

Relato y ensayo en “El retrato” de Mesonero Romanos

Ramón Espejo-Saavedra

El costumbrismo español siempre ha generado problemas de interpretación y clasificación difíciles de resolver. Muchas de las características típicas del género son universalmente reconocidas: la descripción de tipos sociales, la organización en cuadros dramáticos de escaso desarrollo narrativo, la intención satírica o incluso moralizante. Al mismo tiempo, la obra de los principales costumbristas no se reduce en absoluto a la repetición con variaciones de un número limitado de recursos estilísticos y temas comunes.¹ Mesonero Romanos, muy al comienzo de su carrera literaria, dice del escritor costumbrista que: “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” (“Las costumbres de Madrid” 122). El escritor costumbrista es totalmente libre en cuanto a la forma que ha de tomar su crítica de la sociedad de la época, y ese impulso crítico se realiza a través de textos que toman prestadas técnicas y estructuras de la más diversa procedencia, desde el teatro y el cuento hasta el informe periodístico y el artículo de crítica literaria. La variedad formal del género ha hecho complicada la tarea de los editores, forzados a justificar el criterio de selección cada vez que construyen una antología, incluso de un solo autor, y da lugar a los más diversos sistemas de clasificación.²

El aspecto formal del costumbrismo que más ha interesado a la crítica en cuanto a su importancia para la historia literaria posterior, es la presencia y alcance del elemento narrativo en contraste con otros aspectos estilísticos como la descripción de ambientes y tipos. Hoy en día, la mayoría de los críticos reconocen el valor del costumbrismo como eslabón importante en el desarrollo de la estética realista moderna. Mesonero Romanos ha sido, incluso más que Larra, la figura destacada en este sentido por su importancia como impulsor de la nueva estética costumbrista y por ser el mejor representante de sus logros y limitaciones.³ Al mismo tiempo, al reivindicar la modernidad del costumbrismo, existe una tendencia a identificar el particular realismo de los costumbristas con una visión estática de la realidad y de su representación literaria. A diferencia de los grandes creadores de la novela realista, se supone que la limitación central del costumbrismo se encuentra en su incapacidad de reflejar y analizar el desarrollo histórico. En vez de profundizar en la realidad que retrata, se queda en el cuadro pintoresco.⁴ Por otro lado, intentos recientes de reivindicar la capacidad narrativa de los escritores costumbristas han

llevado a veces a la conclusión de que cuanto mayor es el desarrollo narrativo de un texto costumbrista menos se puede clasificar como tal, y pasa a formar parte más bien de la historia del cuento literario. Sin embargo, lo que puede parecer una limitación con relación a la historia de otros géneros literarios, como la novela o incluso el cuento, encuentra su razón de ser específica dentro del contexto del género al que los mismos costumbristas creían contribuir: el ensayo. El ensayo moderno es un género que se aprovecha de formas literarias e intelectuales más establecidas para explorar precisamente hasta qué punto son capaces de dar sentido a la experiencia de la conciencia individual que se enfrenta al cambio histórico. En este sentido, representa una manera distinta de explorar el problema de la representación literaria de la realidad frente a la de los géneros propiamente narrativos. Una lectura atenta a la relación entre los aspectos narrativos y ensayísticos del artículo de costumbres nos ayudará a ver no sólo la complejidad específica de un texto tan importante para la trayectoria literaria de Mesonero Romanos como es “El retrato,” sino también de qué manera la confluencia de esos elementos ayuda a expresar la reacción ambigua del autor frente a la modernización de España.

Romero Tobar ha sugerido que los artículos escritos por Mesonero en *Cartas Españolas* entre 1832 y 1833 “constituyen su manifiesto práctico en favor del costumbrismo” (“Mesonero Romanos” 237). “El retrato,” de enero de 1832, es el primero de la serie y resulta sumamente importante como compendio de las tendencias diversas y a veces contradictorias que el autor desarrollará a lo largo de su obra. Rodríguez Gutiérrez lo llama “uno de sus cuentos mejores, si no el mejor” (267) para distinguirlo de los artículos de costumbres en sentido estricto y para sugerir que las clasificaciones tradicionales de la historia literaria nos han impedido apreciar el cultivo continuado del cuento por parte de los llamados costumbristas.⁵ No hay ninguna duda de que “El retrato” reúne muchas de las características que se podrían señalar para definir al cuento tal y como se cultivaba en la época. En vez del marco narrativo en el que aparece un narrador que es contrafigura del autor para presentar el tema del artículo antes de pasar al relato ilustrativo, comienza directamente con un narrador intradiegetico que nos cuenta una anécdota de su propia experiencia y que nos invita a sacar nuestras conclusiones sin la ayuda de un comentario externo a la acción central. Ésta resulta ser el relato de las peripecias por las que pasa el retrato hecho a un amigo del narrador justo antes de la serie de revoluciones y trastornos civiles que marcaron el nacimiento de la nueva sociedad burguesa del siglo XIX. De hecho, cada etapa de la historia del retrato corresponde a una época importante de la historia nacional reciente, desde las postrimerías de la España ilustrada, pasando por la Guerra de la Independencia y acabando en la España contemporánea de los lectores. Mesonero no sólo mantiene un ritmo y una tensión narrativa admirables a lo largo del artículo, sino que cada una de las etapas de la historia del retrato está diseñada como un microrrelato con su propia peripecia, conflicto y resolución, culminando en el descubrimiento del retrato por parte del narrador en una tienda donde la dueña lo usaba “cuándo para tapar la tinaja, y cuándo para aventar el brasero” (“El retrato” 144). El haber comprado el retrato de su querido amigo por dos pesetas anima al narrador a hacer un comentario breve sobre la decadencia de todas las cosas y sobre el poder destructor del tiempo. Por su manejo hábil de la voz narradora y su desarrollo de la

materia narrativa, no hay ninguna duda de que “El retrato” debe formar parte de la historia del cuento español.⁶

Sin embargo, insistir demasiado en los aspectos cuentísticos del texto nos impide ver elementos clave que sólo se pueden explicar en referencia a la tradición ensayística.⁷ El primer elemento estructural importante es la figura del narrador, un hombre mayor, experimentado y desilusionado, típico del costumbrismo de la época y herencia directa de la tradición ensayística europea del siglo anterior. En “El retrato,” artículo que inaugura el “plan literario” que había formado Mesonero para su futura obra, la relación que establece con la tradición literaria no es de imitación sino de adaptación a un nuevo contexto social y literario.⁸ El hecho es que para la época de Mesonero, la figura del hombre mayor que critica las costumbres presentes se había convertido ya en un cliché al cual había que dar nueva vida. Ya en 1817, al presentar su nueva serie de ensayos titulada *The Round Table*, Leigh Hunt, heredero como Mesonero de la tradición ensayística de Addison y Steele, se enfrenta directamente al problema: “[A]s we prefer at all times a plain, straight-forward behaviour, and in fact, choose to be as original as we can in our productions, we have avoided the trouble of adding assumed characters to our real ones; and shall talk, just as we think, walk, and take dinner, in our own persons” (256). Quince años después, Mesonero, tan consciente como el ensayista inglés del peso de la tradición, optará por una estrategia diametralmente opuesta. En vez de rechazar el rasgo definitorio del género y afirmar la originalidad de su voz, exagera los aspectos tradicionales de la figura del narrador. Al comienzo de “El retrato” nos cuenta que “por los años de 1789” (136) ya tenía edad suficiente como para participar en la vida social de las familias más importantes de la corte, mientras que hacia el final se retrata en el momento de la escritura como un anciano casi ciego que prefiere desentenderse de lo que ocurre en el presente.⁹ A principios de su carrera literaria, Mesonero rinde tributo a los ensayistas del siglo anterior mediante la creación de un narrador que pertenece en sus gustos, recuerdos y punto de vista a ese mismo siglo. Que lo concebía como tributo y sobre todo como punto de partida para su propia obra original lo confirma el hecho de que le fue despojando rápidamente de las características que lo ligaban al siglo de las luces hasta convertirlo en ese “antiguo y sincero amigo de la familia” que aparece al margen de la escena en “Una noche en vela” (356), o en el sobrio tío del joven romántico en “El Romanticismo y los románticos,” símbolo de la burguesía conservadora del nuevo siglo.¹⁰

Al mismo tiempo, “El retrato” ejemplifica algunos aspectos importantes de la figura del narrador en el artículo de costumbres y su relación con la paradoja de la representación ensayística de la realidad. Desde sus comienzos en el siglo XVI, el ensayo moderno se ha distinguido de la narrativa literaria por tomar como tema central la interacción entre la conciencia individual y el mundo a su alrededor. En vez de crear un mundo ficticio con sus propias leyes de verosimilitud, el ensayo explora la reacción de un sujeto al mundo compartido por lectores y autor mediante la operación de lo que Pedro Aullón de Haro ha llamado el “libre discurso reflexivo” (*El ensayo en los siglos XIX y XX* 17).¹¹ La libertad tanto de tema como de estilo del que disfruta el ensayista explica el uso frecuente de las técnicas de otros géneros narrativos para ilustrar el desarrollo de sus propias ideas, pero siempre en el contexto de una realidad extratextual compartida por el narrador y los

lectores.¹² En el caso del ensayo especulativo del siglo XVIII y su desarrollo posterior en el costumbrismo, la figura del narrador de características exageradamente convencionales y cómicas sirve paradójicamente para confirmar en la mente del lector la intención extraliteraria del texto. El ensayista o costumbrista adopta actitudes y comportamientos que sirven no para adentrar al lector en un mundo ficticio y analizar la personalidad individualizada de un ser inventado, sino para darle la suficiente distancia de su propia realidad como para comenzar a criticarla. Mesonero mismo lo explica en la nota que añadió a “El retrato” en 1851. Comenta que le hacía gracia ver que en sus primeros artículos intentaba parecer mayor mientras que en los posteriores fingía el entusiasmo de la juventud: “Achaque es éste 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” (“El retrato” 145). La perspectiva y personalidad anacrónicas del narrador no valen por sí mismas como ejemplo de una psicología ficticia individualizada, sino que remiten a unas intenciones autoriales de crítica y análisis de valores comunes que subyacen a la creación del texto en su totalidad.

El caso de “El retrato,” texto que ayuda a iniciar una nueva época del ensayo español, es muy interesante en este contexto. Al describir la sociedad en la que se movía en su juventud, el narrador acumula detalles que sirven para subrayar la distancia que hay entre un pasado tan cercano y el momento presente:

Yo, que entonces era un pisaverde (como si dijéramos un *lechuguino* del día), me encontraba muy bien en esta agradable sociedad; hacía a veces la partida de mediator a la madre de la señora, decidía sobre el peinado y vestido de ésta, acompañaba al paseo al esposo, disponía las meriendas y partidas de campo. (“El retrato” 138-39)

Rubio Cremades nos recuerda en una nota a su excelente edición de los artículos de Mesonero Romanos que algunos de estos detalles, como la referencia al juego de cartas, corresponden a los recuerdos que tenía el autor de las tertulias en casa de sus padres a principios del siglo (“El retrato” 138, nota 40). Aún así, está claro que el breve retrato de las costumbres de la época ilustrada está diseñado para enfatizar lo exóticas que resultan las costumbres de un momento histórico separado del presente por las revueltas políticas de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Al mismo tiempo, contrasta esta visión retrospectiva con una descripción igualmente desencantada del presente:

Si hubiese sido ahora, hubiera hablado alto, bailado de mala gana, o sentándome en el sofá, tararearía un aria italiana, cogería el abanico de las señoras, haría gestos a las madres y gestos a las hijas, pasearía la sala con sombrero en mano y de bracero con otro camarada, y en fin, me daría tono a la usanza..., pero entonces...entonces me lo daba con mi mediator y mi bolero. (“El retrato” 139)

Si se puede percibir cierta nostalgia en el retrato de las costumbres del dieciocho frente a un presente más cínico, la frivolidad de los usos sociales de ambas épocas queda patente mediante la técnica distanciadora y comparativa que emplea el autor. A diferencia de lo que ocurre en el cuento, el lector no se encuentra implicado en el mundo ficticio creado, sino que el lector y el autor se mantienen a cierta distancia crítica tanto del narrador como de los dos mundos sociales que describe. Es esta distancia crítica la que permite la comparación y análisis de los valores sociales y personales, meta principal del ensayo. En el ensayo, la construcción del punto de vista—personal, provisional, y sujeto a revisión—nace de una conciencia radical de la arbitrariedad histórica de las fuentes de autoridad cultural. Aullón de Haro comenta que “[m]ás allá de la variabilidad del uso del término ensayo, la modernidad del mismo como género literario se funda en el principio de la verdadera libertad de juicio por encima de las prescripciones del viejo orden cultural recibido del mundo antiguo y desintegrado por el arte y el pensamiento modernos” (“El género ensayo” 18). Como expresión básica de la conciencia moderna de la relación entre historia y cultura, el proceso de comparación, análisis y crítica del ensayo se encuentra realizado en la obra de autores de la más variada tendencia política. Francisco Jarauta sugiere que, más allá de los compromisos políticos específicos de cada autor, la conciencia de ruptura histórica en la que se basa la búsqueda de valores del ensayo motiva una “renuncia al derecho absoluto del método y a la ilusión de poder resolver en la forma del sistema las contradicciones y tensiones de la vida” (37). Es precisamente el reconocimiento de esas tensiones, entre el individuo y la sociedad, entre el presente transitorio y el peso de la tradición, lo que da al ensayo la forma de una búsqueda permanente en la cual las técnicas prestadas de otros géneros literarios—sea el cuento, la novela o el teatro—se subordinan a la reflexión conceptual. La tensión que se encuentra en un texto ensayístico, incluso costumbrista, no es la del desarrollo narrativo ni dramático, sino la de la conciencia individual que se abre camino sin saber adónde va, que sopesa los valores y conceptos que la sociedad y la historia le han proporcionado para entender el mundo sin dejarse convencer del todo por ninguno.¹³

La percepción de ruptura histórica que motiva el género del ensayo también determina dos de sus características más comunes: el interés por lo fragmentario y el uso del humor. En su texto clave “El ensayo como forma,” Adorno explica la negación del pensamiento sistemático en el ensayo como respuesta directa a su concepto de la realidad: “Piensa en fragmentos lo mismo que la realidad es fragmentaria, y encuentra su unidad a través de los fragmentos, no pegándolos” (26). El ensayo asume la arbitrariedad de la forma como valor positivo, crea pequeñas incursiones en la realidad sin la pretensión de abarcarla ni explicarla del todo, sino como un intento modesto de encontrar un sentido transitorio a una realidad que se le escapa de las manos. Eso también explica la tendencia en muchos ensayos de enfocarse en aspectos aparentemente nimios de la realidad común como base de sus especulaciones, ya que “el ensayo no quiere buscar lo eterno en lo pasajero y destilarlo de esto, sino más bien eternizar lo pasajero” (20). Es decir, no pretende explicar la realidad mediante su reducción a un sistema intelectual impuesto desde fuera, sino honrar la fragmentariedad de la experiencia individual dándole forma duradera. La conciencia de la ruptura y de la fragmentariedad del conocimiento se puede asumir como destino trágico, pero la reacción más frecuente en la tradición ensayística desde Montaigne es la del humor y la ironía. En contraste con el vértigo autodestructivo que

caracteriza la respuesta romántica a la experiencia fragmentada del mundo moderno, muchos ensayistas modernos aceptan con “modestia irónica” la necesidad permanente de analizar los valores dados como el precio que hay que pagar por la libertad intelectual (Lukács 27-28).¹⁴

Como ya se ha visto, “El retrato,” inicio y resumen de las aspiraciones literarias de Mesonero, comienza precisamente con una imagen de la ruptura histórica que da sentido a todo su proyecto costumbrista. La distancia que separa el momento de la lectura del mundo dieciochesco de la juventud del narrador se alarga hasta el punto de convertir los usos de la generación anterior en especímenes exóticos de un pasado inalcanzable. La Revolución Francesa y la Guerra de la Independencia y sus consecuencias, marcan un cambio irreversible no sólo en la constitución política del país, sino también en las costumbres y formas de pensamiento de los españoles. Esto hace posible e incluso necesaria la labor de comparación crítica de valores de la cual habla Mesonero en su nota de 1851. Al mismo tiempo, la peripecia central del artículo, más allá de su interés narrativo, sugiere la relación compleja que establece el autor entre su concepto de la historia y su visión personal del costumbrismo.

Son los momentos clave de la política nacional reciente la base para el desarrollo narrativo del artículo, y es precisamente el movimiento inexorable de la historia lo que parece apoyar la visión pesimista de la sociedad que subyace al texto. El amigo cuyo retrato será la víctima de los eventos comienza como “hombre opulento [...] que ejercía un gran destino” (“El retrato” 138). Sin embargo, en un episodio que Mesonero luego desarrollará en su famoso artículo “El duelo se despide en la iglesia,” a su muerte la viuda se consuela sin dificultad con la herencia y un nuevo novio. Desde ese momento, la historia del retrato es de constante humillación, en algunos momentos en paralelo cómico con algún desastre importante a nivel nacional. Un ejemplo claro es el momento en que el retrato, que había acabado en el seminario de nobles donde estudiaba el hijo de la familia, vuelve a la casa de sus padres al comenzar la Guerra de la Independencia: “[V]ueltos a la casa paterna sus muebles, fue entre ellos el malparado retrato, a quien los colegas, en ratos de buen humor, habían roto las narices de un pelotazo” (“El retrato” 141). Se acumulan las vejaciones al retrato a lo largo de los años hasta acabar, sin marco pero con unos anteojos y bigote añadidos por los sirvientes de la casa, entre “un velón y dos lavativas que yacían inmediatas” en la tienda donde lo encuentra el narrador (“El retrato” 144). Aunque la visión de la sociedad superficial de finales del XVIII que presentaba el narrador tampoco resultaba muy positiva, la trayectoria narrativa del artículo se apoya claramente en un concepto de decadencia nacional que confirma el conservadurismo fundamental del autor. Los episodios costumbristas individuales se enlazan mediante una peripecia que en su totalidad nos sugiere la combinación de “patriotismo y nostalgia” que José Luis Varela ve como la base de la visión de la realidad de Mesonero (citado en Romero Tobar, “Mesonero Romanos” 239).

Sin embargo, la conclusión del artículo, en la cual el narrador encuentra el retrato después de muchos años, nos da otra perspectiva sobre lo anterior y sugiere otra manera de interpretar la relación entre la conciencia individual y la realidad histórica en el texto

ensayístico. Comienza el narrador esta última sección del artículo subrayando la distancia que le separa de la sociedad presente:

No pude dejar de convenir en que estamos en el siglo de las luces. Pero como yo casi no veo ya, sigo aquella regla de que al ciego el candil le sobra; y así, que abandonando los refinados establecimientos, los grandes almacenes, los famosos paseos, busqué en los rincones ocultos los restos de nuestra antigüedad. (“El retrato” 143)

Volvemos al momento inicial del texto, cuando el narrador nos recuerda que pertenece a otra época y a otro orden de valores, con la diferencia importante de que la peripecia del artículo nos ha hecho ver con detalle hasta qué punto la historia reciente ha servido para justificar la desilusión que siente frente a los nuevos tiempos.

El narrador busca refugio en sus recuerdos y en los pequeños objetos que le recuerdan sus buenas épocas. Lo que encuentra, y su reacción frente a ello, merece citarse en su totalidad por la importancia que tiene para la interpretación no sólo de este ensayo, sino del proyecto costumbrista de Mesonero en general:

Finalmente, cuando me hallé en mi centro, fue cuando llegaron las ferias. No las hallé, es verdad, en la famosa plazuela de la Cebada; pero en las demás calles el espectáculo era el mismo. Aquella agradable variedad de sillas desvencijadas, tinajas sin suelo, linternas sin cristal, santos sin cabeza, libros sin portada; aquella perfecta igualdad en que yacen por los suelos las obras de Lo[c]ke, Bertoldo, Fenelón, Valladares, Metastasio, Cervantes y Belarmino; aquella inteligencia admirable con que una pintura del de Orbaneja cubre un cuadro de Ribera o de Murillo; aquel surtido general, metódico y completo de todo lo útil y necesario, no pudo menos de reproducir en mí las agradables ideas de mi juventud. (“El retrato” 143-44)

El caos de las ferias es una imagen perfecta de la experiencia fragmentada de la historia contemporánea una vez que han pasado las sucesivas olas revolucionarias de comienzos del siglo XIX. Se encuentran yuxtapuestas la basura y las joyas culturales, las sillas desvencijadas y las obras de Locke y Cervantes, sin otra relación entre sí que la de ser víctimas de la gran transformación histórica que trastocó el orden tradicional en todos los aspectos de la sociedad y la cultura.

La reacción del narrador a esta imagen es mucho más compleja de lo que parece a primera vista. Por un lado, dice que su propósito al ir a las ferias era recuperar su juventud, establecer una continuidad con el pasado que sirviera de contrapeso al mundo superficial que lo rodea y que, como confiesa, tampoco entiende del todo. Al final del pasaje citado, parece haber cumplido su propósito cuando afirma que el paseo por las tiendas “no pudo menos de reproducir en mí las agradables ideas de mi juventud.” Sin embargo, si miramos con cuidado el párrafo entero, se nota claramente que lo que le produce placer no es el pasado, sino el espectáculo que tiene delante de los ojos. Habla de la “agradable variedad” de los objetos expuestos, la “perfecta igualdad” en la que se

encuentran obras literarias de la más diversa procedencia e intención, y le divierte la “inteligencia admirable” con que la obra de un pintor malo cubre obras maestras como Ribera o Murillo, todo ello muestra de la fuerza caótica e ilógica de la historia. Si la pérdida de ciertas costumbres representa el alejamiento permanente de las seguridades ideológicas y sociales del pasado, el caos producido por las grandes transformaciones históricas también representa una oportunidad intelectual, estética e incluso social. El observador contemporáneo, abrumado por la velocidad del cambio a su alrededor, se encuentra con la obligación de abstraerse, de mirar desde los márgenes el cambio, para poder evaluar los desperdicios históricos que coexisten en el presente, algunos reliquias del pasado y otros premoniciones de una sociedad futura. El narrador de “El retrato,” a pesar de la tristeza que le produce ver desaparecer formas de vida íntimamente ligadas a su propio pasado y al de la nación, experimenta el placer amargo pero intenso de ser testigo del cambio histórico y de participar en el proceso constante de evaluación y crítica mediante el cual se constituye el futuro con los restos del pasado. En el espectáculo de este proceso, de una conciencia individual explorando sus propias reacciones contradictorias a una realidad histórica y social que se le escapa, reside el principal placer del ensayo como género.

Una imagen central del texto sirve para resumir lo dicho y dar otra perspectiva sobre la relación entre el costumbrismo y la representación de la realidad. La primera vez que el narrador ve el retrato de su amigo se ve en la necesidad de alabarlo delante de la familia: “No hay que decir que hube de mirarle al trasluz, de frente y de costado, cotejarle con el original, arquear las cejas, sonreírme después, y encontrarle admirablemente parecido; y no era la verdad, porque no tenía de ello sino el uniforme y los velos del encaje” (“El retrato” 139). En esta ocasión, la falta de destreza del artista sirve para subrayar la superficialidad de la situación social. El retrato se ha hecho para celebrar el estatus social del padre de la familia. Las ganas de presumir de la familia, junto con la buena educación del narrador, conceden valor a un cuadro mediocre. Hasta aquí Mesonero emplea una estrategia satírica bien conocida en el ensayo de la época que le servirá en numerosas ocasiones en el futuro. Sin embargo, más de cuarenta años después, cuando el narrador se reconoce casi ciego, nos describe el momento del hallazgo del cuadro:

[E]ntre varios retazos de paño de varios colores, creí divisar un retrato cuyo semblante no me era desconocido. Limpio mis anteojos, aparto los retales, tiro un velón y dos lavativas que yacían inmediatas, cojo el cuadro, miro de cerca... ¡Oh Dios mío exclamé: ¿y es aquí donde debía yo encontrar a mi amigo?” (“El retrato” 144)

Hay que recordar que éste es el retrato al que le han roto la nariz, añadido gafas y bigote, y que ha servido para “aventar el brasero” de la tienda donde ha quedado durante seis años. A pesar de todas las marcas dejadas por la peripecia histórica de la familia a lo largo de los años, un cuadro que no se parecía en nada al original cuando se pintó resulta inmediatamente reconocible para el narrador. Lo que reconoce no es el cuadro original, sino el cuadro transformado o, mejor dicho, reconstruido por los recuerdos y los sentimientos del propio narrador. En esta ocasión, el objeto de observación no tiene valor por su parecido más o menos fiel a la realidad objetiva, sino más bien como motivo de

meditación sobre las consecuencias de una historia compartida por el narrador y los lectores.¹⁵ “El retrato” es un símbolo de la fuerza destructora del tiempo o de la decadencia de las costumbres nacionales. Al mismo tiempo, es un símbolo de la manera en que el ensayista asimila los fragmentos de una realidad colectiva no para reflejarlos de manera supuestamente “objetiva,” sino para reflexionar a través de ellos sobre sus propias reacciones contradictorias frente a esa realidad en movimiento perpetuo, reacciones que oscilan constantemente entre el lamento por lo perdido y el regocijo de crear un mundo nuevo con los fragmentos de la historia.

El costumbrismo toma forma definitiva en uno de los momentos más interesantes de la historia literaria española. Con los experimentos estéticos de la ilustración como fondo, la revolución política y social de los primeros años del siglo XIX y las innovaciones en la producción y distribución de la literatura periódica crearon una situación ideal para la innovación literaria en todos los campos. Buen ejemplo de ello es el desarrollo y mutua influencia del artículo de costumbres, heredero directo del ensayo ilustrado, y el cuento literario en sus primeras manifestaciones modernas. Como hemos visto, un texto particular como “El retrato” puede contribuir simultáneamente a ambas tradiciones literarias y servir como base para una explicación más amplia de la complejidad literaria de la época. Sin embargo, una lectura adecuada del texto tiene que analizar cómo se combinan los elementos de cada tradición en una obra que encarna las contradicciones y la perspectiva cambiante del autor. A pesar de la destreza con que maneja los elementos de la peripecia narrativa como representación de la historia nacional, Mesonero explora en este texto la perspectiva y las oportunidades estéticas del escritor de ensayos frente a la realidad que lo circunda. Al deseo narrativo de ordenar la realidad según un modelo evolutivo de causa y efecto, base tanto del relato tradicional como de la novela realista que llegará a dominar la producción literaria del siglo XIX, el ensayo opone una estructura reflexiva, su “dimensión errante” en palabras de Francisco Jarauta (37), encaminada no a explicar el desarrollo temporal de un personaje o una sociedad, sino a registrar los vaivenes de la propia conciencia ante el espectáculo de una realidad inabarcable y fragmentada. A la alegoría narrativa que forma la base de la peripecia de este ensayo, Mesonero opone el caos de la feria, imagen del desorden de la realidad moderna después de las revoluciones sociales y políticas de comienzos del siglo, y el símbolo del retrato mismo, motivo de meditación sobre la capacidad de la conciencia individual de reflexionar sobre sus propias reacciones al caos histórico y darles forma estética. La ambigüedad de esas reacciones y de la forma estética que les concede permanencia confirma la modernidad del proyecto literario de Mesonero Romanos.

Loyola University Maryland

Notas

- ¹ Para un repaso de la evolución de las ideas críticas sobre los orígenes, características y variedad del costumbrismo, ver Romero Tobar (*Panorama crítico* 397-430), y también Rubio Cremades (“Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela”).
- ² Esto se ha notado sobre todo en las múltiples ediciones que se han hecho de la obra de Larra que la dividen en artículos de costumbres, artículos literarios, políticos, periodísticos, etc. Ante la diversidad de criterios, Juan José Ortiz Mendivil ha sugerido que “[l]a clasificación que de los artículos de Larra han hecho los críticos en costumbristas, políticos y literarios es más aparente que real...Por eso la única clasificación coherente de los artículos de Larra es la cronológica” (36-37).
- ³ La importancia de Mesonero Romanos para el desarrollo del realismo español ha sido un tema recurrente en la crítica desde muchos puntos de vista. A las discutidas afirmaciones de Fernández Montesinos en su *Costumbrismo y novela*, habría que añadir estudios fundamentales como “Narración, descripción y mimesis en el ‘cuadro de costumbres’: Gertrudis Gómez de Avellaneda y Ramón de Mesonero” de José Escobar, “Comedia clásica y novela moderna en las *Escenas matritenses* de Mesonero Romanos” de Russell P. Sebold y el más reciente, “Galdós y Mesonero (una vez más: costumbrismo y novela)” de Pilar Palomo Vázquez.
- ⁴ Ver por ejemplo Farris Anderson, que en su artículo “Madrid, los balcones y la historia: Mesonero Romanos y Pérez Galdós,” dice que Mesonero “sufre de las limitaciones que le impone la concepción pictórica en la literatura: el enfoque estrecho, la perspectiva deficiente, la caricatura, la tendencia a reducir la realidad a una serie de instantáneas” (67).
- ⁵ Rodríguez Gutiérrez afirma que “en lo que siempre se ha considerado literatura costumbrista (las *Escenas matritenses* de Mesonero y las *Andaluzas* de Estébanez Calderón) no sólo hay cuentos, sino que hay cuentos que no son en absoluto costumbristas” (155). Por su parte, Magdalena Aguinaga Alfonso, en su artículo fundamental sobre la relación entre el costumbrismo y el desarrollo del cuento moderno, prefiere proponer el término “cuento costumbrista” para designar aquellos textos en los que:

Hay un mayor interés por la historia, el personaje y sobre todo por el tiempo, el cual consideramos junto con el desarrollo de la figura del narrador, los elementos fundamentales del relato, que serán los que herede el cuento literario, eliminando aquellos otros que recibió a su vez del artículo de costumbres y de haberlos conservado lastrarían y destruirían la narración breve, intensa y significativa del cuento literario. (343)

Para esta investigadora, son algunos de los cuentos de Pereda los que mejor ejemplifican esta categoría narrativa intermedia, no los de la primera generación de escritores costumbristas.

- ⁶ Para designarlo, Rodríguez Gutiérrez prefiere el término “cuento moral” (155) mientras que Baquero Goyanes lo ha descrito como un “cuento de objeto pequeño, amargamente simbólico y sin intención costumbrista” (12).

⁷ Sigo a Fernando Lázaro Carreter y a José Pallarés Moreno, quien se apoya en Carreter, al considerar que el concepto de “tradicción” literaria no es normativo—y mucho menos en el caso de un género literario tan multiforme como el ensayo—sino que “el género surge cuando se produce la imitación, reiteración, o remodelación del modelo previo” (Pallarés Moreno 12). Desde este punto de vista, el género se constituye retrospectivamente mediante un proceso de selección e interpretación constante de antecedentes por parte de cada escritor, un proceso en el que, sin embargo, el autor individual se ve muchas veces influido por la opinión de sus contemporáneos y la reputación de sus antecesores. Buen ejemplo de ello es el artículo “Las costumbres de Madrid” (1832), en el que Mesonero dice explícitamente que

[D]eseando ensayar un género que en otros países 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. (“Las costumbres de Madrid” 129).

Coincide en la selección de modelos modernos con su amigo Larra en su artículo “*Panorama matritense*. Cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por un curioso parlante” (998-99).

⁸ En el capítulo de sus *Memorias de un setentón* titulado “Episodios literarios IV. Los pseudónimos,” Mesonero da una de las descripciones más famosas de su propia obra al explicar que después de éxito de su *Manual de Madrid* en 1831, “[h]abía pintado en mi primera obrilla el Madrid físico; quise aspirar en esta segunda a pintar el Madrid moral” (*Memorias* 513). En las páginas siguientes muestra lo consciente que era en este momento inicial de su carrera no sólo de las posibilidades que le brindaba la tradición literaria para llevar a cabo su proyecto, sino también de las características y expectativas de los lectores a los que iba dirigido. Ver *Memorias* 513-16.

⁹ El autorretrato contemporáneo se encuentra en las páginas 142-145.

¹⁰ El mismo proceso de depuración de la identidad ficticia del narrador se puede percibir en la obra de Larra, que pasa de la creación de narradores exageradamente literarios —el Duende Satírico del Día y el Pobrecito Hablador— a un narrador, Fígaro, cada vez más identificado con la figura y las opiniones del autor mismo. Ver Kirkpatrick 235-37.

¹¹ Ver también su ensayo “El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros.” En él, Aullón de Haro afirma que “el ensayo es, junto al poema en prosa, el único género, en sentido fuerte, propiamente de invención moderna” (15). Se verá más abajo en qué consiste esta relación entre el género del ensayo y la experiencia de la modernidad.

¹² De ahí la dificultad de llegar a una definición formal del ensayo, ya que “el género del ensayo se muestra como forma poliédrica, síntesis cambiante, diríamos, para un libre intento utópico del conocimiento originalmente perfecto por medio de la imperfección de lo indeterminado” (Aullón de Haro, “El género ensayo” 17). La división del ensayo en ensayo narrativo, descriptivo, poético, etc. no sirve para describir formas definidas de manera nítida, sino más bien para indicar, a veces de manera puramente metafórica, el empleo en el ensayo de técnicas (narrativas,

descriptivas, retóricas) que también pertenecen a otros géneros literarios pero que en el ensayo se encuentran subordinadas al ejercicio del juicio. Por eso concluye Aullón de Haro que “el ensayo puede señalarse en tanto que género ‘impuro’ y no marcado, o como el más puro género impuro” (“El género ensayo” 18).

- ¹³ De ahí que Adorno afirma que el ensayo “[d]evora las teorías que le son próximas; tiende siempre a la liquidación de la opinión, incluso de aquella de la cual parte. Es lo que ha sido desde el principio, la forma crítica *par excellence*” (28).
- ¹⁴ Francisco La Rubia Prado ha estudiado los artículos de Larra con referencia al “fragmento” como forma textual típica del Romanticismo:

El fragmento en la teoría romántica indica falta de cierre, trayectoria nunca concluida; equivale al ‘proyecto’ por su esencial dinamicidad, y, en este sentido, no nos oculta su equivalencia y común enraizamiento con la vida. Cada fragmento es una individualidad orgánica, parte de un todo fuera del cual, como mínimo, su significación se atenúa porque nada puede existir separadamente; los fragmentos, reconciliados por la Imaginación creadora, reflejan en su tensión el misterio del universo, de la totalidad. (30)

Siguiendo esta interpretación romántica de la necesidad de integrar el fragmento en una totalidad mayor, La Rubia Prado sugiere una lectura de la vida y obra de Larra como una novela, ya que:

[C]ada artículo/fragmento de Larra será, desde mi perspectiva, un acto dinámico que sólo puede existir como parte orgánica de su vida; vida aquí es proyecto, obra y, también, muerte. Larra se autorrepresenta en estos artículos/fragmentos; y su suicidio, más que una declaración de clausura o ‘cierre’ de su obra y vida, proyecta a ambas, intensificadas, hacia el futuro. (30)

Sin embargo, como hemos visto, la fragmentariedad no es una característica exclusiva del Romanticismo—aunque en el caso de Larra las afinidades son claras—sino una respuesta generalizada a la experiencia caótica de la modernidad que encuentra su expresión más típica en la estructura abierta y radicalmente individual del ensayo sin necesidad de incorporarse a una estructura mayor.

- ¹⁵ En su artículo “Mesonero Romanos and the Pleasures of the Imagination,” Peter Bly demuestra hasta qué punto la famosa “objetividad” del autor dependía de un proceso consciente de reelaboración creativa de la realidad a su alrededor.

Obras Citadas

- Adorno, Theodor. "El ensayo como forma." *Notas sobre literatura. Obra completa*. Vol. 11. Ed. Rolf Tiedemann. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Ediciones Akal, 2003. 11-34. Impreso.
- Aguinaga Alfonso, Magdalena. "El cuento costumbrista como género de transición entre el artículo de costumbres y el cuento literario." *Del romanticismo al realismo: actas del I coloquio: Barcelona, 24-26 de octubre de 1996*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1998. 331-43. Impreso.
- Anderson, Farris. "Madrid, los balcones y la historia: Mesonero Romanos y Galdós." *Cuadernos hispanoamericanos: Revista mensual de cultura hispánica* 464 (feb. 1989): 63-75. Impreso.
- Aullón de Haro, Pedro. *El ensayo en los siglos XIX y XX*. Madrid: Editorial Playor, 1984. Impreso.
- . "El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros," *El ensayo como género literario*. Ed. Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar. Murcia: Universidad de Murcia, 2005. 13-23. Impreso.
- Baquero Goyanes, Mariano. *El cuento español: del romanticismo al realismo*. Madrid: CSIC, 1992. Impreso.
- Bly, Peter A. "Mesonero Romanos and the Pleasures of the Imagination." *Crítica Hispánica* 18.1 (1996): 7-14. Impreso.
- Escobar, José. "Narración, descripción y mimesis en el 'cuadro de costumbres': Gertrudis Gómez de Avellaneda y Ramón de Mesonero." *Romanticismo 3-4: Acti del IV Congreso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano* (9-11 de abril de 1987). *La narrativa romaentica*. Génova: Biblioteca di Lett., 1988. 53-60. Impreso.
- Fernández Montesinos, José. *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Madrid: Castalia, 1972. Impreso.
- Hunt, Leigh. "The Round Table No. 1 Introduction." *The Great Age of the English Essay*. Ed. Denise Gigante. New Haven: Yale UP, 2008. 255-60. Impreso.
- Jarauta, Francisco. "Para una filosofía del ensayo." *El ensayo como género literario*. Ed. Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar. Murcia: Universidad de Murcia, 2005. 37-41. Impreso.
- Kirkpatrick, Susan. *Larra: el laberinto inextricable de un romántico liberal*. Trad. Marta Eguía. Madrid: Gredos, 1977. Impreso.
- Larra, Mariano José de. "Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por un Curioso Parlante." *Obras completas*. Vol. I. Ed. Joan Estruch Tobella. Madrid: Cátedra, 2009. 997-1001. Impreso.
- La Rubia Prado, Francisco. *Retorno al futuro: Amor, muerte y desencanto en el Romanticismo español*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004. Impreso.
- Lukács, Georg. "Sobre la esencia y forma del ensayo." *El alma y las formas. Teoría de la novela*. México, D.F.: Grijalbo, 1985. 15-39. Impreso.
- Mesonero Romanos, Ramón de. "El duelo se despide en la iglesia." *Escenas y tipos matritenses*. Ed. Enrique Rubio Cremades. Madrid: Cátedra, 1993. 268-82. Impreso.
- . "El retrato." *Escenas y tipos matritenses*. Ed. Enrique Rubio Cremades. Madrid: Cátedra, 1993. 136-46. Impreso.

- . "El Romanticismo y los románticos." *Escenas y tipos matritenses*. Ed. Enrique Rubio Cremades. Madrid: Cátedra, 1993. 294-314. Impreso.
- . "Las costumbres de Madrid." *Escenas y tipos matritenses*. Ed. Enrique Rubio Cremades. Madrid: Cátedra, 1993. 121-35. Impreso.
- . "Una noche en vela." *Escenas y tipos matritenses*. Ed. Enrique Rubio Cremades. Madrid: Cátedra, 1993. 352-68. Impreso.
- . *Memorias de un setentón*. Barcelona: Crítica, 2008. Impreso.
- Ortiz Mendivil, Juan José. Introducción. *Artículos literarios de Mariano José de Larra*. Barcelona: Plaza & Janés, 1985. 15-56. Impreso.
- Pallarés Moreno, José. *El ensayo español de Jovellanos a Larra (1781-1837)*. Málaga: Editorial Ágora, 1995. Impreso.
- Palomo Vázquez, Pilar. "Galdós y Mesonero (una vez más: costumbrismo y novela)." *Galdós. Centenario de 'Fortunata y Jacinta' (1887-1987) Actas. Congreso Internacional (23-28 de noviembre)*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, 1989. 217-38. Impreso.
- Rodríguez Gutiérrez, Borja. *Historia del cuento español (1764-1850)*. Madrid: Iberoamericana, 2004. Impreso.
- Romero Tobar, Leonardo. *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1994. Impreso.
- . "Mesonero Romanos: entre costumbrismo y novela." *La lira de ébano: escritos sobre el romanticismo español*. Málaga: Universidad de Málaga, 2010. 235-53. Impreso.
- Rubio Cremades, Enrique. "Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela." *Siglo Diecinueve* 1 (1995): 7-25. Impreso.
- Sebold, Russell. "Comedia clásica y novela moderna en las *Escenas matritenses* de Mesonero Romanos." *Bulletin hispanique* 83.3-4 (julio 1981): 331-377. Impreso.