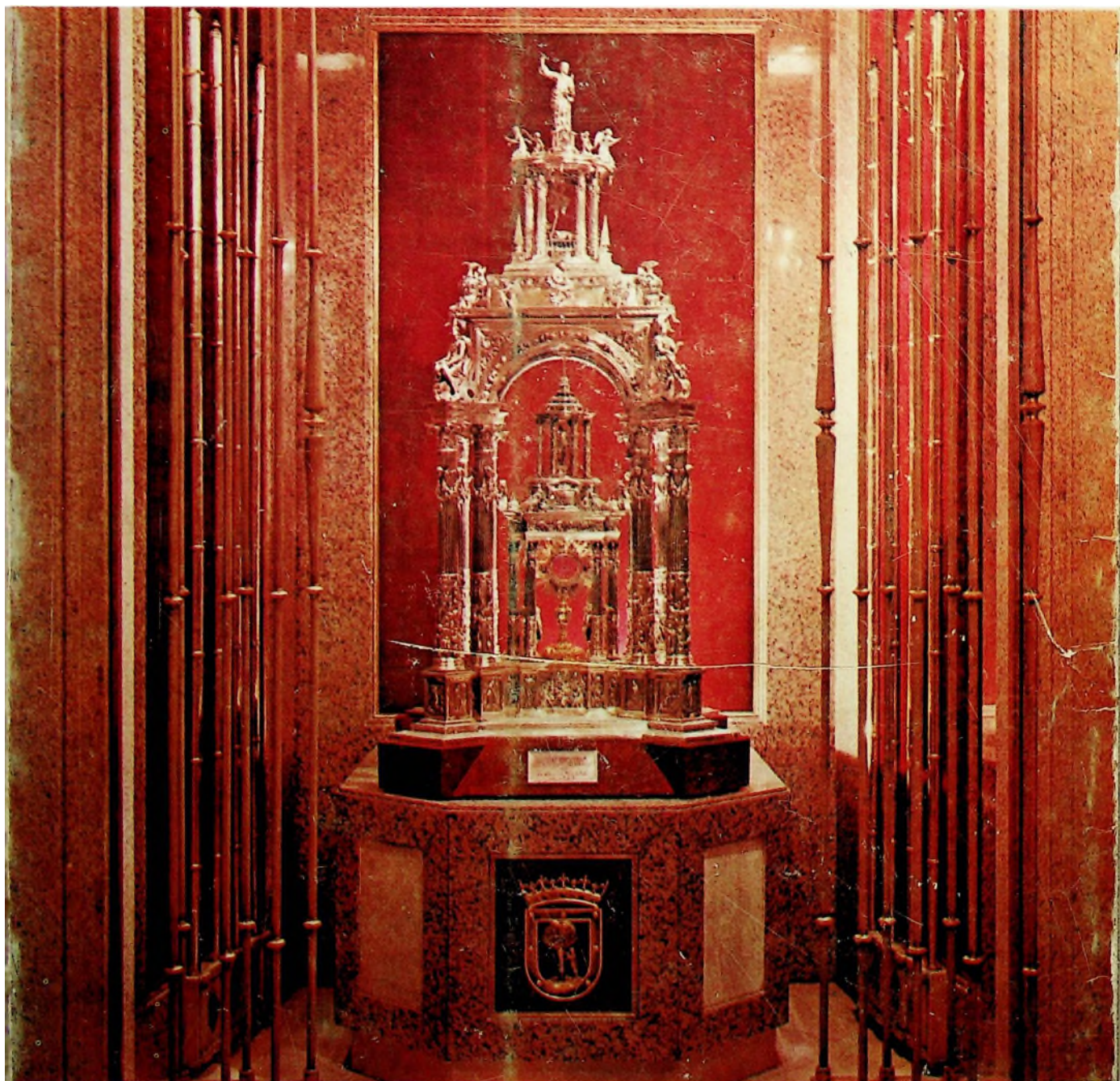


ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO XX



C. S. I. C.
1983
MADRID

ANALES DEL INSTITUTO
DE
ESTUDIOS MADRILEÑOS

Tomo XX



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
MADRID, 1983

S U M A R I O

Páginas

ARQUITECTURA Y ARTE RELIGIOSOS

El Convento de Nuestra Señora de Portacaeli y San Felipe Neri de Clérigos Menores de Madrid, por <i>Virginia Tovar Martín</i>	9
El Jesús de Medinaceli y la desamortización, por <i>Antonio Matilla Tascón</i>	27
El Oratorio del Olivar. Madrid, por <i>Gloria Salterain Díez</i>	31
El misterioso robo de la Custodia de la Villa de Madrid, por <i>José del Corral</i>	35
Noticias sobre una obra de José Antolínez: «El éxtasis de San Felipe Neri», en el Convento de las Comendadoras de Alarcón, de Madrid, por <i>Fernando de Olaguer-Feliú y Alonso</i>	57

ARQUITECTURA CIVIL Y URBANISMO

Las sociedades constructoras benéficas, una respuesta paternalista al problema de la vivienda obrera. Su incidencia en la configuración de la periferia madrileña (1875-1921), por <i>Manuel Valenzuela Rubio</i>	63
Casas y alquileres en el antiguo Madrid, por <i>Ceferino Caro López</i>	97
El antiguo Paseo de la Virgen del Puerto: Una obra fundamental en la aportación urbanística del arquitecto Pedro de Ribera, por <i>Matilde Verdú Ruiz</i>	155
La más importante del mundo: Plaza de Toros de la Puerta de Alcalá, 1749-1874, por <i>Francisco López Izquierdo</i>	167
El nombramiento de Alcaldes de Barrio en Madrid en 1768: El temor a la revolución social, por <i>Juan Luis Álvarez Caravera</i>	195
Madrid reflejo de los problemas sanitarios de la Península: La peste de 1596 vista por un galeno de la Corte, por <i>Alfredo Alvar Ezquerro</i>	203

HISTORIA: COSTUMBRISMO

Un día madrileño en tiempos del Emperador, por <i>Fernando Díaz-Plaja</i>	221
Mesonero Romanos: Entre costumbrismo y novela, por <i>Leonardo Romero Tobar</i> ...	243
La herencia de don Ramón de Mesonero Romanos, por <i>Antonio Matilla Tascón</i> ...	261
Don Ramón y su entorno histórico, cultural y costumbrista (1803-1882), por <i>Mariano Sánchez de Palacios</i>	267

	<u>Páginas</u>
LITERATURA: BIOGRAFIAS	
Madrileñistas de cien años, por <i>Juan Sampelayo</i>	277
Retrato de un ilustre madrileño: El doctor Pulido, 1852-1932, por <i>Martina Lemoine</i> ...	283
Teresa López: Un amor juvenil de Rosales, por <i>Enrique Pardo Canalls</i>	293
MUSICA: TEATRO	
Los retablos madrileños de Víctor Espinós, por <i>Juana Espinós Orlando</i>	301
Canciones madrileñas de trabajo (Anotaciones a un Cancionero), por <i>Rafael Mota Murillo</i>	327
EFEMERIDES	
Actividades del Instituto de Estudios Madrileños durante el año 1982, por <i>Francisco Arquero Soria</i>	365

MESONERO ROMANOS: ENTRE COSTUMBRISMO Y NOVELA

Por LEONARDO ROMERO TOBAR

La acogida crítica que la obra literaria de Mesonero logró entre sus contemporáneos —Lara y Hartzenbusch, por modo excelente— no tuvo continuidad en la crítica literaria posterior. La figura del erudito y del madrileñista se ha impuesto como tema central de sus estudiosos, en detrimento de los relieves específicamente literarios de su obra. El trabajo de don Emilio Cotarelo —con independencia de la valiosa aportación documental que contiene— ha servido la pauta del entendimiento de su obra como escritor costumbrista¹. La afabilidad de su carácter, su prevención contra los temas políticos, su pasión por Madrid, el cultivo de un «estilo natural», la variedad en la forma de presentación de sus artículos son los rasgos destacados por Cotarelo. E, inevitablemente, no podía faltar en el diagnóstico la comparación con Larra, tarea para la que el propio Mesonero había proporcionado los elementos básicos en distintos momentos de su obra², y que se ha convertido en uno de esos tópicos inevitables de la crítica, no sólo por lo que tie-

¹ EMILIO COTARELO, «Elogio biográfico de don Ramón de Mesonero Romanos», *BRAE*, XII (1925), págs. 155-91, 309-43, 433-69. Véase también el artículo de CAMILLE PITOLLET, «Mesonero Romanos, costumbrista», *La España Moderna*, 178 (1903), págs. 38-53, y el reciente libro de RICHARD CURRY, *Ramón de Mesonero Romanos*, Boston, Twayne, 1976, 182 págs. Una ampliación informativa del material bibliográfico contenido en el estudio de Cotarelo, en el folleto de JOSÉ SIMÓN DÍAZ, *La investigación bibliográfica sobre temas españoles* (Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954, 43 págs.), reeditado con algunas variaciones en el libro del mismo autor *La Bibliografía, Concepto y Aplicaciones*, Barcelona, Planeta, 1971.

² Sin perjuicio de que algunos de estos pasajes sean aducidos en el curso del trabajo, recuérdese el capítulo «Los Pseudónimos» de las *Memorias de un setentón*, en el que Mesonero documenta el nacimiento del «artículo de costumbres» en la feliz coincidencia cronológica de la trinidad fundadora del género (Larra, Estébanez y él mismo), en *Obras de don Ramón de Mesonero Romanos*, edición de SECO SERRANO, Madrid, B.A.E., 1967, volúmenes de la colección. Citaré siempre por esta edición; para Los Pseudónimos, *Obras*, V; págs. 187-90.

nen de cierto sino también por la fácil comodidad reportada por la repetición de las ideas recibidas³. Solamente a partir del libro de José F. Montesinos⁴ y de algunos trabajos posteriores puede decirse que la crítica de la obra costumbrista de Mesonero transita por caminos estrictamente literarios.

La impresión que recibe el lector actual de Mesonero es la de encontrarse ante una obra sin llamativos cambios ni contradicciones, ante un *continuum* creativo que se desarrolla orgánicamente sin salirse nunca de su cauce. El propio escritor, que tan aficionado fue a la contemplación autobiográfica, lo explicó en varias ocasiones. Un aserto que resume con precisión su programa literario corresponde al prólogo del libro *El Antiguo Madrid* (1861):

«... de aquí resultó esta leyenda del *Madrid antiguo e histórico*, que con las anteriores del Madrid, *físico o social*, forme bien o mal la trilogía que me propuse dedicar a mi Patria con más sana intención que confianza en el acierto»⁵.

Por descontado queda que el Madrid *físico*, como habría de recordar en otras ocasiones, corresponde al *Manual de Madrid* (1831), y que el Madrid *moral* atañe a las *Escenas (Panorama Matritense* en su primera aparición como libro), obra con la que enlaza el volumen *Tipos, grupos y bocetos de cuadros de costumbres* (1862), según explica en el artículo inicial de este último libro:

«... este libro que en la intención del autor debía ser otra cosa, viene a ser, poco más o menos, la misma; esto es, un apéndice o continuación de los anteriores; por eso esta obra, concebida bajo el plan de un edificio aislado e independiente, no es más que el remate o coronación del edificio»⁶.

³ Un buen conocedor de la obra de ambos escritores —Azorín— formulaba así el paralelismo: «Si Larra simboliza la sociedad de su tiempo, exaltada, impulsiva, generosa, romántica, Mesonero representa la sociedad burguesa, práctica, metódica, escrupulosa, bienhallada. Larra y Mesonero se complementan; los dos nos dan la síntesis del espíritu castellano», y más adelante, «como ellos se querían cordialmente, debemos nosotros quererlos por igual a los dos. Los dos se completan; los dos son aspectos distintos, pero solidarios, de una misma época, de un mismo espíritu» («Larra y Mesonero», en *Lecturas Españolas*, Madrid, Caro Raggio, *Obras Completas*, tomo X, 1920, págs. 143-48).

⁴ JOSÉ F. MONTESINOS, *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia, 1960. Véanse también los siguientes artículos: JACQUES BEYRIE, «Problèmes du "costumbrismo": Mesonero Romanos et le roman», *Caravelle*, 27 (1976), págs. 73-81; RUSSELL P. SEBOLD, «Comedia clásica y novela moderna en las "Escenas Matritenses" de Mesonero Romanos», *Bulletin Hispanique*, LXXXIII (1981), páginas 331-377.

⁵ *Obras*, IV, 2a.

⁶ *Obras*, II, 202b. Según Cotarelo, la mejor edición de las *Escenas* es la impresa en Madrid, por Gaspar y Roig, en 1851, que recoge el prólogo de Hartzenbusch, algunas escenas que pasaron a *Tipos* y las anotaciones añadidas en 1851 por Mesonero. Las *Escenas* están divididas en dos épocas. La primera, de 1832 a 1836, reúne 44 artículos, desde *Las costumbres de Madrid* hasta *A prima vista*. La segunda serie de 1836 a 1842, suma 33 artículos, desde *El observatorio de la Puerta del Sol* hasta *La Guía de forasteros*.

Mesonero Romanos, tan ajeno a las exaltaciones del Romanticismo, fue siempre fiel al postulado básico del costumbrismo, que se imponía como objetivo la observación del cambio social. El cambio, en la España de la primera mitad del XIX, tiene fechas emblemáticas que Mesonero expone en el segundo artículo de las *Escenas —El Retrato—*, donde el objeto que da título al texto va punteado por estos años: 1789, 1808, 1824, es decir, la Revolución Francesa, la invasión napoleónica, la reacción absolutista de Fernando VII. El fenómeno histórico que estas fechas señalan es el de la transformación del Antiguo Régimen y su sustitución por el moderno Estado liberal.

El libro juvenil *Mis ratos perdidos* de 1822 contiene una esquemática propuesta de la literatura costumbrista que Mesonero practicará años más tarde. Y sus colaboraciones en el *Indicador de las Novedades y los Espectáculos*, también de este año, confirman la anterior apreciación⁷. El primer artículo de costumbres que publica Mesonero en *Las Cartas Españolas* aparece en el tomo IV, el 12-I-1832, si bien en los tomos anteriores habían salido poesías y algún artículo de elemental trazado costumbrista. Desde enero de 1832 hasta abril de 1833 aparecen en *Las Cartas* los textos que constituyen su manifiesto práctico en favor del costumbrismo. El viaje a Francia e Inglaterra iniciado en abril de 1833, le impide ser testigo presencial —y no se olvide lo que la observación directa de los hechos supone para nuestro autor— de los cambios políticos experimentados en España a la muerte de Fernando VII. A su regreso, el cambio político ha inaugurado sus momentos más llama-

⁷ Carecemos aún de una bibliografía detallada de las publicaciones periódicas de Mesonero. *El Elogio* de Cotarelo (págs. 461-69) es incompleto a estos efectos. Debe tenerse en cuenta que en *El Indicador de las Novedades y los Espectáculos* no sólo publicó trabajos con el seudónimo «Un curioso Parlante», sino que también firmó poesías y artículos con sus iniciales «R. de M.», como el artículo *Cambios de nuevo cuño del día* (n.º 222; 12-XII-1822) y los siguientes epigramas:

«Un día que dilubiaba (*sic*),
Con su marido Colasa,
Se hallaba, y él de su casa
Que no saldría juraba.
Pero vino un señorón
y el marido dejó el puesto...
¿Por qué motivo tan presto
Varió de su relación?».
(N.º 195; 15-XI-1822).
«En su casa entró un marido
Y al cuarto de su mujer,
Queriendo su suerte ver
Se marchó sin hacer ruido.
Vio que estaba su Manuela
Como Dios quiso con Blas,
Pero el pobre no hizo más
Que arrastrar bien la chinela...».
(N.º 196; 16-XI-1822).

vos y Mesonero necesita tiempo para asimilar las transformaciones. En la anotación añadida, en 1851, al artículo *La vuelta de París* explica paladinamente su necesidad de asimilar pausadamente las novedades⁸. Una vez que el hombre se ha hecho cargo de los acontecimientos, vuelve a actuar el escritor, de forma que *El Curioso Parlante* reanuda la redacción de sus cuadros de costumbres. Si me detengo en recordar estos datos de carácter biográfico es por lo que tienen de reveladores de su postura personal frente a los cambios políticos y sociales, circunstancia que, como es sabido, resulta determinante en la aparición de la literatura costumbrista.

El objeto de la observación del escritor costumbrista estaba en continuo movimiento y el pintor de la sociedad se veía obligado a registrar con su pincel el devenir de ésta⁹. Para un inmovilista resultaría más hecedero el retrato de un objeto inmóvil, es decir, de una sociedad estática como lo fue la del Antiguo Régimen. Las cosas del tiempo pasado —la capa vieja, las casas a la antigua, el brasero, la mantilla— evocan en Mesonero emociones placenteras. El pasado tiende su red de nostalgias en el laboratorio de la memoria. Más aún, la defensa de los castizos usos y consumos nacionales dirige una lanza crítica contra la invasión de novedades forasteras, sean éstos objetos —«la chimenea extranjera, y el gorro, exótico, y el paletot salvaje»—, personas —*El extranjero en su patria*— o modas culturales —*El Romanticismo y los Románticos*—. Lo que el profesor Varela Iglesias ha considerado

⁸ «En una sociedad constituida ya de tan diversa manera, agitada por tan encontradas pasiones y movida por tan nuevos resortes, para quien la lucha de las opiniones políticas era el principal alimento, la guerra y el debate los medios, la victoria y el triunfo su fin, déjase conocer cuán descoloridos e insignificantes debían parecer los cuadros sencillos e inofensivos de una sociedad apacible y normal que ya no existía, trazados por el modesto pincel del *Curioso Parlante*. Así lo reconoció él mismo y convencido de su insuficiencia para brillar, en otro terreno más propio del día, renunció por largo período a su agradable y filosófica tarea, dejando a la marcha del tiempo y de los acontecimientos públicos el cuidado de marcarle la oportunidad de continuarla»; *Obras*, I, 204b.

⁹ En el *Adiós al lector de Tipos y caracteres* (1862), escribe Mesonero: «Ahora, por el contrario, al paso que el artista ha ido sintiendo enervadas con la edad sus fuerzas y su imaginación, la sociedad del siglo se ha rejuvenecido y vigorizado, en términos de cambiar a cada paso y en cada día de colorido, de fisonomía, de intención. En vano el pintor fatigado la persigue y estudia, espionando sus movimientos, sus actitudes, sus tendencias —trabajo inútil—; la sociedad se le escapa de la vista; el modelo se le deshace entre las manos; imposible sorprenderle en un momento de reparo, y sólo echando mano de los progresos velocíferos de la época, del vapor, de la fotografía y de la chispa eléctrica, puede acaso alcanzar a seguir su senda rápida e indecisa; puede fijar sus volubles fracciones en el lienzo; puede entablar con ella instantánea y mental comunicación» (*Obras*, II, 202b). La intuición del cambio se repite en otras páginas de este mismo libro (*El pretendiente*) y también se reitera el símil que enlaza la actividad literaria del escritor de costumbres con el trabajo del pintor o la muy reciente técnica de la daguerrotipia o la fotografía.

«patriotismo y nostalgia» de los costumbristas¹⁰ son componentes innegables en la actitud de Mesonero. Recordemos, de las numerosas comprobaciones textuales que pudieran aducirse a este respecto, el artículo *Contrastes* del libro *Tipos y caracteres*, que documenta de modo irreprochable la mirada teñida de añoranzas que el escritor deposita en los *tipos perdidos* de 1825, puestos en contraposición con los *tipos hallados* de 1845.

Pero no conviene insistir en lo sobradamente conocido. Vayamos, para tener una visión literaria más completa del escritor madrileño, por caminos menos frecuentados; tarea para la que propongo fijar la atención en una vertiente menos atendida, cual es su aceptación cautelosa de las novedades y el cambio. Mesonero fue hombre de sentido pragmático; la realidad de las transformaciones vividas en España era irreversible. En consecuencia, el escritor no tuvo más remedio que asentir a la «metamorfosis» experimentada en el plano moral de la sociedad coétnica, del mismo modo que asistía a las modificaciones del plano físico de la capital, a las que él mismo contribuyó con variadas iniciativas. «Desengañese usted —me decía—, el transcurso de treinta años y los extraordinarios acontecimientos que en ellos han mediado, han sido bastantes para alterar nuestras costumbres en términos que quien hubiera dejado la capital en 1802 le sería imposible reconocerla en 1832»¹¹, comenta al *Curioso el Viejo don Plácido*, «y a los viejos les sucede con la imaginación lo que con la vista, esto es, que ven mejor los objetos distantes que los cercanos». Precisamente, el situarse en la distancia del tiempo para recuperar el pasado con la máquina actualizadora de la memoria —potencia sin cuyo concurso Mesonero no hubiera escrito como escribió¹²— y, de modo muy especial, el alejamiento físico en el espacio —los viajes a Europa que inicia en 1833— son circunstancias que deparan al observador la experiencia de otras formas de organización de la vida cotidiana, distintas de las incómodas y rutinarias de la vida española tradicional. Formas de organización que agilizan la comunicación humana y hacen más confortable la existencia diaria, como son la eficaz configuración de los transportes públicos franceses y de los «camino de hierro» en Bélgica, la urbanización de las ciudades, la feliz disposición de Hoteles y «restauradores», el beneficioso funcionamiento de las Cajas de Ahorro; en una palabra, el progreso material comportado por la nueva civilización traída por la economía industrial

¹⁰ J. L. VARELA, «Introducción al costumbrismo romántico», *Atlántida*, 4 (1963), páginas 428-35; ver del mismo autor su *Prólogo a la antología de textos, El costumbrismo romántico*, Madrid, 1969.

¹¹ *1802 y 1803, Obras*, I, 88a.

¹² Véase el imprescindible trabajo de CHONON BERKOVITZ, «The Memory element in Mesonero's "Memorias"», *The Romanic Review*, XXI (1930), págs. 42-48.

y capitalista. Mesonero, buen burgués ante los hechos positivos, no permanece insensible ante estas incitaciones y, a su regreso a Madrid, no cesa de proponer reformas¹³ y, de vez en cuando, en sus *Escenas* rompe lanzas en favor de instituciones modernas —*Las casas de baños, La Bolsa*— o no le duelen prendas, bien a su pesar madrileñista, a la hora de reconocer los *Inconvenientes de Madrid* (defectos de abastecimientos, las incomodidades de las viviendas, el crecimiento desmesurado de la población, la artificiosidad de las relaciones humanas en una gran población).

El aceptar los progresos materiales tiene su justificación teórica en un análisis de irreprochable hechura burguesa: «la civilización y la cultura hacen nacer necesidades nuevas que, poniendo en circulación los capitales, alimentan la industria, dan aplicación a las ciencias y a las artes y modifican y embellecen las costumbres»¹⁴. En la identificación de esta mentalidad es donde hay que buscar la valoración histórica e ideológica de la figura de Mesonero, no en las imprecisas imputaciones de constructor desalmado sobre los solares de conventos desamortizados¹⁵. Las irresponsabilidades de Mesonero en relación con las edificaciones madrileñas residen en sus iniciativas urbanísticas respecto a las construcciones barrocas. No llegó a entender el arte barroco ni a estimarlo, del mismo modo que en plano literario le ocurrió con la poesía del Góngora, fundador de una «secta literaria irracional y extravagante»¹⁶.

La posición de Mesonero ante el cambio es, pues, una actitud compleja que en el orden ideológico ha de calificarse como de eminentemente burguesa y, en el orden de sus sentimientos, como ambigua. A esta luz se explican mejor las animadas construcciones multiperspectivísticas de *Escenas* como *Las tiendas, Las sillas del Prado, la Bolsa, El patio del Correo*. No se trata de un escritor atado a las nostalgias del pasado, sino de alguien que reconoce las plurales caras de la realidad inmediata, aunque prefiera silenciar las más incómodas para sus intereses sociales y para su concepción de la *mimesis* artística.

¹³ Cotarelo consideró esta faceta de la actividad del escritor (art. cit., págs. 433-51). Véase también el folleto de FEDERICO ROMERO, *Mesonero Romanos activista del madrileñismo*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1968.

¹⁴ *Las Casas de baños, Obras*, I, 227b.

¹⁵ Cfr. las afirmaciones de IRIS ZAVALA en *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Guadiana, III, 1974, pág. 30, reiteradas en *Historia social de la literatura española*, Madrid, Castalia, III, 1978, pág. 104. El Convento de los Capuchinos de la Paciencia, sobre cuyo solar edificó Mesonero su vivienda, fue derribado en 1836. Mesonero se instaló en la nueva casa en 1846 (Cotarelo, pág. 457).

¹⁶ *Don Luis de Góngora, Obras*, II, 341-43.

De los silencios de Mesonero, el más revelador es el que mantiene respecto a la vida «política». Siempre que evoca a Larra lo hace de forma amistosa para, acto seguido, marcar sus distancias con el escritor satírico y político¹⁷. En las *Escenas* no desperdicia ocasión de afirmar su voluntad de alusión a la vida política contemporánea. En las notas de la edición de 1851 se vio movido a explicar la inocencia del título *Las sillas del Prado (costumbres charlamentarias)* y de la intención subyacente al cuadro versificado *Una junta de cofradía*. Excesiva pretensión de candidez en los lectores implican ambas exculpaciones¹⁸. Por lo demás, la prevención y reticencia frente al tema político es una constante que, indudablemente, algo tiene que significar en el *continuum* de su obra costumbrista.

Las cautelas eran obligadas en sus escritos de la etapa fernandina, como bien dan a entender las anécdotas de la obtención del permiso para la impresión del *Manual de Madrid*¹⁹ o la censura caída sobre su comedia de 1827 *La señora de Protección y Escuela de pretendientes*²⁰. Incluso serían explicables las reservas en las *Escenas* de la primera etapa (hasta 1835) y las recogidas en los dos tomos del *Panorama matritense* de 1835. No así en los trabajos posteriores, incluidas las *Memorias de un setentón*. ¿Por qué este rechazo de la política?

La explicación basada en la biografía del escritor proporciona abundantes respuestas a este interrogante. La primera que se nos ofrece está cifrada en el propio carácter de Mesonero —la «intención modesta y tranquila» de la que alardea—, sobre el que poseemos copiosas noticias. Pero leídas algunas declaraciones suyas atentamente, nos surgen serias dudas acerca del segundo sentido que puedan tener. Por ejemplo, la confesión de humildad con que concluye su nota al artículo *La Guía de Forasteros* («necesariamente debía pasar desapercibida a su vista una obrilla modesta, inofensiva y escasa de pretensión y de mérito literario») y que se nos revela en todo su empaque de mera fórmula de «*captatio benevolentiae*» cuando reseña la impresionan-

¹⁷ Nota de 1851 al artículo *Las costumbres de Madrid* (*Obras*, I, 40a); *La Guía de Forasteros* (*Obras*, II, 196); *Memorias de un setentón* (*Obras*, V, 189 y 218).

¹⁸ En la nota adjunta a *Una junta de cofradía* escribe: «parte del público lector dio en el achaque de buscar el original sublime de aquella junta de maestros de obra prima ocupados en reformar su ordenanza (1837), con sus discursos hiperbólicos, sus programas, sus interpelaciones, alusiones, enmiendas, votos y su magnífico aparato teatral. El autor, modesto y limitado en su objeto, sólo respondió por entonces a los que le achacaban otras tendencias: ¿No conocen ustedes que si hubiera querido decir eso que ustedes piensan lo hubiera dicho?» (*Obras*, II, 161b).

¹⁹ *Memorias de un setentón*, *Obras*, V, 182-83. Cf. L. ROMERO, «Nuevos datos sobre el *Manual de Madrid* de Mesonero Romanos», *ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS*, X (1974), pág. 341-45.

²⁰ Dio cuenta de esta censura y reprodujo un fragmento de la comedia en la nota añadida al artículo *Pretender por alto* (*Obras*, I, 133-34).

te nómina de extranjeros que se han ocupado de su obra, entre los que cita a Balzac, Gautier, Dickens, Ford, Wolf, Washington Irving. Lo mismo —o algo más doblado de intenciones— cabe decir de sus evocaciones de Larra²¹. Otra respuesta biográfica que nos viene dada por la trayectoria pública del personaje es la de su posición política «au dessus de la mêlée», ajeno a las querellas partidistas de la Regencia y del reinado de Isabel II. Esta explicación tiene en su haber, además, el efugio clasicista de la *aurea mediocritas* que supone «vivir sin lástima ni excitar odio», lo que bien se compadece con su talante de ilustrado partidario de las reformas técnicas y materiales.

Lo anteriormente dicho sirve para explicar al hombre, en ningún caso para dar razón cumplida del escritor. Recordemos que la aspiración a huir de la política está expresada en el contexto de su obra costumbrista y en ese ámbito es donde el crítico tiene que explicar el fenómeno.

Los trabajos más recientes que se han dedicado a la obra de Mesonero postulan la explicación de los cuadros de costumbres en el marco de las ideas poéticas vigentes, o zozobrantés, durante la primera mitad del XIX. A la luz de la teoría poética vigente durante la primera mitad del XIX y conocida por un hombre medianamente culto de la época, cobran un sentido específico las declaraciones de Mesonero y, por descontado queda, sus técnicas literarias. Si en 1880, su obra gozaba aún del favor del público era porque —así lo explica en las *Memorias*— «las circunstancias febriles de aquella época [años 1832 a 1842] pasaron, y con ellas desaparecieron también los escritos que les fueron consagrados y las palmas tempestuosas que valieron a sus autores; los hombres desaparecieron también; pero el hombre queda siempre, y el pintor de la sociedad sustituye al retratista de la historia»²². Es decir, porque su escritura no fue un tributo a los accidentes políticos, sino el resultado de un proyecto literario muy meditado. Cuál fuera ese proyecto lo expone en un texto precioso de las *Memorias*:

«Propúseme desarrollar mi plan por medio de ligeros bosquejos o cuadros de *caballete*, en que, ayudado de una acción dramática y sencilla, caracteres verosímiles y variados y diálogo animado y castizo, procurase reunir, en lo posible, el interés y las condiciones principales de la novela y del drama».

Las últimas palabras de este texto nos proporcionan la clave de los modelos genéricos que había tenido ante sus ojos *El Curioso Parlante*: el dra-

²¹ La caracterización con que se representa el redactor de *Mis ratos perdidos* —no inconfesado modelo del *Panorama*, como enunció FOULCIE-DÉBOISE en la primera parte de su trabajo «Le modèle innouvé du "Panorama Matritense" de Mesonero Romanos», *RHi*, XLVIII (1920), págs. 257-310— es otra fórmula retórica («genio maligno y socarrón», «crecí en años y en malicia», «para desfogar mi acrimonia»).

²² *Memorias de un setentón*, *Obras*, V, 190b.

ma y la novela. Dos géneros literarios en profunda conmoción cuando Mesonero escribía para las *Cartas*, la *Revista Española* y el *Semanario*. El *drama* intentaba ser recuperado bajo el estímulo del teatro romántico francés, tendencia que no traspasaba los umbrales de la aceptación estética de nuestro autor. Además, debemos entender la palabra *drama*, empleada en el texto, en un amplio sentido, en el que caben tanto la comedia del antiguo teatro español como la moderna comedia urbana de costumbres que abastecía los escenarios de la primera mitad del siglo: las comedias de Moratín y Gorostiza, de Espronceda y Larra, de Martínez de la Rosa y Bretón de los Herberos. De la novela española en 1832, hay que decir que era un género todavía inédito. En esa fecha, como han mostrado Brown y Montesinos, la novela original española era irrelevante, si bien es cierto que la poética de la novela moderna estaba ya escrita desde antiguo para todo el que supiese leer en las obras de Cervantes²¹.

En la *Introducción* que escribió Mesonero para las *Escenas* editadas en 1842 explicaba también la inserción del género costumbrista entre la novela y el teatro al par que daba razón del estado presente de ambos géneros. El primero era inviable por el momento, ya que «requiere cierta calma en el escritor (...) que desgraciadamente no hemos podido aún disfrutar en lo que va de siglo». El segundo lo despacha con una ligera caracterización del teatro romántico en boga, a causa de cuyas extremosidades «los caracteres privados, los ridículos de la vida común, no lograban excitar el interés del auditorio». En suma, que la nueva forma literaria, compartiendo con los dos géneros señalados el presupuesto estético de la *imitación*, se destaca de ellos a causa del vehículo material en el que se manifiesta —las publicaciones periódicas— y por las limitaciones de concentración y brevedad impuestas a estas publicaciones. «Cervantes mismo escribiendo en época semejante, hubiérase visto precisado a reducir sus cuadros a esas pequeñas proporciones, su inmortal novela; arrojada en medio de nuestra turbulenta sociedad, ape-

²¹ La aproximación que establece Hartzenbusch, en su *Prólogo* a la edición de 1851, entre las *Escenas* de Mesonero y el género novelístico guarda una estrecha coincidencia con la conocida interpretación crítica de Montesinos. Escribía Hartzenbusch ponderando los méritos de nuestro autor: «puede el señor Mesonero emprenderlo todo; pero catorce años ha, en 1832, una novela original, por buena que fuese, no hubiera sido leída con el gusto, con el aprecio, con el entusiasmo que los artículos del *Curioso*. Aquellos preciosos bosquejos eran una novedad agradable, una mercancía nueva que no estorbaba ni se oponía al despacho de la otra, y satisfacía una necesidad existente; la novela para la generalidad de los lectores no hubiera sido novedad como novela, porque bien llenos estábamos de novelas extranjeras entonces; y en cuanto a la novedad de ser española, esta circunstancia (triste es confesarlo) quizá le hubiera dañado para con el público, en vez de servirle de recomendación».

nas habría logrado lectores, sino es dispersándoles sus capítulos a guisa de folletín».

Algunas consideraciones han sido formuladas por los críticos —Cotarelo, Le Gentil, Sebold— sobre los puntos de relación existentes entre la comedia española y las *Escenas de Mesonero*. El estudio de esta cuestión está en agraz y son precisos análisis pormenorizados del influjo ejercido sobre el *Curioso* por la comedia antigua —Tirso y los contemporáneos de Lope editados por él en la Biblioteca de Autores Españoles— y también por la «comedia moratiniana» en su más amplia significación. Por lo demás, estas relaciones que, sin duda, proporcionarán estimables resultados, son aproximaciones entre géneros literarios diferentes, no análisis de estructuras literarias próximas, entre las que cabe la ósmosis de las estéticas fronterizas. Mi propósito en lo que ha de seguir reside en la indagación de las virtualidades novelísticas contenidas en la prosa costumbrista de Mesonero Romanos.

El escritor madrileño manifestó en diversas ocasiones una especial curiosidad por la novela y su función literaria. Por mor de la brevedad, anotemos de pasada sus dos proyectos novelísticos que han llegado a nuestro conocimiento: la redacción de un nuevo *Gil Blas* español, adaptado a los enredos de la corte de Fernando VII —idea de sus años adolescentes, tal como recuerda en las *Memorias*²⁴— y el fragmento de novela histórica *Antonio Pérez* que posee escasísimos componentes de relato novelesco²⁵. Mayor interés para nuestros propósitos actuales, tienen los textos críticos en los que Mesonero abordó el problema de la novela. Dos trabajos que son sumamente significativos por su coherencia interior y por la proximidad de fechas de su aparición. Ambos artículos fueron impresos en el *Semanario Pintoresco Español*, uno en 1839 y otro en 1840. El primero titulado *La novela*²⁶ —sostiene una propuesta que adelanta en treinta años la idea galdosiana de la *sociedad presente como materia novelable*. Y en él, a vueltas de una desenfocada consideración de las tendencias novelísticas contemporáneas, señala que la novela actual, cumplidas ciertas condiciones, ha de atenerse además

²⁴ *Memorias de un setentón, Obras, V, 89.*

²⁵ Publicada en el *Semanario Pintoresco Español* (1838) y posteriormente en *Trabajos no coleccionados*, Madrid, I (1903), págs. 407-29.

²⁶ *Semanario Pintoresco Español, I* (1839), págs. 253-55; texto reimpresso en R. NAVAS RUIZ, *El Romanticismo Español. Documentos*, Salamanca, 1971, págs. 262-67. El artículo reproduce parcialmente el *Discurso* leído por Mesonero el día de su ingreso en la Real Academia Española (17 de mayo de 1838) y publicado por sus hijos en el volumen *Algo en prosa y en verso inédito*, Madrid, 1883, págs. 27-41. Véase el comentario de este texto en el artículo de STEPHEN MILLER, «Mesonero Romanos y la novela moderna de España», *Insula*, 407 (1980).

a «la circunstancia de que las costumbres, los caracteres, las pasiones que describe, se enlacen naturalmente con los nombres históricos, vengan a formar el cuadro general de una época marcada en la historia de cada país». Sin embargo, un año más tarde, al valorar los próximos modelos de *Las Novelistas Francesas*²⁷, rechaza a Sand y Balzac, entre otras razones de carácter moral, por éstas de tipo técnico, que considero sumamente pertinentes para nuestro análisis:

«Jorge Sand, con sus pretendidas disertaciones filosóficas, con sus detalles de tocador y con sus descripciones agrestes, marcha con una lentitud que fatiga al lector. Mr. Balzac es tan pesado y tan fastidioso como Jorge Sand, si bien supe a las disertaciones filosóficas de éste con minuciosas observaciones y descripciones de antiguos muebles y adornos, de los que no perdona ni siquiera un clavo (...). La novela de Dumas es el reverso de aquéllos; en él los hechos se precipitan con una rapidez extraordinaria».

El texto que acabo de acotar subraya dos características de la novela realista del XIX: la invención de peripecias y la representación de ambientes. En su propia obra costumbrista, Mesonero se negó sistemáticamente a la aplicación de la primera fórmula, pero ejerció un magisterio notable en la práctica de la segunda, tal como lo recordaron los tardíos inventores del realismo español: Alarcón, Pereda y, de modo especial, Galdós. La relación entre este último y el anciano costumbrista, documentada en la correspondencia que publicó Varela Hervías²⁸ ilumina no sólo un episodio de amistad entre escritores sino también un proceso de relación literaria en el que el joven novelista asimila las lecciones del costumbrista que son pertinentes para su arte narrativo. En esta correspondencia encontramos un valioso testimonio que nos puede ayudar en la explicación del tema político tan cuidadosamente evitado en sus páginas por *El Curioso Parlante*. A propósito de la información histórica requerida por Galdós para la redacción del episodio *Los Apostólicos* responde Mesonero que las noticias políticas que le proporcionan podrá utilizarlas en la novela, pero que él se reserva las anécdotas literarias para las *Memorias de un setentón* que está escribiendo por el mismo tiempo²⁹.

Las especiales características materiales de las publicaciones periodísticas y la falta de imaginación aducida por algunos críticos no son causas suficien-

²⁷ *Semanario Pintoresco Español*, 1840, págs. 261-63, y en *Trabajos no coleccionados*, I (1903), págs. 511-15.

²⁸ EULOGIO VARELA HERVIAS, *Cartas de Pérez Galdós a Mesonero Romanos*, Madrid, 1943.

²⁹ Carta de Mesonero a Galdós de fecha 17-V-1879, en E. VARELA, *ob. cit.*

tes que expliquen la falta de cultivo de la novela por quien tenía ideas muy claras acerca de la función social y las técnicas de construcción de los relatos. Creo que su negligencia ante el género narrativo responde al pacto de complicidad establecido por la *máscara* del escritor costumbrista y el público lector; «habiendo en fin de tratar y retratar sucesos efectivos y hombres tangibles y de carne y hueso, no hay sino prescindir de seudónimos y caretas»²⁰, dice en las *Memorias*. La realidad novelesca requiere el nombre registrado en el Registro civil; el arte del escritor costumbrista conlleva la interposición de voces, la seudonimia.

El cuadro de costumbres es obra de un ojo que observa y no es observado²¹, que atempera su individualidad a los rasgos de una máscara, de un personaje literario inventado para estos efectos. Este personaje es el seudónimo. Mesonero no fue excesivamente voluble en el uso de sus nombres literarios²², pero sí cumplió las normas básicas de construcción del personaje: ancianidad y prolongada experiencia de la vida («achaque es éste natural y propio de los escritores de costumbres»)²³, invención de anécdotas y sucesos que no tienen mucho que ver con la biografía del escritor²⁴, necesidad de la intervención de otro personaje que actúe como contrapunto del seudónimo (el provinciano de *Las Casas por dentro*, el sobrino de *El Romanticismo y los Románticos* o *La Comedia casera*, el pariente viajero de *La Calle de Toledo*...). A partir de estos artificios el escritor costumbrista se dedica a elaborar literariamente el material que ha recogido de dos fuentes de información: los textos literarios y la realidad observada a su alrededor.

Los ecos y huellas literarias que registran las *Escenas matritenses* son numerosísimos. El teatro antiguo español encuentra en ellas un territorio de productivas correspondencias; de la Biblioteca moderna, los textos más frecuentados son los de los costumbristas europeos. Le Gentil anotó correspondencias de Mesonero con el teatro de Bretón; Berkowitz persiguió con fortuna la presencia de «Jouy»; Correa Calderón registró posibles lecturas

²⁰ *Memorias de un setentón*, *Obras*, V, 2b.

²¹ Cfr. JEAN STAROBINSKI, *L'Oeil vivant*, París, 1961, págs. 191-240.

²² En *Trabajos no coleccionados*, II (1905), pág. 633, se señalan los posibles seudónimos utilizados por Mesonero. En puridad, sólo podemos dar como seguros «Un curioso Parlante» de la primera escena publicada en *Las Cartas* y «El Curioso Parlante» en su forma definitiva. Eugenio de Ochoa observaba en su reseña del *Panorama*: «El yo del señor Mesonero no es el yo enfático, egoísta y presumido de algunos escritores, aun los más celebrados» (*El Artista*, II, págs. 196-98).

²³ *Obras*, I, 44a.

²⁴ «El Curioso Parlante» inventa una estancia suya en Zaragoza («Hallándome en Zaragoza durante mi primera juventud...», *Grandeza y Miseria*, art. cit., pág. 310).

de Monnier³⁵. Tampoco se libra de la «manía de citas y epígrafes», tanto en el encabezamiento de los artículos (Horacio, Lope, Tirso, los Argensola son los más citados), como en el cuerpo de los textos. Y algo que no puede sorprender en un defensor de la cultura castiza española, es un gran aficionado a la cita lexicográfica de autoridad, basada en el Diccionario de la Academia³⁶. El método de observación de la realidad y su tratamiento literario merecen atención más detenida.

«El Curioso Parlante» se acerca a la realidad cotidiana y contempla sin anteojos deformadores las cosas pequeñas, los seres sin historia o «aquellas escenas que pasan de puertas adentro de nuestras casas y cuya observación se escapa a la mayor parte de los testigos»³⁷. Su visión, es, en muchos casos, afable; en otros, compleja y entreverada de ambigüedad. Para los fenómenos sencillos no hay en él segundas intenciones. Para las realidades complejas —como ya hemos recordado— reserva las miradas oblicuas.

Ahora bien, las realidades que comunica al lector no son las desnudas observaciones registradas por «El Curioso». Entre la realidad registrada y el receptor del artículo se interpone el artificio artístico cifrado en la peculiar selección efectuada por el narrador y su personal aderezo del vehículo idiomático. En el momento de escribir, Mesonero pone en tensión sus virtualidades de hablante privilegiado.

Nada más lejos de su intención que inventar individuos de trascendencia simbólica y universal —el celoso, el avaro, la celestina...—. Lo que le interesan son los seres mediocres, los individuos anónimos de la «intrahistoria»; al concluir el espectáculo —mejor dicho, los dos espectáculos— de *El teatro por dentro* enfatiza el retorno a la vida cotidiana: «los *Hernanis* y las *Tisbes* huyeron de nuestra vista y ya sólo tenemos delante las *Tomasas* y los *Pedros*; el *hombre* y la *mujer* se han convertido ya en mujeres y hombres»³⁸. De esas existencias anónimas de personajes de escaso relieve el escritor escoge los rasgos que le convienen para sus «tipos»; su procedimiento de elaboración es el mismo que analiza para la construcción de *La Casa de Tócame Roque* de don Ramón de la Cruz: «el autor no pensó fijar la escena en ella —en la pieza teatral— ni en ninguna otra determinada, sino tomar de todas las semejantes aquellas condiciones y detalles respectivos que

³⁵ G. LE GENTIL, *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 à 1866*, Paris, 1909; CHRONON BERKOVITZ, «Mesonero's indebtedness to Jouy», *PMLA*, XLV (1930), págs. 553-72; E. CORREA CALDERÓN, prólogo a *Costumbristas Españoles*, Madrid, 1964 (2), p. XXXIII.

³⁶ *Obras*, II, 206a, 210a, 216b, 222b.

³⁷ *Obras*, I, 189b.

³⁸ *Obras*, II, 142a.

necesitaba para su cuadro»³⁹. El resultado de estas operaciones de observación y selección es el *tipo* costumbrista, criatura literaria que suma la noción poética de la «imitación de lo universal»⁴⁰ a la intención moral del *carácter* que encontramos en la tradición moralista a lo Teofrasto. Lo había proclamado el escritor en términos inequívocos: «nadie podrá quejarse de ser el objeto directo de mis discursos, pues deben tener entendido que pinto, no retrato». O dicho de otra manera, la descripción de los seres humanos que intervienen en las *Escenas* no reproducen modelos individuales determinados, sino que resultan de la composición sintética de observaciones parciales. Un trabajo muy parecido al que describía Balzac en su prólogo a *Le Cabinet des antiques*: «La littérature se sert du procédé qu'emploie la peinture, que, pour faire une belle figure, prends les mains de tel modèle, le pied de tel autre, la poitrine de celui-ci, les épaules de celui-là. L'affaire du peintre est de donner la vie à ces membres choisis et de la rendre probable»⁴¹.

Los *tipos* de las *Escenas* adquieren, gracias a estos procedimientos, perfiles individualizadores que no se ven anulados por la llamativa tendencia a la nominación simbólica, heredada de la literatura satírica inmediata —Miñano, Gallardo—⁴². La caracterización del comportamiento lingüístico de estos tipos —galicismos insufribles de *El Extranjero en su patria*, ensalada de refranes de *La Madre Claudia en Tejas Arriba*, parodia del estilo romántico en el drama escrito por el sobrino de *El Romanticismo y los Románticos*, inflexiones dialectales en los licitadores de *El Mesón o España en Madrid...*—; la técnica de la reaparición del mismo personaje en diversas *Escenas*⁴³; la descripción y viveza de las situaciones en las que se mueven estas criaturas, todo sirve para configurar un dinamismo muy superior a la inmovilidad que algunos críticos han pretendido ver en las páginas costumbristas de Mesonero.

Con todo, la nota más personal de Mesonero estriba, en mi opinión, en el diseño del escenario sobre el que se mueven sus personajes, me refiero a su personal fabricación de la *escena* costumbrista.

³⁹ Nota a *El Día de Toros*, *Obras*, II, 1a.

⁴⁰ Sobre este aspecto, ver el artículo de SEBOLD, págs. 365-69.

⁴¹ Cfr. *La Comédie Humaine*, París, Seuil-L'Intégral, 1966 (III), 626b.

⁴² Recuérdense el Fidel de la Vera-Cruz (*La Empleomanía*), el Solícito Ganzúa (*Pretender por alto*), el Magnífico Pabón (*El día de fiesta*), el Perpetuo Antañón (*La Casa a la Antigua*), doña Dorotea Ventosa (*Antes, ahora y después*).

⁴³ Anoto las siguientes reapariciones: Melquíades Revesino (*Los aires del lugar*, *El extranjero en su patria*); Narcisa (*Los Cómicos en Cuaresma*, *La capa vieja* y *El baile del candil*); Pascual Bailón Corredera (*Los Cómicos en Cuaresma*, *La capa vieja*, *A prima noche*); Homobono Quiñones (*El día 30 de mes*, *El cesante*); Dorotea Ventosa (*Las tres Tertulias*; *Antes, ahora y después*).

No insistiré en la repetida observación crítica sobre la variedad de los modos de presentación de las *Escenas matritenses*: diálogos, cartas, acumulación de tipos abocetados que se suceden aceleradamente, comentarios y reflexiones del propio narrador, es decir, de «El Curioso Parlante». Tampoco voy a detenerme en la iluminación multifocal de una situación determinada, como vemos en *Las sillas del Prado* o *El patio de Correos*. Pero sí quiero subrayar la técnica simultaneísta que permite asistir al lector a la coincidencia de la exposición del relato y a la redacción del mismo (es el caso de *A prima noche*, *Una noche de vela*, *La exposición de pinturas*). Y quiero llamar la atención sobre el efecto conseguido gracias a la inserción de anuncios o pregones —los gritos de Madrid— y a las series descriptivas, tan próximas a las enumeraciones caóticas de la prosa de Larra. Veamos dos muestras de esta manera de hacer. En el *Paseo por las calles*, la voz del narrador se ve interrumpida por la vivaz irrupción de los pregones:

«De la lotería-aaaao-cha-voA ochavito los fijos.
 ¿Una calesa mi amo?
 De la fuente la traigo, ¿quién la bebe?
 Señores, a un lao, chas.
 El papel, que acaba de salir ahora nuevo.
 Cartas de pega.
 Horchatero»⁴¹.

O un caso de enumeración asindética que produce el efecto de caótico amasijo de personas, pese a la idea de ordenación que presenta la serie:

«¡Abí que no es nada!, mil o dos mil personajes de todos sexos y condiciones; vírgenes y matronas; viudas y reincidentes; niños y viejos; solteros y maridos; Mesalinas y Lucrecias; Marcos y Colatinos; patricios y plebeyos; sombrerillos y zagalejos; chaquetillas y gabán. Y todo esto visual y jerárquicamente ordenado; por clases, según el blasón heráldico; por familias, siguiendo el sistema de Linneo; por precios, a tenor de la balanza mercantil; por sexos, a la manera fisiológica de Russel; por trajes, según el método de Utrilla; por genios y condiciones, conforme a la craneoscopia del doctor Gall»⁴².

Y todo ello —la narración, la descripción, el diálogo y los excursos del narrador— aderezado con un estimable despliegue de artificios lingüísticos, ya que en la composición de nuevas palabras, ya en la parodia de otros estilos; bien en el juego de los chistes verbales, bien en la enumeración de objetos. Un empleo de la lengua harto diferente de los estilos periodísticos

⁴¹ *Obras*, I, 220a.

⁴² *El teatro por fuera*, *Obras*, II, 138b.

vigentes en su época. Una curiosa muestra de la forma de atesoramiento léxico mesoneriano —e, incluso, de sus mecanismos intelectuales desplegados siempre en series enumerativas— encontramos en unas páginas publicadas póstumamente en los *Trabajos no coleccionados: La vida española. Proyectos de un diccionario de costumbres españoles*⁴⁶.

La escritura de Mesonero agilizó el instrumento expresivo y lo dispuso para el cultivo de la prosa novelística moderna. «El Curioso Parlante» acertó en la creación de los *tipos*, en la construcción de escenarios y en la formulación de estrategias narrativas, pero no traspasó la línea demarcativa que separaba la ficción novelesca de los artículos de costumbres.

Lo que Mesonero evitó de modo perseverante fue la complicación traída por una *peripezia* sostenida. En esta negativa radica su incompatibilidad con la novela. En algunas *Escenas* parece que no acierta a delinear un conflicto que despliegue las posibilidades dramáticas implícitas en sus tipos, como ocurre con la hospedera de *La Patrona de huéspedes*:

«Todo este más que razonable ejemplo preambular se ha atravesado en nuestra pluma con el objeto de hacer sentir lo peligroso que es al tipo que hoy nos proponemos retratar el no renunciar preliminarmente a los embates de las pasiones y templar el corazón a prueba de huéspedes, antes de decidirse a plantar el blanco papelillo en el hierro izquierdo del Balcón»⁴⁷.

Lo que hay detrás de las resistencias de tipos desarrollados al socaire de una *peripezia* es un rechazo del análisis en profundidad de los problemas vividos por la sociedad contemporánea. Montesinos relacionó un fragmento de *La Casa de Partos* con el prólogo de Balzac a *La Comédie Humaine* (1842). Allí escribía el novelista francés: «en dressant l'inventaire des vices et des vertus, en ressemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits des plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver á écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des moeurs»⁴⁸. Mesonero coincide en algunos propósitos de este plan de trabajo, no en todos. Mesonero Romanos «se contuvo siempre dentro de los límites de la pintura jovial y sencilla de la sociedad en su estado normal», informa en las *Memorias*⁴⁹, al contrastar la disparidad de propósitos de su obra costumbrista con la de crítica satírica y política realizada por *Figaro*. La representación de la sociedad presente en todas sus contradicciones inter-

⁴⁶ *Trabajos no coleccionados*, Madrid, II (1905), págs. 581-85.

⁴⁷ *Obras*, II, 224a.

⁴⁸ *La Comédie Humaine*, Paris, Seuil-L'Intégral, I (1965), 52b.

⁴⁹ *Obras*, V, 189a.

nas obligaba a un trabajo diverso de la imitación de «lo universal en lo particular» en el artículo. La novela realista —de cuya función social tenía Mesonero ideas muy claras, por eso la rechazó— le hubiera embarcado en otra aventura literaria. El prefirió atenerse a la imitación directa con prescindencia de las virtualidades dramáticas existentes en el mundo que él observaba y reproducía. Mesonero careció de la visión literaria de largo alcance de un Balzac, a la que Larra había aludido con conmovedora penetración³⁰. En mi opinión —y para concluir— la negativa al tema político en la redacción de las *Escenas* estriba en esta *mimesis* a mitad de camino, iniciada en el registro de los personajes pero detenida en la exhibición de los conflictos.

Al análisis de los conflictos de la sociedad contemporánea podía irse en dos direcciones: la invención de peripecias que posibilitasen el desenvolverse de los personajes y la relación dialéctica entre individuo y colectividad, entre personaje y medio social. Es la ruta seguida en la novela de Balzac; el segundo camino estaba en la crítica directa, en el proceso inmediato de la sociedad y sus contradicciones. Este es el trabajo periodístico de Larra. Esta disparidad de proyectos literarios refleja la base del conflicto latente entre los dos escritores costumbristas. Larra fue a la política —entiéndase, al análisis de los conflictos de la sociedad contemporánea— pertrechado con sus cualidades extraordinarias de escritor; desventuradamente —y por las causas que no son del caso analizar ahora— no cultivó la novela de tema contemporáneo. El propio Larra fue más sugerente que Mesonero a la hora de señalar las distancias que separaban a ambos escritores, «sin perjuicio de la curiosidad del señor Parlante, que es otra curiosidad»³¹.

³⁰ «Pero el genio infatigable 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!» (artículo primero sobre el «Panorama Matritense», *El Español*, 19-VI-1836).

³¹ «Mi nombre y mis propósitos», artículo de LARRA publicado en la *Revista Española* (15-I-1833).