El espectador. Obras Completas*. II. 7ª ed. Madrid: Revista de Occidente. 157-191.

OSSORIO Y BERNARD (1903-1904). *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta y Litografía de J. Palacios.

PALENQUE, Marta (1990). *El poeta y el burgués (Poesía y público 1850-1900)*. Sevilla: Alfar.

— (1998). "Entre periodismo y literatura: indefinición genérica y modelos de escritura entre 1875 y 1900". En *Del Romanticismo al Realismo. Actas Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Coloquio (1º, 1996, Barcelona)*. Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles (eds.). Barcelona: Universitat. 195-205.

PALOMO, María del Pilar (1996). "Texto e imagen en el *Semanario Pintoresco*. Mesonero y Alenza". En *Romanticismo 6. El costumbrismo romántico: Actas del IV Congreso (Nápoles, 27-30 de Marzo de 1996)*. Roma: Bulzoni. 71-96.

PHARIES, David (2002). *Diccionario etimológico de los sufijos españoles y de otros elementos finales*. Madrid: Gredos.

PARDO BAZÁN, Emilia (1893). "Letras y libros". En *Nuevo teatro crítico*, año III, núm. 30 (diciembre de 1893): 256-298.

PENAS VARELA, M. Ermitas (1980). "Las firmas de Larra". *Cuadernos hispanoamericanos*, núms. 361-362: 227-251.

PENNY, Ralph (1998). *Gramática histórica del español*. Barcelona: Ariel.

PEÑAS RUIZ, Ana (2010). "Una aproximación al costumbrismo desde la crítica periodística: Manuel de la Revilla". *Actas del Congreso Internacional Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931), Lugo 25-28 de noviembre de 2008*. Santiago de Compostela: USC Publicacións. 137-148.

— (2011a). "Entre literatura y pintura: poética pictórica del artículo de costumbres". En RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja y Raquel Gutiérrez Sebastián (eds). *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*, Santander: Universidad de Cantabria. 625-637.

— (2011b). “Márgenes del costumbrismo en *Las Fiestas de Madrid* (1845) de Neira de Mosquera”. En *La interconexión genérica en la tradición narrativa*. Murcia: Editum. 159-183.

— (2012a). “Aproximación a la literatura panorámica española (1830-1850)”. En PREISS, Nathalie y Valérie Stiénon (eds). *Interférences littéraires / Littéraire interférentielles*, núm. 8, “Croqués par eux-mêmes. La société à l'épreuve du ‘panoramique’” (mayo): 77-108. URL: <http://www.interferenceslitteraires.be/node/159>. [Consulta 1/VI/2012].

— (2012b): “Artículos de costumbres y fisiologías literarias: espejos y espéculos de la sociedad (1830-1850)”. En ALEMANY FERRER, Rafael y Chico Rico Francisco (eds.). *Literatura i espectacle / Literatura y espectáculo*. Alicante: Universidad de Alicante / SELGyC. 433-447.

PÉREZ BOWIE, José Antonio (1995). “Introducción”. Serafín Estébanez Calderón. *Escenas andaluzas*. Madrid: Confederación Española de Gremios y Asociaciones de Libreros. 7-12.

PÉREZ CUADRADO, Pedro (2007). “*Cartas Españolas*, la primera revista en color de España”, *Historia* 16, núm. 371: 100-105.

— (2010). “Periodismo y tecnología en la conformación del código cromático de la prensa española del siglo XIX”, *El Argonauta Español*, núm. 7. [En línea]. URL: <http://argonauta.imageson.org/document147.html> [Consulta: 26/VII/2012].

PÉREZ GALDÓS, Benito (2011). *Episodios Nacionales, vol. V. Segunda serie, II: Los Cien mil hijos de San Luis, Un voluntario realista, El terror de 1824, Los apostólicos, Un faccioso más y algunos frailes menos*. Ermitas Penas (ed.). Madrid: Biblioteca Castro – Fundación José Antonio de Castro.

PÉREZ MORANDEIRA, Rosa (1971). *Vicente Palmaroli*. Madrid: Instituto Diego de Velázquez del CSIC.

PÉREZ SALAS, María Esther (2005). *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

PÉREZ VIDAL, Alejandro (2000). “Noticia de Mariano José de Larra”. En Mariano José de Larra. *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*. A. Pérez Vidal (ed.). Barcelona: Crítica. 709-736.

PLA VIVAS, Vicente (2001). "Manual de uso costumbrista. El proyecto de utilidad en la representación gráfica de viajeros y curiosos a mediados del siglo XIX". *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, núm. 0, Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna: 41-74. [En línea]. URL: <[http://webpages.ull.es/users/reacto/pg/home\\_revista.html](http://webpages.ull.es/users/reacto/pg/home_revista.html)> [Consulta: 24/VI/2011].

— (2010). *La ilustración gráfica del siglo XIX. Funciones y disfunciones*. Valencia: PUV.

PLACE, Edwin B. (1936). "A Note on *El Diablo Cojuelo* and the French Sketch of Manners and Types", *Hispania* Vol. 19 No. 2 (May, 1936): 235-240.

POZUELO YVANCOS, José María (1978). "El pacto narrativo. Semiología del receptor inmanente en 'El coloquio de los perros'". *Anales cervantinos*, XVII: 147-166.

— (1988a). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

— (1988b). "El pacto narrativo: enunciación y recepción en *El Casamiento-Coloquio cervantino*". En *Del formalismo a la Neorretórica*. Madrid: Taurus. 83-117.

— (1994). "La ficcionalidad: estado de la cuestión". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 3: 265-282.

— (2004). "Bajtín, Ortega y la renovación del lenguaje narrativo". *Ventanas de la ficción*, Barcelona: Península. 15-35.

POZZI, Gabriela (1996). "Imágenes de la mujer en el costumbrismo". *Romanticismo 6. Actas del VI Congreso. El costumbrismo romántico*. Roma: Bulzoni. 249-259.

PRAZ, Mario (1979). *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus.

PREISS, Nathalie y Valérie Stiénon (eds.) (2012). En *Interférences littéraires / Littéraire interférenties*, "Croqués par eux-mêmes. La société à l'épreuve du panoramique", núm. 8 (mayo). [En línea]. URL: <http://www.interferenceslitteraires.be/nr8>. [Consulta: 15/XI/2012].

PUPO WALKER, Enrique (1978). "El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde". *Revista Iberoamericana* 44 (enero-junio): 1-15.

QUÉRARD, Joseph-Marie (1827-1839). *La France littéraire, ou dictionnaire bibliographique des savants historiens et gens de lettres de la*

*France, ainsi que des littérateurs étrangers qui ont écrit en français, plus particulièrement pendant les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, 10 vols. París: Firmin Didot Frères.

QUINTO, Javier de (1844). *Boletín Oficial de Instrucción Pública. Segunda serie*, VII. Madrid: Imprenta Nacional.

RAINER, Franz (1993). *Spanische Wortbildungslehre*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1992). *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE)*. [En línea]. URL: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>. [Consulta: 5/XII/2012].

REMENTERÍA Y FICA, Mariano de (1838). *Manual alfabético del Quijote, o Colección de pensamientos de Cervantes en su inmortal obra, ordenados con algunas notas por don M. de R.* Madrid: Imprenta de Don I. Boix.

REVILLA, Manuel de la (1878). “Bocetos literarios. Don Manuel de Mesonero Romanos”, *Revista Contemporánea* 4, 70: 495-502.

REVILLA, Manuel de la y Pedro de Alcántara (1877 [1872]). *Principios de literatura general e historia de la literatura española*. 2 vols. Madrid: Imprenta de Pascual Conesa.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (1998). “El sainete y lo sainetesco”. *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)*, Marieta Cantos y Alberto Romero Ferrer (eds.). Cádiz: Universidad de Cádiz-Fundación Muñoz Seca. 279-284.

ROCA DE TOGORES, Mariano (1883). *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de sus obras escritos por el Marqués de Molins en virtud de acuerdo de la Real Academia Española y publicados por orden y a expensas de esta corporación*. Madrid: Imprenta y Fundación de M. Tello.

RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago (2007). “Récit, story, tale, novella”. En *Romantic Prose Fiction*. Gerald Gillespie, Manfred Engel & Bernard Dieterle (eds.). *A Comparative History of Literatures in European Languages*, vol. XXIII. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 364-382.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2004). *Historia del cuento español (1764-1850)*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.

— (2008). *El cuento romántico español: estudio y antología*. Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo.

ROKISKI LÁZARO, Gloria (1987). “Apuntes biobibliográficos de José María Carnerero”, *Cuadernos bibliográficos*, 47: 137-155.

— (1989). *Cartas españolas (Madrid, 1831-1832) Microforma: estudio preliminar e índices*. Barcelona: ETD-Micropublicaciones.

ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel (1988b). “Hacia una delimitación formal del costumbrismo decimonónico”, *Philologia hispalensis*, 3: 167-180.

ROMERO LARRAÑAGA, Gregorio (1843). “Apuntes biográficos de don Pedro Luis Gallego”, *El Reflejo*, 26, I (6/VII/1843): 201 -203.

ROMERO TOBAR, Leonardo (1994). *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid, Castalia.

— (1996). “La descripción costumbrista en los viajes aéreos”. En *Romanticismo 6. El costumbrismo romántico: Actas del IV Congreso (Nápoles, 27-30 de Marzo de 1996)*. Roma: Bulzoni. 285-298.

— (2006). *La literatura en su historia*. Madrid: Arco/Libros.

RUBIO CARDONA, José V. (1891). *Retórica y Poética*. Madrid: Litografía.

RUBIO CREMADES, Enrique (1977). *Costumbrismo y folletín: vida y obra de Antonio Flores*. 3 vols. Alicante: Publicaciones del Instituto de Estudios Alicantinos.

— (1983). “Costumbrismo y novela en la segunda mitad del siglo XIX”, *Anales de literatura española*, núm. 2: 457-472.

— (ed.) (1993). “Introducción”. Ramón de Mesonero Romanos. *Escenas y tipos matritenses*. Madrid: Cátedra. 9-118.

— (1994). “El artículo de costumbres o *Satyra quae ridendo corrigit mores*”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año 70 (Enero-Diciembre): 147-167.

— (1995a). *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el Semanario Pintoresco Español*. Alacant: Institut de Cultura Juan Gil-Albert.

— (1995b). “Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela”, *Siglo diecinueve*, 1: 7-25.

— (1996). “El costumbrismo”. *Historia de la literatura española*, VIII. *El siglo XIX (I)*. Víctor García de la Concha (dir.), G. Carnero (coord.). Madrid: Espasa-Calpe. 153-167.

— (2000). “Poesía satírica y festiva en la prensa madrileña”. *La poesía romántica. Actas del VII Congreso (Nápoles, 23-25 de Marzo de 1999)*. *Romanticismo 7*. Bologna: Il Capitello del Sole. 159-167.

— (2001). “Afinidades entre el género cuento y el cuadro de costumbres: Carlos Frontaura”. *El cuento español en el siglo XIX. Autores raros y olvidados*, Jaime Pont (ed.). Lleida: Edicions Universitat de Lleida. 89-102.

— (2002). “La figura del escritor en los artículos de costumbres”. *Escribir en España entre 1840 y 1876*. Marie-Linda Ortega (ed.). Madrid: Visor Libros /Presses Universitaires de Marne-Le-Vallée. 81-92.

— (2008). “La complejidad del cuadro de costumbres y su relación con el cuento en Pedro Antonio de Alarcón”. En *Estudios sobre el cuento español del siglo XIX*. Montserrat Amores y Rebeca Martín eds. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo 107-127. Biblioteca de Escrituras Profanas, 16.

SÁIZ, María Dolores (1989). *Historia del periodismo en España. 1. Los orígenes. El siglo XVIII*. Madrid: Alianza.

SALINAS, Pedro (2007). *Ensayos de literatura hispánica moderna*, en *Obras Completas II. Ensayos completos*. Madrid: Cátedra. 229-1.316.

SCARANO, Laura (2007). *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.

SCHAEFFER, Jean-Marie (2006). *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal. Teoría Literaria, 8.

SEBOLD, Russell P. (1975). “El costumbrismo y lo novelístico en los ‘Pronósticos’ de Torres Villarroel”. En *Novela y autobiografía en la Vida de Torres Villarroel*. Barcelona: Ariel. 153-154.

— (1981). “Comedia clásica y novela moderna en las *Escenas matritenses* de Mesonero Romanos”, *Bulletin Hispanique*, 83, núm. 3-4: 331-377.

— (2004) “Costumbrismo y novela”. *Ensayos de meditación y crítica literaria*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 379-382. *Moria*, 5.

— (2010). “*El don de gentes*, de Iriarte: fuente, costumbrismo y figurones”. En *Concurso y consorcio: letras ilustradas, letras románticas*.

Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 57-77. *Acta Salmanticensia*. Estudios filológicos, 329.

SEGUÍ, Virginia (2003). "Análisis de la tipología femenina a través del género costumbrista". En *Frasquita Larrea y Aherán: europeas y españolas en la Ilustración y el Romanticismo*. M. Gloria Espigado Tocino y M. José de la Pascua Sánchez (coords.). Cádiz: Servicio de Publicaciones-Universidad de Cádiz. 267-285.

SEMPERE GONGOST, José (1974). "El seudónimo en la literatura española". En *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*. Murcia: Universidad. 487-494.

SEOANE, María Cruz. (1996 [1983]). *Historia del periodismo en España*. 2. *Los orígenes. El siglo XIX*. Madrid: Alianza, 4ª reimpr.

SIEBURTH, Richard (1985). "Une idéologie du lisible: le phénomène des physiologies", *Romantisme*, núm. 47: 39-60.

SIMÓN DÍAZ, José (1947). *Liceo Artístico y Literario (Madrid, 1838)*. Madrid: Instituto "Nicolás Antonio" del CSIC. Colección de Índices de Publicaciones Periódicas, VI.

— (1951). "Aportación documental para la erudición española. Recopilación y transcripción de José Simón Díaz. Octava serie". Suplemento de *Revista bibliográfica y documental*. *Archivo general de erudición hispánica*, 5, fascículos 1-2 (enero-junio)]. Madrid: CSIC.

— (1973). "Las Condiciones y semblanzas de los diputados a Cortes (1821)", Separata de *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, núm. 76: 187-209.

SIMÓ, Guillem (1982). *Prosa costumista balear*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Balears.

SPITZER, Leo (1980). *Estilo y estructura en la literatura española*. Barcelona: Crítica.

SOBEJANO, Gonzalo (2007). "Clarín y la crisis de la crítica satírica". *Clarín crítico, Alas novelador*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio. 9-46.

SUÁREZ CORTINA, Manuel (2001) (ed.). *Secularización y laicismo en la España contemporánea (III Encuentro de Historia de la Restauración)*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo. *Estudios de Literatura y Pensamiento Hispánico*, 20.

SUBIRÁ, José (1956). "La tonadilla escénica". En "Géneros musicales de tradición popular y otros géneros novísimos", *Historia general de las literaturas hispánicas* IV. Siglos XVIII y XIX. Primera parte. G. Díaz-Plaja (dir.). Barcelona: Editorial Barna. 255-259.

TARR, F. Courtney (1928). "Larra's *Duende Satírico del Día*", *Modern Philology*, XXVI [Aug.-Nov., 1928]: 31-46.

— (1933). "El *Pobrecito Hablador*: estudio preliminar", *Revue Hispanique*, 81 (1933): 419-439.

TEICHMANN, Reinhard (1978). "Las máscaras de Larra". *Ínsula*, núm. 382: 1-12.

TIEGHEM, Paul van (1965 [1932]). *Compendio de historia literaria de Europa (desde el Renacimiento)*. 3ª ed. Madrid, Espasa-Calpe.

TIETZ, Manfred (1992) (ed.). *La secularización de la cultura española en el Siglo de las Luces. Actas del Congreso de Wolfenbüttel (conferencias pronunciadas con ocasión del congreso celebrado del 23 al 26 de septiembre de 1985 en la Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel)*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz. Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 53.

TODOROV, Tzvetan (1998). "El origen de los géneros literarios". En *Teoría de los géneros literarios*. Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.). Madrid: Arco-Libros. 31-48.

TOLEDO LECETA, A. M. (1989). "El costumbrismo y la novela regional. Los orígenes de la novela vasca". En *Congreso de literatura (Hacia la literatura vasca)*. *II Congreso Mundial Vasco*. Madrid: Castalia.

TORRECILLA, Jesús (1997). *El tiempo y los márgenes. Europa como utopía y como amenaza en la literatura española*. Chapel Hill/ Valencia: U.N.C. Department of Romance Languages/ Artes Gráficas Soler.

— (2008). *Guerras literarias del siglo XVIII español. La modernidad como invasión*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca. Acta Salmanticensia. Estudios Filológicos, 322.

TULLY, Carol Lisa (1997). *Creating a National Identity. A Comparative Study of German and Spanish Romanticism with Particular Reference to the Märchen of Ludwig Tieck, the Brothers Grimm, and Clemens Brentano, and the Costumbrismo of Blanco White, Estébanez Calderón, and López Soler*. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz, Akademischer Verlag Stuttgart.

UCELAY DA CAL, Margarita (1951). *Los españoles pintados por sí mismos, 1843-1844. Estudio de un género costumbrista*. México: El Colegio.

UNAMUNO, Miguel de (1996). *En torno al casticismo*. Madrid: Biblioteca Nueva.

UNIVERSIDAD DE MURCIA. “Memoria de implantación del Máster de Literatura Europea Comparada”. [En línea]. URL: [www.um.es/estudios/posgrado/memorias/literatura-comparada.pdf](http://www.um.es/estudios/posgrado/memorias/literatura-comparada.pdf). [Consulta: 10/1/2011].

URTEAGA, Luis (1997). *Ideas medioambientales en el siglo XVIII*. Madrid: Akal.

URZAINQUI, Inmaculada (1989). “Batteux español”. *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Francisco Lafarga ed. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias. 239-260.

— (1995a). “Un nuevo instrumento cultural: la prensa periódica”. En *La República de las Letras en la España del siglo XVIII*. Joaquín Álvarez Barrientos, François López e Inmaculada Urzainqui (eds.). Madrid: CSIC 125-216. Monografías, 16.

— (1995b). “Autocreación y formas autobiográficas en la prensa española del siglo XVIII”, *Anales de la Universidad de Alicante. Serie monográfica 1. La novela española del siglo XVIII*, núm. 11: 193-226.

— (2009). “Periodista- espectador en la España de las Luces. La conciencia de un género nuevo de escritura periodística”, *El Argonauta Español*, núm. 6. [En línea]. URL: <http://argonauta.imageson.org/document130.html> [Consulta: 28/01/2011].

UZCANGA MEINECKE, Francisco (2005). *Sátira en la Ilustración española. La publicación periódica (1781-1787)*. Madrid: Iberoamericana.

VARELA HERVÍAS, Eulogio (1975). *Don Ramón de Mesonero Romanos y su círculo*. Madrid: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid.

VÁZQUEZ MARÍN, Juana (1992). *El costumbrismo español en el siglo XVIII*. 2 vols. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.

VEGA, Jesusa (2010). *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*. Madrid: CSIC/Ediciones Polifemo.

VÉLEZ I VICENTE, Pilar (2003). “El libro como objeto”. En *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*. Víctor Infantes, François López y

Jean-François Botrel (eds.). Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez. 553-558.

VILLANUEVA, Darío (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Ediciones Júcar; Valladolid: Aceña Editorial.

VLADIV-GLOVER, Slobodanka (2005). "Tolstoy's Mikhailov, the painter of Anna's portrait, and Constantin Guys, Baudelaire's painter of modern life", *Facta Universitatis - Linguistics and Literature*, vol. III, nº 2: 151-160.

YLLERA, Alicia. "Introducción" a Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère, Vauvernagues, Chamfort, Joubert. *Moralistas franceses. Máximas, pensamientos y caracteres*. Introd. Alicia Yllera; ed. de José Antonio Millán Alba. Trad. de Salustiano Masó y José Antonio Millán Alba. Córdoba: Editorial Almuzara-Fundación Biblioteca de Literatura Universal, 2008. xi-iv.

## TEXTOS

### PRENSA, REVISTAS Y FOLLETOS PERIÓDICOS

*El Alba. Periódico de Literatura y Artes*. Madrid: Imprenta de T. A. Romeral, 1838-1839. [Aparecieron solo nueve números con periodicidad semanal].

*El Artista (Madrid, 1835-1836)* [ed. facsímil]. Francisco Calvo Serraller y Ángel González García (eds.). Madrid: Ediciones Turner, 1981.

*Carta primera [y segunda, tercera, cuarta, quinta] de don Justo Balanza al Pobrecito Holgazán*. [Sebastián de Miñano y Bedoya]. Madrid: Imprenta que fue de García, 1820.

*El Censor: periódico político y literario*. Madrid: Imprenta del Censor, por León Amarita, 1820-1822. Se publicó semanalmente [Núm. 1 (5/VIII/1820) – núm. 102 (13/VII/1822)]. Los redactores principales eran Miñano, Lista y Hermosilla. Cada número alcanza la extensión de un folleto (80 pp.).

*El Correo Literario y Mercantil*. Madrid: Imprenta de Pedro Ximénez de Haro, 1828. [Periodicidad semanal. Comprende 74 números (tres por semana). El núm. 1 apareció el 14/VII/1828 y cesó de publicarse bajo este título en

diciembre de 1828. Continuado por *El Correo: periódico literario y mercantil*].

*El Correo: Periódico Literario y Mercantil*. Madrid: Imprenta de Pedro Ximénez de Haro, 1829-1833. [Es una continuación del periódico anterior, por lo que sigue la numeración de la antigua cabecera. El primer número apareció en enero de 1829 y el último, el día 3/XI/1833. Comprende los números 75 a 840 (766 números)].

*Cartas Españolas, o sea, revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria*. Madrid: I. Sancha, 1831-1832.

*El Fénix: Periódico Universal, Literario y Pintoresco*. Valencia: Benito Monfort, 1844-1849. [Periodicidad semanal; vio la luz desde el 8 de junio de 1844 hasta agosto de 1847].

*Lamentos Políticos de un Pobrecito Holgazán*. Sebastián de Miñano y Bedoya; Valeriano Bozal (ed.). Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1968. Los Clásicos, 11.

*Liceo Artístico y Literario Español: Periódico Mensual*. Madrid: Imprenta de la Compañía Tipográfica, 1838. [Bajo la dirección de José Fernández de la Vega, se publicó mensualmente, como reza su subtítulo, desde enero de 1838].

*La Linterna Mágica*. Madrid: Imprenta de Doña Rosa Sanz, 1820.

*La Mariposa: Periódico de Literatura y Modas*. Madrid: Mellado, 1839-1840. [Se publica desde el 10 de abril de 1839 hasta el 25 de junio de 1840].

*La Minerva o El Revisor general. Obra periódica por D. Pedro María de Olive. Miscelánea crítica, 2ª época*. [Madrid: Imprenta de Núñez. Vols. X (1817) y XI (1818). Imprenta de Ibarra, julio 1818, vol. XII. El vol. XI comprende el trimestre 5º (de julio a septiembre de 1818) y 6º (octubre a diciembre)].

*No me Olvides: Periódico de Literatura y Bellas Artes*. Madrid: Imprenta del No me Olvides, 1837. [Semanal, comprende del núm. 1 (7 mayo de 1837) al núm. 41 (11 feb. 1838)].

*El Panorama*. Madrid: Imprenta de Narciso Sanchís, 1838. [Periódico semanal que se publicó entre el 29 de marzo de 1838 y el 13 de septiembre de 1841. Es continuación de *Siglo XIX* y subsume a *El Alba*].

*El Reflejo: Revista Semanal*. Madrid: Imprenta del Reflejo, 1843. [Ve la luz con periodicidad semanal desde el 5 de enero de 1843 hasta el 6 de julio de ese mismo año; en total, aparecieron veintiséis números solamente].

*Revista de Teatros: Periódico Semanal de Literatura, Sátira y Bellas Artes*. Madrid : Imprenta de Ignacio Boix, 1841-1845. [También tuvo por título *El Nuevo Avisador y Revista de Teatro*. Se publicó entre el 4 de abril de 1841 y el seis de octubre de 1845 y conoció diversas épocas].

*Semanario Pintoresco Español*. Madrid: Imprenta de Tomás Jordán, 1836-1857. [Periodicidad semanal; la primera época o primera serie comprende desde el 3 de abril de 1836 a diciembre de 1838; la segunda, desde enero de 1839 hasta diciembre de 1842. Posteriormente, la revista conocerá una tercera serie, desde enero de 1843 hasta diciembre de 1845, así como una “Nueva época”, que va de enero de 1846 a diciembre de 1857].

*Selections from The Tatler and The Spectator*. Richard Steele y Joseph Addison; Angus Ross (ed.). Harmondsworth: Penguin Books. 1982.

*N.B.* Se citan números sueltos de las diversas publicaciones –salvo indicación expresa, se publicaron en Madrid–. Entre paréntesis se consigna el año o arco temporal correspondiente al ejemplar más antiguo y al más moderno de entre los consultados: *La Abeja* (1835); *Il Caffè, ossia, Brevi e Vari Discorsi gia Distribuiti in Fogli Periodici* (Venecia, 1766); *El Cínife* (1845); *El Constitucional* (Barcelona, 1841-1842); *Diario de Avisos de Madrid* (1828-1836); *Diario Constitucional, Político y Mercantil de Barcelona* (1820); *El Duende Especulativo, sobre la Vida Civil. Dispuesto por don Juan Antonio Mercadal* (1761); *Eco del Comercio* (1834-1843); *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales* (1835-1846); *Fray Gerundio. Boletín de Noticias* (1842); *Gaceta de Madrid* (1805-1806; 1819); *Heraldo de Madrid* (1852); *El Indicador de los Espectáculos y del Buen Gusto* (1822-1823); *El Laberinto* (1843-1845); *Miscelánea de Comercio, Artes y Literatura*, convertida a partir del núm. 93 en *Miscelánea de Comercio, Política y Literatura* (1819); *Museo de las Familias. Lecturas Agradables e Instructivas* (1840-1846); *El Mosaico Mexicano* (1840); *El País* (2012); *Prometeo* (1909); *Revista-Mensajero* (1835); *Revista de Madrid* (1845); *El Siglo XIX* (1845); *El Tío Tremenda, o los críticos del malecón* (Sevilla, 1813); *The Token, for 1832* (Boston, 1831).

## COLECCIONES

*El Álbum del bello sexo, o las mujeres pintadas por sí mismas.* Madrid: Imprenta de El Panorama Español. Vila (ed.), 1843.

*Heads of the People, or Portraits of the English. Drawn by Kenny Meadows. With Original Essays by Distinguished Writers.* Douglas Jerrold (ed.). 2 vols. London: Tyas, 1840-1841.

*Paris, ou Le Livre des cent-et-un.* 15 vols. Paris: Ladvocat, 1831-1834.

*Paris; or, the Book of the Hundred-and-one.* 3 vols. London: Whittaker, Treacher & Co., 1833.

*Los valencianos pintados por sí mismos. Obra de interés y lujo escrita por varios distinguidos escritores.* Valencia: Imprenta de la Regeneración Tipográfica, de Ignacio Boix, 1859.

*Los animales pintados por sí mismos. Escenas y costumbres de la vida pública y privada de los irracionales. Obra escrita en francés por Balzac, Luis Baude, La Bédollière, P. Bernard, Gustavo Droz, Benjamin Franklin, Julio Janin, Eduardo Lemoine, Alfredo de Musset, Pablo de Musset, Madame Ménessier-Nodier, Carlos Nodier, Jorge Sand, P. J. Stahl y Luis Viardot. Vertida al español por José Feliu y Codina. Edición de gran lujo. Adornada con magníficas y numerosas láminas al cromo de 12 a 15 tintas, riquísimas portadas, verdaderas obras de arte, y 322 grabados originales del eminente J.J. Grandville.* Barcelona: Tipo-Litografía de Celestino Verdaguer, 1880.

*Los españoles pintados por sí mismos.* Madrid: Ignacio Boix, 1843. [Ed. facsímil. Madrid: Visor libros, 2003. Biblioteca Filológica Hispánica, núm. 61].

*Los españoles pintados por sí mismos, por varios autores. Adornada con cien grabados.* 2ª ed. Madrid: Gaspar y Roig Editores. [Ed. facsímil. Mairena de Aljarafe, Sevilla: Extramuros, 2008].

FLORES, Antonio (1846). *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: Julián Saavedra y Compañía.

SAILLET, Alexandre de (1841). *Los niños pintados por ellos mismos. Obra arreglada al español por Don Manuel Benito Aguirre, vice-director de la Academia de Instrucción Primaria.* Madrid: Ignacio Boix.

## ANTOLOGÍAS Y RECOPILACIONES DE ARTÍCULOS DE COSTUMBRES

AA.VV. (1964-1965 [1950-1951]). *Costumbristas españoles*. Evaristo Correa Calderón (ed.). Madrid: Aguilar. [Autores correspondientes a los siglos XVII, XVIII y XIX, vol. I, 1950 (1964, 2ª ed.). Autores correspondientes a los siglos XIX y XX, vol. II, 1951 (1965, 2ª ed.).]

AA. VV. (1950 [1946]). *Escritores costumbristas. M. J. de Larra. R. Mesonero Romanos. S. Estébanez Calderón*. José Manuel Blecua (ed.). 2ª ed. ilustrada. Zaragoza: Ebro. Biblioteca Clásica Ebro, 27.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1961). *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 10ª ed.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1851). *Obras de D. Manuel Bretón de los Herreros, de la Real Academia Española. Poesías*. Madrid: Imprenta Nacional.

— (1853). *Obras escogidas de don Manuel Bretón de los Herreros, de la Academia Española. Edición autorizada por su autor y selecta por sí mismo, con un prólogo, por don Juan Eugenio Hartzenbusch*. 2 vols. París: Baudry, Librería Europea.

— (2000). *Artículos de costumbres*. Patrizia Garelli (ed.). Madrid: Rubiños-1860, D.L.

CÁRDENAS Y RODRÍGUEZ, José María de (1847). *Colección de artículos satíricos y de costumbres por don José María de Cárdenas y Rodríguez (Jeremías de Docaransa)*. La Habana: Imprenta del Faro Industrial.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín (1847). *Escenas andaluzas, bizardías de la tierra, alardes de toros, rasgos populares, cuadros de costumbres y artículos varios, que de tal y 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, nuevamente ahora reducidas a un cuerpo y compilación, enriquecida con mucho de nuevo y de inédito por el cuidado y esmero de algún aficionado. Edición de lujo adornada con ciento veinte y cinco grabados por D. F. Lameyer*. Madrid: Baltasar González.

— (1955). *Obras completas de don Serafín Estébanez Calderón, El Solitario*. 2 vols. Jorge Campos (ed.). Madrid: Atlas. Biblioteca de Autores Españoles, 78-79.

— (1985). *Escenas andaluzas*. Alberto González Troyano (ed.). Madrid: Cátedra.

FLORES, Antonio (1877). *Tipos y costumbres españolas*. Sevilla: Francisco Álvarez y Compañía Editores.

GIL Y CARRASCO, Enrique (1954). *Obras completas de don Enrique Gil y Carrasco*. Jorge Campos (ed.). Madrid: Atlas. Biblioteca de Autores Españoles, LXXIV.

HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1843). *Ensayos poéticos y artículos en prosa, literarios y de costumbres*. Madrid: Yenes.

LARRA, Mariano José de (1828). *El Duende Satírico del Día. Le publica de su parte Mariano José de Larra*. Madrid [Primer cuaderno: José del Collado (1828, 36 pp.). Segundo: Norberto Llorenci (marzo 1828, 40 pp.). Tercero: Repullés (mayo 1828, 54 pp. +1 h.). Cuarto: León Amarita (septiembre 1828, 40 pp.). Quinto: León Amarita (diciembre 1828, 72 pp.)].

— (1832-1833). *El Pobrecito Hablador: Revista Satírica de Costumbres, etc., etc., por el Bachiller D. Juan Pérez de Munguía*. Madrid: Repullés. [Facsimil. *El Pobrecito hablador (revista satírica de costumbres, etc., etc.) con La Satírico-Manía de Clemente Díaz y Carta panegírica de Andrés Niporesas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979].

— (1835-1837). *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*. Madrid, Imprenta de Repullés. [1835, vols. I-III; 1837, vols. IV-V].

— (1960). *Obras de D. Mariano José de Larra (Fígaro)*. Carlos Seco Serrano (ed.). Madrid: Atlas, 4 vols. Biblioteca de Autores Españoles, 127-130.

— (2000). *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*. Alejandro Pérez Vidal (ed.). Barcelona: Crítica.

LÓPEZ PELEGRÍN, Santos y Antonio María Segovia (1839). *Abenámbar y El Estudiante: capricho periodístico. Primer período, desde 1º de diciembre de 1838 hasta 10 de Marzo de 1839*. Madrid: Imprenta de la Compañía Tipográfica.

— (1840). *Abenamar y El Estudiante: colección de artículos satíricos y festivos publicados de diversos periódicos por Santos López Pelegrín y Antonio María Segovia*. I. Palma: Imprenta y Librería de Esteban Trías.

MARTÍNEZ LÓPEZ, Pedro (1828-1829). *El Mundo tal como es o todos locos*. Madrid: Hija de Francisco Martínez Dávila.

[¿MESONERO ROMANOS, Ramón de?] (1822). *Mis ratos perdidos o ligero bosquejo de Madrid en 1820 y 1821. Obra escrita en español y traducida al castellano por su autor*. Madrid: Eusebio Álvarez.

MESONERO ROMANOS, Ramón de (1835-1838). *Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital, observados y descritos por un Curioso Parlante*. 3 vols. Madrid: Imprenta de Repullés. [1835, vols. I-II; 1838, vol. III].

— (1831). *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa*. Madrid: Miguel de Burgos.

— (1842). *Escenas matritenses, por el Curioso Parlante*. Tercera edición, corregida y aumentada por el autor, y adornada con láminas. Madrid: Imprenta de Yenes, 4 vols.

— (1845). *Escenas Matritenses, por El Curioso Parlante (D. Ramón de Mesonero Romanos)*. Cuarta edición, corregida y aumentada por el autor, e ilustrada con grabados. Madrid: Ignacio Boix.

— (1851). *Escenas matritenses, por El Curioso Parlante (D. Ramón de Mesonero Romanos)*. Quinta edición, única completa, aumentada y corregida por el autor, e ilustrada con 50 grabados. Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig. Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig.

— (1862). *Obras jocosas y satíricas del Curioso Parlante*. 5 vols [I. *Panorama matritense (Primera serie de las Escenas) 1832 a 1835. Por el Curioso Parlante. Nueva edición corregida y aumentada con notas*; II. *Escenas Matritenses. Segunda serie (1836 a 1842). Nueva edición corregida y aumentada con notas*; III. *Tipos, grupos y bocetos de cuadros de costumbres dibujados a la pluma por el Curioso Parlante. (1843 a 1860)*; IV. *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840-1841*]. Madrid: Estab. Tipog. de D. Francisco de Paula Mellado.

— (1880). *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*. Madrid: Oficinas de La Ilustración Española y Americana. [Nueva edición, con notas y adiciones, 1881, 2 vols.].

— (1881). *Obras jocosas y satíricas de El Curioso Parlante*. Madrid: Oficinas de la Ilustración Española y Americana. [Es la misma edición de las

Obras de 1862, con el añadido de las *Memorias*, nueva edición, con notas y adiciones].

— (1903-1905). *Trabajos no coleccionados. Ramón de Mesonero Romanos*, El Curioso Parlante, 2 vols. Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández.

— (1967). *Obras de don Ramón de Mesonero Romanos*. Carlos Seco Serrano (ed.). Madrid: Atlas, 5 vols. Biblioteca de Autores Españoles, 199-203.

— (1975): *Escenas matritenses*. Ramón Gómez de la Serna (ed.). 4ª ed. Madrid: Austral.

— (1993). *Escenas y tipos matritenses*. Enrique Rubio (ed.). Madrid: Cátedra.

— (1994). *Memorias de un setentón*. José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos (eds.). Madrid: Castalia.

NEIRA DE MOSQUERA, Antonio (1845). *Las ferias de Madrid. Almoneda moral, política y literaria*. Madrid: Establecimiento literario-tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti. [Facsimil: Madrid: Almaburu, 1984].

RODA, Nicolás de (1845). *Artículos de costumbres, de literatura y de teatros*. Madrid: Benavides.

— (1991). *Artículos de costumbres*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada. Biblioteca General del Sur, 12.

#### VARIA COSTUMBRISTA

ANDUEZA, José María de (1842). *Trabajos y miserias de la vida: cuadros joco-serios; entretenimiento traducido y original de Aben-Zaide*. Madrid: Boix.

ANÓNIMO ([s.a., licencia de 1735]). *Madrid por adentro y el forastero instruido y desengañado. Escrito por un ingenio desta Corte. Quien se le dedica a la muy alta y antigua señora Mariblanca, perpetua habitadora de la gran Puerta del Sol*. [s.l.: Madrid]: [s.i.: Luis Gutiérrez].

ANÓNIMO (1781). *Mis bagatelas, o las ferias de Madrid. Mueble de moda, especialmente para las damas y petimetres literatos*. Madrid: González.

ANÓNIMO [¿1789?]. *La Lunette d'approche ou l'optique miraculeuse*. [S. l.]: [s. i.].

ANÓNIMO (1805). *Viaje por mis faldriqueras. De autor anónimo. Traducido a la lengua española por E. T. C. D. Bernardo María de Calzada.* Madrid: Imprenta Real.

CERDONIO, Desiderio [pseud.] (1796). *El ropavejero literario en las ferias de Madrid. Obra tan útil como las más, y tan inocente como pocas. Dála a luz D. Desiderio Cerdonio.* Madrid: Villalpando.

FORONDA, Agustín (1801). *Carta en que se prueba que todos los entendimientos son iguales.* Madrid: Imprenta de Cano.

[GALLARDO, Bartolomé José] (1821). *Carta blanca sobre el negro folleto titulado Condiciones y semblanzas de los Diputados a Cortes, dirigida por el autor de la Apología de los palos al redactor de cualquier periódico, como sea tan liberal, que la estampe de su cuenta y riesgo.* Madrid: Miguel de Burgos.

GAMTI, Estefano (¿1786?). *Carta satírico-crítica sobre los abusos que cometen los que siguen ciegamente las modas para desengaño de los que viven en la Corte y ciudades capitales y para consuelo de los aldeanos.* Madrid: [s.n.].

[¿GARCÍA DE LEÓN Y PIZARRO, José?] (1822). *El Tuti li Mondí y la cosa bonita. Obra utilísima para conocer a los pícaros que hacen la guerra en España a las instituciones liberales.* Burdeos: [s. i.].

[¿GOROSTIZA, Manuel Eduardo de?] (1822a). *Galería en miniatura de los más célebres periodistas, folletistas y articulistas de Madrid. Por dos bachilleres y un dómíne.* Madrid: Eusebio Álvarez.

— (1822b). *Apéndice a la Galería en miniatura de los más célebres periodistas, folletistas y articulistas de Madrid.* Madrid: Eusebio Álvarez.

JIMÉNEZ DE GÓNGORA, Pedro [Duque de Almodóvar] (1781). *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia. Su fecha en París año de 1780, por don Francisco María de Silva.* Madrid: Antonio de Sancha.

LAFUENTE, Modesto (1846). *Teatro social del siglo XIX*, 2 vols. Madrid: Imprenta de Francisco de Paula Mellado.

— (1847). *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: Imprenta de Francisco de Paula Mellado.

MARTÍNEZ COLOMER, Vicente (1818). *Reflexiones sobre las costumbres*. Valencia: Imprenta de D. Francisco Brusòla, 2 vols.

[MIÑANO Y BEDOYA, Sebastián de] (1821). *Las Cartas del Madrileño, sacadas del Censor, periódico español*. Madrid: León Amarita.

[¿MIÑANO Y BEDOYA, Sebastián de?] (1821). *Condiciones y semblanzas de los diputados a Cortes para la legislatura de 1820 y 1821*. Madrid: Imprenta de Juan Ramos y Compañía.

PÉREZ ZARAGOZA GODÍNEZ, Agustín (1821). *El remedio de la melancolía. Floresta del año de 1821, o colección de recreaciones jocosas e instructivas. Obra nueva que contiene lo que se ha escrito e inventado más agradable por autores modernos hasta el año de 1821*. Madrid: Álvarez.

PUJOUX, Jean Baptiste (1801). *Paris à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ou esquisse historique et morale des monuments et des ruines de cette capitale de l'état des sciences, des arts et de l'industrie à cette époque, ainsi que des mœurs et des ridicules de ses habitants*. Paris: Brigitte Mathé.

ROGRACAROMI, J. [¿pseud.?] (1823). *Madrid. Bosquejo de esta villa capital y de las costumbres de sus habitantes; en forma de carta que envía un extranjero residente en ella a otro amigo suyo*. Madrid: Imprenta de Eusebio Álvarez.

[¿SALAS Y QUIROGA, Jacinto?] (1844). *Madrid y sus misterios. Novela de costumbres contemporáneas, escrita por Un Desconocido*. Madrid: Imprenta de N. Sanchiz.

SANTIAGO BADO, Luis [¿1800?]. *El libro a gusto de todos, o sea colección de cartas apologéticas de los usos, costumbres y modas del día, recopiladas por D.L.S.B.* Murcia: Imprenta de Juan Vicente Teruel.

TABERA, Gonzalo (1731 [fecha de licencia]). *Diálogo crítico-físico entre un capón y una beata, observado en el Prado de San Jerónimo de esta corte*. [Madrid]: Se hallará en la Puerta del Sol en la Librería de Juan Buitrago.

MOYA, Alejandro de (1792). *El Café. Por D. Alejandro de Moya*, 2 vols. Madrid: Imprenta de González.

[¿TAPIA, Eugenio de?] (1807). *Viaje de un curioso por Madrid*. Madrid: Fuentenebro y Compañía.

TEOFRASTO/DUCLOS (1787). *Caracteres morales de Teofrasto. Reflexiones filosóficas sobre las costumbres de nuestro siglo, por M. Duclos*,

*traducidos los primeros del griego y las segundas del francés por don Ignacio López de Ayala.* Madrid: Imprenta de Miguel Escribano.

— (1970). *The Character Sketches*. Translated, with notes and Introductory Essay, Warren Anderson. The Kent State University Press.

— (2010). *Caracteres*. Madrid: Cátedra. Clásicos Linceo.

TEOFRASTO, EPICTETO Y CEBES (1947). *Caracteres morales. Enquiridión o Máximas. La Tabla de Cebes*. Buenos Aires: Austral.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (1989). *El Diablo Cojuelo*. Enrique Rodríguez Cepeda (ed.). Madrid: Cátedra.

## FISIOLOGÍAS

Se recoge, finalmente, una lista de fisiologías literarias publicadas en España entre 1840 y 1850, ya sean traducidas, adaptadas o, en los menos casos, originales. Con el fin de ofrecer una idea de su cronología y distribución en los circuitos editoriales españoles –en el madrileño y el barcelonés, fundamentalmente–, no se consignan de manera alfabética, sino por lugar de publicación.

IGNACIO BOIX (MADRID)

[¿ANDUEZA, José María de?] (1842). *Fisiología del negro, traducción libre de J. M. de A.* Madrid: Boix.

UNIÓN COMERCIAL (MADRID)

COUAILHAC, L. (1843). *Fisiología del solterón, arreglada y libremente acomodada al gusto español, por El Modhafer, acomodador de nuevo cuño*. Madrid: Unión Comercial.

BÉJAR, Manuel (1843). *Fisiología de la modista*. Madrid: Unión Comercial.

NORIEGA, Mariano (1843). *Fisiología del poeta*. Madrid: Unión Comercial.

— (1843). *Fisiología del cómico*. Madrid: Unión Comercial.

FRANCISCO DE PAULA MELLADO (MADRID)

NEUFVILLE, Étienne de (1842). *Fisiología de los enamorados. Traducida del francés, del testo [sic] de Mr. Etienne [sic] de Neufville, por Ramón de Castañeira*. Madrid: Establecimiento Tipográfico [de Francisco de Paula Mellado].

KOCK, Paul de (1842). *Fisiología del hombre casado. Arreglada a nuestro idioma del texto francés, original de Paul de Kock, por Ramón de Castañeira*. Madrid: Mellado.

IMPRENTA LA AMISTAD (MADRID)

CORSINI, Luigi (1843). *Fisiología del beso*. Madrid: Imprenta La Amistad [Reimpresa: Madrid: Rivadeneyra, 1856].

ANTONIO BERGNES Y CÍA. (BARCELONA)

KOCK, Charles Paul de (1842). *Fisiología del hombre casado, por C. Paul de Kock, traducida al castellano por \*N. N.* Barcelona: Antonio Bergnes y Cía.

NEUFVILLE, Étienne de (1842). *Fisiología del enamorado, por Estévan [sic] Neufville, con dibujos de Gavarni; traducida del francés por N. N.* Barcelona: Antonio Bergnes y Cía.

CLER, Albert (1843). *Fisiología del músico, por Albert-Cler [sic], traducida al castellano por la señorita D<sup>a</sup> Ventura Rubiano y Santa Cruz, y adornada con dibujos [por Ildefonso Cibera]*. Barcelona: Bergnes.

COUAILHAC, L. (1842). *Fisiología del solterón y de la solterona. Escrita en francés por L. Couailhac; con dibujos de Monnier; traducida del francés por \*N.N.* Barcelona: Imprenta de Antonio Bergnes y Cía.

HUART, Louis (1842). *Fisiología del miliciano nacional, por Luis Huart, con dibujos de Maurisset y Trimolet; traducida al castellano por \*N. N.* Barcelona: Antonio Bergnes y Cía.

— (1842). *Fisiología del sastre, por Luis Huart; con dibujos de Gabarni [sic]; traducida al castellano por \*N. N.* Barcelona: Antonio Bergnes y Cía.

— (1842). *Fisiología del médico, imitada de la que escribió en francés Luis Huart, por \*N. N.* Barcelona: Antonio Bergnes y Cía.

ALHOY, Philadelphie-Maurice (1842). *Fisiología del acreedor y del deudor, por Mauricio Aloy [sic]; dibujos de Janet-Lange: traducida al castellano por \*N. N.* Barcelona: Antonio Bergnes.

[HUART, Louis] (1842). *Fisiología del estudiante, escrita por El Licenciado Borrajas [Jaime Tió], adornada con dibujos.* Barcelona: Antonio Bergnes.

IMPRENTA DE JUAN OLIVERES (BARCELONA)

BALZAC, Honoré de (1841). *Fisiología del matrimonio.* Barcelona: Juan Oliveres, 2 vols.

NEUFVILLE, Étienne de (1848). *Fisiología [sic] del enamorado, por Estévan [sic] Neufville, con dibujos de Gavarni; traducida del francés por N. N.* Barcelona: Juan Oliveres.

CLER, Albert (1848). *Fisiología del músico, adornada con dibujos, por Albert-Cler; traducida por Ventura Rubiano y Santa Cruz.* Barcelona: Oliveres.

COUAILHAC, L. (1848). *Fisiología del solterón y de la solterona. Escrita en francés por L. Couailhac; con dibujos de Monnier; traducida del francés por M.M.* Barcelona: Oliveres.

HUART, Louis (1848). *Fisiología del guardia nacional, por Luis Huart; con dibujos de Maurisset y Trimolet; traducida al castellano por M.M.* Barcelona: Juan Oliveres.

— (1848). *Fisiología del sastre, por Luis Huart; con dibujos de Gavarni; traducida al castellano por M.M.* Barcelona: Juan Oliveres.

— (1848). *Fisiología del médico.* Barcelona: Juan Oliveres.

[HUART, Louis] (1848). *Fisiología del estudiante, escrita por El Licenciado Borrajas [Jaime Tió], adornada con dibujos.* Barcelona: Juan Oliveres.

KOCK, Charles Paul de (1848). *Fisiología del hombre casado, por C. Paul de Kock, traducida al castellano por \*N. N.* Barcelona: Juan Oliveres.

ALHOY, Philadelphie-Maurice (1848). *Fisiología del acreedor y del deudor, por Mauricio Aloy [sic].* Barcelona: Juan Oliveres.

IMPRESA DE LA LIBERTAD CENTINELA DE ANDALUCÍA (SEVILLA)

[HUART, Louis] (1843). *Fisiología del estudiante, escrita por El Licenciado Borrajas* [Jaime Tió]. Sevilla: Imprenta de La Libertad Centinela de Andalucía.

IMPRESA DE PALACIOS (MURCIA)

MAYOLI Y ENDÉRIZ, Alejandro (1843). *Fisiología del revolucionario, obra original de don Alejandro Mayoli y Endériz*. Murcia: Palacios.



## *Lista de ilustraciones*

Frontispicio de <i>Escenas andaluzas</i> (1847)	361
Grabado de <i>Les Français peints par eux-mêmes</i> (1840, I)	364
Frontispicio de <i>Los españoles pintados por sí mismos</i> (1843, I)	365
Frontispicio de <i>Le Livre des Cent-et-un</i> (1831)	369
Grabado de <i>Heads of the People</i> (1840, I)	372
Frontispicio y portada de <i>Nashi spisannye s natury russkimi</i> (1841)	376
Detalle del frontispicio de <i>Los niños pintados por sí mismos</i> (1841)	380
Grabado de la "Introducción" a <i>Los españoles pintados por sí mismos</i> (1843, I)	392
Grabado de <i>Los españoles pintados por sí mismos</i> (1844, II)	395
Anuncio de la <i>Fisiología del hombre casado</i> de C. Paul de Kock (1842)	401
Portada de <i>Doce españoles de brocha gorda</i> (1846)	409



## Summary

The present research focuses on the Spanish sketch of manners and, more specifically, on the poetics of the sketch of manners published between 1830 and 1850. Its main purpose is to cover the absence of a specific study on this particular manifestation, one of the most paradigmatic formulations of multiform *costumbrismo*. Broadly, this research is framed in the context of the construction of a theory of *costumbrismo* able to provide a comprehensive overview of this aesthetic and literary phenomenon.

The analyzed period starts on end of 1820s up to 1850, which are the years of the origins, formation and consolidation of the sketch of manners. Since the second half of the 18<sup>th</sup> century was brewing a suitable process for the adaptation of this literary form thanks to the importance of different traditions – from essay to controversial and satirical literature or illustrated journalism. However, the sketch of manners was not consolidated until the 19<sup>th</sup> century, due to a series of political, cultural and technological developments. Some of the most prominent of this period are the technical innovations assumed by the modern press; the development of new categories of political and presociologic thinking – nation, class, social body, the inherited cultural secularization of immediately previous intellectual processes, the revolution in the techniques of the observer, the new scientific maps that imbued literature and the hatching of the graphic image in the press.

The presented doctorate thesis starts with an Introduction and the description of some theoretical considerations. Following, the three main blocks of the research are presented: the criticism of *costumbrismo*, the history and the poetics of the sketch of manners. The thesis closes with some General Conclusions.

The thesis starts with the *Prior Theoretical Questions*, where the theoretical framework of the research is presented. In this part, an essential and initial distinction between *costumbrismo* as a literary and critic category, and *lo costumbrista* as aesthetic category, quality of a work and attitude to it is raised. Then, the hybrid character of the sketch of manners, halfway between literature and journalism, are discussed, while a brief overview of the different literary

ways of representing customs and manners is provided. The last chapter is dedicated to the sketch of manners, whose definition and characteristics are analyzed taking in account the poetics of the authors themselves, i.e., their ideas about this genre and the way they understood and faced *costumbrista* writing.

Throughout the thesis, fragmentary testimonies – i.e. metaliterary reflections that the writers included in their own sketches of manners –, as well as different paratextual sources, such as prefaces, warnings, notices to the reader, reviews, journalistic criticism, personal letters, memoirs, biographies and autobiographies have been used. This material sets up a sort of poetics of the sketch of manners that gives the image that the authors themselves and their first readers and critics possessed. These ideas serve to complement on one hand studies of *costumbrismo* of the contemporary criticism examined in the first block, ranging from the last years of the 19<sup>th</sup> to date. On the other hand, it serves as a complement to the poetics of customs article developed from the analysis of the texts in the third one.

Precisely, the first block of the thesis deals with different interpretations of *costumbrismo*, from its origins to the present day – 1. *The Critics of Costumbrismo* –. The genesis of the concept of *costumbrismo* is examined through a detailed analysis of its main landmarks: the construction of the term and the historiographic debate concerning it. As a summary and discussion of the critics of *costumbrismo* it is attempted to show a wide picture where those decisive investigations that have consolidated certain readings of the phenomenon, or that have stood out for their original or revisionist nature, are consigned. The block closes with the latest research on so-called *literature panorámica* – *panoramic literature*, *littérature panoramique*, *Panoramatische Literatur* –, driven basically by the criticism of French, Belgian, English and German researchers, including a broad pan-European journalistic and literary production which would include *costumbrismo*, as it is named in the Hispanic tradition.

The second block of the thesis, *History of the sketch of manners*, is a detailed account of the vicissitudes of the sketch of manners, from its earliest and direct foregoing works in Enlightenment until it is consolidated in a defined structure in the first third of the 19<sup>th</sup> century. In this section other *costumbrista*

expressions from different areas –novel, theatre, poetry or short narrative– are considered. These expressions acted as a catalyst for a change in the concept of literary representation that the sketch of manners finally assumed in its aesthetic principles. In any case, all these products of the eighteenth-century literature of manners only consider the mentioned aspects, which in their turn prepared the coming of the sketch of manners in the 19<sup>th</sup> century, at the end of the decade of the 1920s.

Because of its later significance in the process of gestation of the sketch of manners, more attention is paid to the concept of *customs* in its moral and enlightened dimension, as well as to the journalistic production that in the second half of the 18<sup>th</sup> century began to promote the social criticism of customs and manners –the traditionally so-called *prensa moral* and, more recently, *prensa espectadora* or *espectadores*. Furthermore, evaluating the first steps of the sketch of manners requires to pay attention to other nineteenth-century *spectators* who crossed the threshold of 1800 and continued the adissonian tradition – *La Minerva o el Revisor General* (1805, 1817); *El Censor* (1820). The sketch of manners will begin to take form in a series of works of the 1920s, which, despite of being non-journalistic works, were published serialized and in a journalistic shape. In this series of works, the epistolary series of Sebastián de Miñano's *El Pobrecito Holgazán* (1820), Mesonero's *Mis ratos perdidos* (1822) and Larra's *El Duende Satírico del Día* (1828) are included. Likewise, *El Pobrecito Hablador* (1832-1833) by the last named author, whose statute is different because it was published when the sketch of manners was appearing in the Spanish press since 1828 – especially, in the pages of *El Correo Literario y Mercantil* (1828-1833), *Cartas Españolas* (1831-1832) and *La Revista Española* (1832-1836) – form also part of this group.

This journalistic trilogy, never studied as a whole, is in this doctoral dissertation carefully analyzed, since the true origins of the Spanish sketch of manners are localized in it. The sketch of manners is promoted and institutionalized in the pages of these three journals over the years ranging from 1828, date of publication of the first texts, to 1835, when they jumped from the newspaper column to the book, serialized in the pioneering collections of Larra (*Fíguro*, 1835) and Mesonero (*Panorama matritense*, 1835). Thereafter, it becomes a constant presence in almost all newspapers and magazines

published until 1850, which is the date covered by the present study. In this line, the first stage of *Semanario Pintoresco Español* (1836-1842) is examined, in addition to *El Artista* (1835-1836), *No me Olvides* (1837-1838), *El Liceo Artístico y Literario* (1838), *El Alba* (1838-1839), *El Panorama* (1838-1841), *La Mariposa* (1839-1840), *El Reflejo* (1842-1843), *Revista de Teatros* (1841-1845) and *El Fénix* (1844-1849). Other non-journalistic works that gave place to the sketch of manners have also been considered –the aforementioned collection, the pamphlet and the panoramic collection–, as well as the main expressive transformations experienced by the sketch of manners in these different contexts and other types of artistic and technical innovations. On the one hand, the graphic image, which leads to the appearance of the illustrated sketch of manners, is examined. On the other hand, the serialization, the production chain, the writing commissioned by an editor and the participation of groups of writers that followed European models that had previously succeeded in Europe thanks to the scheme “painted by himself” are examined. Finally, the literary physiologies, whose lack of success in Spain coincides practically with the twilight of the sketch of manners, slowly strangled by the iteration of structures, themes and over-used clichés are reviewed.

The formation of the sketch of manners as an autonomous genre was produced thanks to the close connection of the issue of manners to a concrete form where a series of specific stylistic techniques crystallized per iteration, such as satirical figuration or festive tone, descriptive procedures of types and brief scenes, the pseudonymous or the first-person narrator. The transit of the issue of manners to the specific form of the sketch, i.e. the progressive constitution of the genre through the projection of themes and techniques on a set of concrete works, is not more than a matter of historical contingency and, in this sense, it is a process that requires to be addressed within and from the perspective of its history. Thus, a considerable space has been granted to this second block in order to analyze the Spanish sketch of manners from its historic and literary genesis, something necessary in *costumbrismo* studies.

The third and last block of the present doctorate thesis is *Poetics of the Sketch of Manners*. It is dedicated to analyzing, through concrete cases that integrate the corpus studied, the set of features and procedures that make up the article of customs as a genre, both in its formal constitution and in its

thematic and ideological content. The fundamental principle which sustains this poetic is the consideration of the sketch of manners as a kind of text of fictional character, from the assumption of the following two fundamental propositions.

First, that every text that develops a small fable, however small that is and regardless of the purpose of their inclusion, it is fictional. Second, the fictional nature of a text is measured not only in terms of the will of the author, but also through the attitude than the reader adopts in front of the text. In 1830 Spanish *costumbristas* assumed that the sketch of manners should contain a “fábula”, “una acción interesante y palpable”, as says Mesonero in the prologue to his *Panorama* – understanding “fábula” in its tin meaning of short fictional story – that would help to involve the moral content, the “discurso” undercover. From this point, not only the elements that build the microhistory of the sketches of manners are born, but also the textual architecture that configures, if not frames continued in cycles, at least certain continuity between different sketches, thanks to the incorporation of the same personages and diverse intertextual citations. In this way the authors refer with some constancy to their own work, which thus becomes a sort of small universe creative, coherent and unitary, hidden in a newspaper column.

With regard to the second principle alluded, it could be reasonably argued that it is not possible to determine the fictional character of texts through the literary reception, since we lack a significant sample of testimonials about how the common reader faced this kind of texts. Besides, we know the mode in which two special kinds of readers interpreted them: the author, first performer of his own work, and the critic. In these two areas we do have enough evidences of the status that the sketch of manners had in the years of his rise and fall, when the public was aware of its special hybrid character, which didn't excluded it from the literary order. Therefore, without ignoring that the sketch of manners is a specific kind of newspaper article that oscillates between the domains of the factual and the fictional, this research has attended for the first time to its literary characteristics. Critics have warned about the danger of not considering *costumbrismo* as legitimate literary fictional creation, while we still did not have any monographic study of the poetics of the sketch of manners, with the exception of 1990s Enric Cassany's study of nineteenth-century catalan *costumbrismo*. *Towards a Poetics of the Sketch of Manners (1830-1850)*

constitutes an exploration of the map of the sketch of manners published in Spain during the first half of the 19<sup>th</sup> century, as well as an initial panoramic approach to its poetics.

## Conclusion

The main analytical parameters and the conclusions derived from the present doctoral research are the following ones:

**1. Conceptual Delimitations.** *Costumbrismo* is understood in the history of literature and art, conventionally, as a movement mainly focused on the customs and manners of a social group or a particular place. The extension of both its subject and its scope of application has led to a semantic confusion that has allowed to consider within *costumbrismo* very disparate works. However, to talk accurately about *costumbrismo* customs and manners must not be considered just as a thematic element presented in isolation, but as the nuclear axis of a specific literary or pictorial genre.

There are multiple supports or formats in theater, narrative and poetry which update the peculiar way of representing reality in *costumbrismo*; however, particular genres must not be confused with the general discursive properties associated to the *costumbrista* aesthetic category. In this sense, there are works that present a *costumbrista* tone or a certain costumbrista affiliation, what does not imply that they could be classified within *costumbrismo*. The fact that this distinction has not been considered frequently has derived in too wide and biased readings of this phenomenon. For its part, the sketch of manners constitutes one of the possible morphologic manifestations that *costumbrismo* can adopt. It begins to show itself in diverse European countries in the last decades of the 18<sup>th</sup> century, and it expands and develops in the first ones of the 19<sup>th</sup> century. It consists of a specific type of writing that, over its various manifestations, that is to say, its different author's poetic arts, presents a common spirit, a kind of family resemblance that is different in almost all writers and that allows the inclusion of diverse texts within the same common core.

**2. Object of Analysis.** The literature on Hispanic *costumbrismo* is overwhelming in terms of its extent and its ramifications. However, it is not common to find studies that address, more specifically, articles of customs, one

of its most canonical forms. The sketch of manners is an intergender that shares the conventions and features of both journalism and narrative fictional forms. Instituted as a literary genre thanks to the ongoing practice and the consciousness of its own specificity, it stands as representative of an epoch and possesses a function, a socio-political position and aesthetic literary characteristics –structural, thematic, stylistic and rhetorical– which are all of them differential. All this allows to isolate a particular poetics of the sketch of manners that overlaps in the bosom of the general *costumbrista* poetics.

**3. Poetics of the Sketch of Manners.** Those constants that appear in the texts on a recurring basis, beyond the different styles and tones of author, have been extracted from a corpus of sketches of manners wide enough to be representative. This way, a general poetics of the sketch of manners has been set. In this sense, it has been confirmed the existence of a bundle of thematic, stylistic and structural options that determine in the examined period the sketch of manners as a defined journalistic and literary product, opposite to other *costumbrista* products, such as the comedy of manners or the novel of manners.

**4. Costumbrista Aesthetics.** For the reconstruction of the poetics of the sketch of manners some of the main budgets that construct the costumbrista aesthetics between 1830 and 1850, when the production of sketches of manners develops in Spain, were taken into account. There has been put a special emphasis on those principles that appear in the sketch of manners, and that help to determine the particular way in which it represent art. These nuclear principles, examined in the *Prior Theoretical Questions*, and that correspond mostly to diverse changes of paradigm produced at the end of the 18<sup>th</sup> century, are fundamentally: (a) the *costumbrista* mimesis, understood as an imitation of the particular and civic life as it is, according to that so characteristically nineteenth-century conception of the impartial interpretation of a reality that is intended to be final and complete; (b) the *costumbrista* view associated, which focuses in the areas of family and daily life from an perspectivistic approach that seeks to offer a renewed vision of customs and most trivial uses; (c) a purpose, voiced in the journalistic page, of reform, and social critique through

the observation of customs, understanding them taking into account a circumstantial notion already stripped of ethical considerations of general nature and associated to a secularized vision of culture; (d) an engine of self-knowledge, through the pictorial poetics of the individual portrait and the collective national self-portrait that identifies and defines the nation-State of the 19<sup>th</sup> century; (e) a political commitment more or less accentuated depending on the case and within a broad ideological range, but always present, even in the “apolitical” item of the sketch of manners; (f) lastly, but not least, an internal conflict between the will of cultural and political progress associated with France, and the conviction of “modernity as invasion” – so the everything French is at the same time, paradoxically, model and antimodel, which encourages and determines deeply this kind of texts.

### **5. Ontology, Pragmatics and Rhetoric of the Sketch of Manners.**

Once settled the aesthetic bases upon which the poetics of the sketch of manners rests, it is essential for its reconstruction to analyze the nature of this literary product, the processes in which it is originated and received, and the way it is composed and organised at the textual level. Therefore, the study of the sketch from a triple approach, ontological, pragmatic and rhetorical, unfolds. This backbone principle has been specially applied to the analysis of the form in the third block – *Poetics of the Sketch of Manners (1830-1850)* –, but also encourages the historic evolutive crawl of the genre that takes place in the second one – *History of the Sketch of Manners (1830-1850)*.

**6. Interpretations of the Sketch of Manners.** As in all research, this study on the history and poetics of the first Spanish sketch of manners is necessarily part of a critical tradition. Thus, it dialogues and, occasionally, discusses with that critical tradition, but is enriched by it in any case.

The analysis of the evolution of the critics of Spanish *costumbrismo* evidences problems of conceptualization that the sketch of manners has had to face, traditionally diluted in this wide sea in which *costumbrismo* is constituted in the eyes of who is approaching to it.

Each historical stage has built his own image of *costumbrismo*, usually projecting upon him its particular vision and aesthetic sensitivity. The sketch of

manners has had to face different problems, posed and discussed throughout the preceding pages, being one of them leading its own ontological statute. The inclusion of this type of writing in an intermediate space between literature and journalism, the fact that it oscillates between the fictional and the factic domains, has already constituted, by itself, a motive of misunderstandings. In any case, the fictional component is presented in the first sketches of manners written in Spain between 1830 and 1850. This prevents them from being considered as a mere manifestation of the didactic essayistic genres, although it certainly has an educational spirit and possesses a markedly essay tone. On the other hand, those who during the first half of the 19<sup>th</sup> century wrote sketches of manners with a certain constancy show a good knowledge of this type of writing. Its ideological implications didn't go unnoticed to some of its critics in the second half of the century. In fact, the polarization and politicization of the genre culminates in this time with the dissemination of a very precise picture of what is a sketch of manners: an exponent of the national, traditional and romantic Spanish literature.

The disengagement of the genre from the foreign models, mainly from the French ones from which it emanates, and the restriction of these models to the limits of the history of the Spanish literature distorted the study of these textual manifestations in a certain sense. Later critics have partially inherited these postulates, while more recent researchs come to relocate the Spanish sketch of manners within the European network, literature and journalism, from which it comes.

All this confirms the need to promote studies on *costumbrismo* from the perspective and methodology of Comparative Literature, and to extend the object of interest from the Spanish *costumbrismo* towards the so-called *panoramic literature*, or what is the same, the different costumbrismos, one for each "imagined community" that wanted to build its own biography during the first half of the 19<sup>th</sup> century. Since the transnational scope of the phenomenon is a fact today, this is the real cultural context on which Spanish sketch of manners production should be analyzed.

**7. Transnational Costumbrismo, Panoramic Literature.** New approaches of current critics, mostly foreign, have drawn attention to the literary

phenomenon recently named panoramic literature because of a theory outlined by Walter Benjamin, and also due to the assumption of the heuristic and interpretative model of the 19<sup>th</sup> century panorama.

This concept, until now oblivious to the critical vocabulary of Spanish critics, agrees to a large extent with what in the Spanish literary history is labelled as *costumbrismo* and whose scope, as we've known for a long time, is not privative of Hispanic literature. As it has been evidenced throughout these pages, the Spanish sketch of manners emerges and develops between the decades of 1830 and 1850 in a European context of emergency and consolidation at the transnational level of sketches, micronarratives and descriptions, usually satirical, on the manners, customs and on the national character of the different societies "painted by themselves", texts which aim to trace and fix its individual and collective image, its panoramic portrait, both in a physical and a moral way.

**8. Theory of Costumbrismo and Epilogue.** The triple critical, historical and poetic approximation assumed in this doctoral research advocates the need to promote a theory of *costumbrismo* that accounts for the complexity of this phenomenon in all its aesthetic and literary dimension. This idea has been defended explicitly and implicitly by a sector of criticism in recent years – the state of the question in the studies on costumbrismo carried out by José Escobar in 1996 can be considered a call for attention, in this sense. Although today's idea of *costumbrismo* is far from the one held in other times, which was much more negative, it hasn't still been done enough work in this direction. Proof of this is the fact that it has not been written yet a monographic study focused exclusively on the sketch of manners, the main product of the 19<sup>th</sup> century literary *costumbrismo* and one of its most outstanding manifestations. In order to cover that gap as an initial horizon of expectations, it has been drafted this poetics of the Spanish sketch of manners, taking in to account that the theoretical study of a gender cannot be carried out just from pure abstraction and without a complementary historical-critical analysis, based on the texts and contexts that determine it.

The literature on customs and manners has a long history in the map of Spanish literary history. However, such a path is shortened considerably if the centre of attention is restricted from this object of interest to the study of the most reduced and accurate area of the sketch of manners, one of the faces that can be adopted by the multiform *costumbrismo*.

The private story of the Spanish sketch of manners takes place with slight asynchrony in relation to their European counterparts. It coincides with the emergence of the enlightened modern journalism that sticks out from the first third of the 19<sup>th</sup> century due to a series of fundamental changes in Spanish society, both in regards to the political and economic order and to the cultural and artistic fundamentals associated with modernity. The sketch of manners, a cultural product and ideological instrument of the men of letters belonging to the enlightened middle class, is directly associated with the emergence and consolidation of that same group within the political sphere. This step did not occur in Spain until practically the decade of 1830, when the socio-cultural conditions necessary for this purpose converged, unlike what happened in countries like France, England or Germany, where the sketch of manners was being cultivated for a long time along with other manifestations of urban, panoramic and critical literature.

The first sketches of manners documented in Spain were woven within a closed journalistic network at the head of which was placed a central figure: the multifaceted José María de Carnerero. They began to appear on a regular basis from August 1828 in *Correo Literario y Mercantil*, journal that he first directed. They initially followed French models that were copied or imitated; in some cases we might even talk about plagiarism. In *Cartas Españolas* and *La Revista Española*, founded by the same Carnerero under the auspices of the Regent and later Queen María Cristina, the genre was profiled and it found its own voice, progressively unmarked from external sources, in search for its own identity and in permanent dialogue with the national literary tradition. Therefore, in the development of the Spanish literary form there have merged various intertextualities that combine purely Spanish history and the imprint that French literature left. Through it various models of panoramic writing were introduced in Spain – collections, isolated sketches, panoramas, etc.

The sketch of manners will be developed simultaneously to the slow process of transition from the Ancient Regime to liberalism and it will be erected as a diffuser genre of the collective image of the nation, of which the middle class is the quintessence. Concentrated on various journals pressed by the Government and royal powers during the Ominous Decade, these first texts must conform to the constraints of this effective censorship, to the personal censorships of the writers themselves and to the conventions of the satire to which these texts are bound. Such constraints motivate different styles of sketches of manners, according to the inclinations of each author.

Thus the set of initial Spanish *costumbrista* production ranged from the apolitical texts to the critical and combative, from the comic to the satirical ones. This has led to oscillating interpretations of this type of literature, either in a conservative key, or in a progressive key. The difficulty of addressing such multiform poetic lies in limiting exclusively the sketch of manners to one of these poles, since, despite such ups and downs, it always remained within the limits of the *costumbrista* mimesis, i.e., from the observation of the local and circumstantial matters, its nuclear literary representation principle. The adaptations of the sketch of manners to various categories, aesthetic or not, in different gradations – moral, reality, truth, beauty... –, have modified progressively its physiognomy, being the most important change, as the genre evolves, the assumption of the picturesque as an engine of creation, which in many cases resulted in folk, archaeological or erudite sketches which lacked the fictional component present in its origins.

In an artistic and technical level, the sketch of manners is located in a similarly dual space. Its evolution offers a rough idea of the status of graphic arts and printing in Spain between 1828, when they poke the first texts, and 1836, once conditions of journalistic production improved and the first innovations in techniques of engraving and mass reproduction were driven by printers and publishers as Carnerero in *Cartas Españolas* and Mesonero in *Semanario Pintoresco Español*. In this sense, the sketch of manners, specially the one which begins to be disseminated in collections written by an unique author (*Fíguro* and *Panorama matritense*, 1835; *Escenas andaluzas*, 1847), and in panoramic collections later (*Los españoles pintados por sí mismos*, 1843), is susceptible of being included within the study of journalistic and

picturesque literature, illustrated and popular, though in its most intimate postulates it had little of this last element. The fact that the sketch of manners was a literary instrument of representation of the middle classes, its purported faithful portrait, left little room for consideration of other social groups that, with few exceptions, tended to appear in these texts only to be criticized – as in the case of the aristocracy – or to be referred to condescendingly – the common people –, under the watchful eye of a beholder that watches through a microscope something that considers peculiar or funny and that is, at the same time, distant.

The great age of the Spanish sketch of manners is located between the decades of 1830 and 1850, when it appeared as a form of writing more or less differentiated in relation to other literary forms and in relation to the rest of texts published by the press. It appeared from the hand of a few authors that were conscious of its novelty and were launched to propel it during the infertile panorama of Spanish literature typical of the last years of the Ominous Decade. The shock wave of the article of customs reached the second half of the 19<sup>th</sup> century, when it lived a second golden age in the press of the 1870s and 1880s. In addition, different types of sketch of manners continued to appear in these years – essays, theatrical, narrative, lyrical.

Writers such as Cecilia Böhl of Faber and Juan Valera, later, sought motifs in the ancient Andalusian traditions that they rescued to construct new fictions; Alarcón, Pereda or Pérez Galdós inaugurated their literary careers with sketches of manners; *Clarín* learned to read with Mesonero's *Panorama matritense*, and later he became a satirical critic who could be compared to the most incisive Larra, as we could also say about Federico Balart. Carlos Frontaura, Ángela Grassi, Eusebio Blanco, Roberto Robert, Joaquina Balmaseda and many other writers of the era participated in the panoramic collection bounded by themed demarcations – women, geographic space –, in the wake of the great collections of the 1940s; the comic literature of the end of the century paid his own tribute to the traditional *costumbrismo*, from which had inherited quite a few aesthetic principles, while *Azorín*, Maetzu or Unamuno painted the map of the Spanish situation in this sense, through psychology, character, customs, physical and imagined territories.

In the second half of the 19<sup>th</sup> century, pages of traditionalist and conservative erudition were devoted to the justification and the imaginary construction of a purely national and timeless space of *costumbrismo* in which the journalistic production from the first half of the 19<sup>th</sup> century could be projected; critics of the Restoration period as Marcelino Menéndez Pelayo or Antonio Cánovas del Castillo were leaders of this appropriation and nationalization of the sketch of manners in particular.

*Costumbrista* impulses during the 19<sup>th</sup> century were not limited to creation, to journalism and to essay literature, but also to music, theatrical scene and painting. They lived in their respective domains, once the frontier of the century that saw them emerge with force was transferred, in the shadow of nationalist and regionalist movements. It is not possible to offer a payroll, even panoramic, of all writers and artists who, in their respective fields of cultural action, have adopted a theme, a style or a *costumbrista* tone, because it would be straining the patience of the already exhausted reader who has arrived to this point of the text. Only in the field of the sketch of manners, the one we are dealing with, Ramón Gómez de la Serna, Mariano de Cavia and Julio Camba could be remembered in the 1930s; Francisco Umbral or Jaime Campmany, very active in the 1960s and 1970s and, closer to us, Manuel Vicent, Longares Manuel or Juan José Millás. In some texts of these and other authors here not included survives, transmuted, the spirit of the sketch of manners, the everyday life note that connects with the obsession of the early *costumbrista* writers to capture contemporary life, the fleeting and transitory instant, or the surprise factor, intrinsic component of the perspectivistic character of literature that seeks to offer the daily image, the custom, under a new light.

Today's journalistic cronic is connected to the 19<sup>th</sup> century sketch of manners – taking its schemes, but expanding its aesthetics principles – and combines, with greater or lesser intensity, the critique of customs, the ironic point, the satirical dart, the moral reflection and the watchful eyes that unambiguously translate, gloss and portray the trivial, the everyday customs. There are other texts which are also assimilated to the old sketch cultivated by Larra and Mesonero – especially the first. Those texts which, like the *articuentos* of Millás, show a product which is placed between critical literature and journalism, and which update schemes such as the fusion of reality with

fiction, the estrangement, the irony and the humour, although, as it is obvious, it takes into account as starting points various concepts – the real, the fictional, literature and journalism –, given the cultural and aesthetic coordinates from which this new kind of writing is built.

Finally, it should be recalled again that the poetics presented here is not a closed one, but an approximation, which is intended to be as exhaustive and complete as possible, to the sketch of manners published in Spain, considered in its origins and early formulations taking into account a representative textual portion for its diversity and scope. There have been selected from the corpus those general traits which, by convention and iteration, summarize the bases of the *costumbrista* poetics and aesthetics. In this sense, the ultimate purpose of this research is not to provide a taxonomy or decalogue of features that give a closed definition of the sketch of manners, since that would just perpetuate the essentialist positions that have encouraged some previous studies.

The texts speak for themselves. They have decided to try to explain today what the sketch of manners meant for the first half of the 19<sup>th</sup> century in Spanish literature and which cultural logic encouraged it. In any case, once again, we should insist on the obvious: behind this interpretation, this reconstruction of the poetics of a genre in a critical, historical and poetic way, there is a particular way to look at it that selects and dissects. As in all human research, the objective data that are presented, as well as the texts and actual contexts that have built a speech over these pages, must live in an impossible balance with the subjectivity of any perspective.

In conclusion, this is not the last and final poetics of the sketch of manners, but a proposal, a path towards it. Taking in account all the reservations that we must oppose to conclusive statements in the field of theory and structure of the literary genres, a “definitive” poetic should bear in mind broader coordinates than those that have been used here, starting with the concept itself of *costumbres*, followed by *costumbrismo* and concluding with the *artículo de costumbres*. In this sense, some prospective conclusions derived from the present investigation should be expanded in the future. On the one hand, the analysis of the path that customs have followed being chosen as a theme in various art forms from Antiquity until nowadays could yield interesting results for cultural history in terms of a holistic understanding of *costumbrismo*,

phenomenon whose implications go beyond the limits of pure literature, as it has been proved in these pages. In this study the customs have been considered just as a theme in a particular support – the sketch or article. On the other hand, a more detailed exam of *costumbrismo* as a aesthetic category should contemplate the mutations and resistance of their most salient features in the various domains where it can show itself – literature, theater, painting, and the visual arts, music and, more recently, photography and cinema –; here we have only been interested in those which identified various *costumbrista* styles between the second half of the eighteenth century and the first half of the 19<sup>th</sup> century, i.e. between the Enlightenment and the Romanticism. Finally, there is still work to be done in the construction of the general poetics of the sketch of manners, since the different geographic *costumbrismos* should be overlapped to it – sharply, for its intimate dialogue with the peninsular literature, those appearing in different literatures of Latin America. Additionally the personal styles of *costumbrismo* should also be studied, in a more detailed way than the one we have been able to develop here, since the purpose behind these pages was to examine the poetics of a genre, and not that of a specific author or authors.

In any case, each writer has, in greater or lesser extent, his own voice, i.e., his particular way of dealing with the general *costumbrista* poetics, following the rules and established writing conventions for it or ignoring them, inverting them or parodying them, thus developing anti-genres or opposed genres. Without any doubt, this is one of the reasons why it is so complex to address the study of a genre. On the one hand we need to abstract general characteristics or constants which justify the existence of such genre and, on the other hand it cannot be considered exclusively in an abstract way, apart from individual practices that give him particular characteristics. Therefore, this work swings between the instruments and forms of interpreting and observing that theory and practice provide, i.e. the texts, without which any attempt of a poetic elaboration would be fruitless.

In short, through the combination of history, criticism and theory, the specificity of the sketch of manners has been evaluated in this work, as well as its significance, both at the time of its appearance, valuing the cultural context in which it is inserted, the previous and contemporary texts with which it dialogues,

and its evolutionary development until it comes to a standstill, trapped in formulas and staled schemas, in the middle of the century. Afterwards, literature, art and aesthetics will transit through new paths that will provide the sketch of manners with a different look, but this is already – although linked – another story.