NOVELA Y COSTUMBRISMO

POR

JUAN IGNACIO FERRERAS

Una de las particularidades, por no decir características, del siglo XIX español, reside en el hecho de la tardía aparición de la novela. Efectivamente, si por novela entendemos novela «realista nacional», hay que confesar que hasta el año 1870 la producción novelística española peca, por lo menos, de servidumbre con respecto a Inglaterra y Francia, es decir, no es precisamente «nacional», y peca también de «antirrealismo» o de «idealismo», es decir, no es «realista».

Podríamos añadir para clarificar posiciones que entendemos por novela «realista nacional» aquella obra susceptible de ser analizada a partir de dos series de analogías: la novela realista presenta una homología de universos entre el universo novelesco y el universo social en el que la novela se produce; presenta también una correlación de relaciones entre las relaciones materializadas en la misma obra y las relaciones que se producen en el universo social en el que la novela se produce. Finalmente, una novela nacional refleja universos y relaciones que corresponden al ambito nacional, español en este caso. A partir de estas primeras aproximaciones sobre «realismo» y «nacionalismo» en la novela, aproximaciones que, nos apresuramos a decir, sólo tienen un valor operatorio, es fácil comprender que las obras de un Soler, un Cortada, un Larra, un Espronceda, son inexplicables sin la novela histórica de un Walter Scott; de la misma manera, la obra de un Ayguals de Izco, con ser la más popularmente nacional que imaginarse pueda, puede explicarse perfectamente a partir de la obra del francés Sue. En los dos casos, pues, lo nacional no es necesario.

El siglo XIX español, en lo referente a la novela, y para empezar, debe ser estudiado a partir de las traducciones de novelas extranjeras: basta recorrer las páginas de Montesinos (1) para darse cuenta que durante los cincuenta primeros años de siglo, por lo menos, los españoles leen o consumen más novelas traducidas que novelas nacionales o «novelas originales españolas», como se subtitularon las

(1) J. F. MONTESINOS: *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Valencia, Castalia, 1955, 345 pp. Las páginas 187 a 306 contienen un «Esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)» con más de 2.000 fichas.

obras de los ingenios españoles precisamente para diferenciarse de las traducciones, que eran legión.

Cuando aparece la primera obra de Pérez Galdós en 1870, es decir, cuando, a nuestro juicio, se inicia la producción novelesca realista nacional, la dificultad para el historiador de la novela reside en el hecho de encontrar antecedentes novelescos españoles a esta producción.

La mayoría de la crítica y el mismo Pérez Galdós han señalado la obra de *Fernán Caballero* como el antecedente del realismo, o lo que es lo mismo, se ha simplificado la historia de la novela española en estos términos: primero existe un período o una etapa de imitación en la que se produce la llamada novela histórica; después, *Fernán Caballero,* fuertemente impregnada de costumbrismo, ensaya la novela realista, y finalmente Pérez Galdós, Pereda, Valera, etc., recogen la herencia y la hacen fructificar.

Radicalizando al nivel necesariamente abstracto de los conceptos, se podría decir: un primer momento *idealista,* un segundo momento *prerrealista* y un tercer momento *realista.*

Desgraciadamente tal proceso no resiste el más ligero análisis porque suponiendo que de una novela histórica de imitación se pudiera «saltar» a la novela prerrealista —que ya es mucho suponer—, las diferencias entre la novela de *Fernán Caballero* y la novela de Pérez Galdós continúan siendo más numerosas que sus parecidos. No creemos posible la existencia de una línea continua, de un proceso constante capaz de unir *El doncel de don Enrique el Doliente, La Gaviota* y *Doña Perfecta,* y no creemos en este proceso porque si bien los nombres de Larra, de una *Fernán Caballero* y de un Pérez Galdós pueden ser ordenados cronológicamente en cualquier manual de literatura, el orden cronológico de sus respectivas obras no explica absolutamente nada sobre la esencia de las mismas. O lo que es lo mismo, de una novela histórica de imitación no es posible pasar a una novela prerrealista o mejor, de costumbres, de la misma manera que de una novela de costumbres no es posible pasar a una novela «realista». Si la esencia de la novela reside en una visión del mundo, como es nuestra opinión, las visiones del mundo materializadas en estas supuestas etapas no solamente son diferentes, sino que se oponen.

El problema del transcurso histórico de la novela del siglo XIX español está aún por estudiar y presenta tan grandes dificultades para el crítico que sería ridículo por nuestra parte intentar resolverlas en los límites del presente trabajo; sin embargo, podemos ya ir abriendo el camino en estas páginas, para una mejor comprensión del avatar histórico de lo que fue la mejor literatura del siglo XIX, de la novela.

Que la novela española del XIX sólo fue «nacional» o «realista» a partir de los años setenta, es innegable, ya que los antecedentes que pudiéramos señalar de la misma (Salas y Quiroga, Tapia, Mata y Fortanet, *Fernán Caballero* y otros) (2) no podrían demostrar la existencia de una novela nacional anterior a la obra de Pérez Galdós. Por otra parte, si bien la novela histórica de imitación o traducida no parece presentar problemas, tampoco es menos cierto que sólo a partir de los *Episodios nacionales,* del mismo Pérez Galdós, esta novela histórica se convierte en nacional; con lo que el problema de su tardía aparición queda intacto.

Ante el «desierto» novelístico de los «primeros» setenta años del siglo XIX, la crítica nacional y extranjera ha descubierto y estudiado la llamada corriente costumbrista o el costumbrismo; género de difícil definición, corriente más que género, quizá moda literaria, pero que cuenta con nombres tan prestigiosos como el del mismo Larra o el de Mesonero Romanos, por citar solamente a los principales. Indudablemente las concomitancias, influencias y conexiones entre el costumbrismo y la novela exigen, para clarificar el problema, un estudio preliminar de los dos géneros, pero nada hay tan enfadoso para el que intenta historiar la novela española del XIX como el estudio y el análisis del costumbrismo, y por tres razones principales:

a) Ante todo, no existe ninguna definición del costumbrismo. Naturalmente se puede aducir que tampoco existe una definición de la novela, una definición universalmente admitida, pero de un modo o de otro hay que confesar que una novela es universalmente discernible, mientras que el costumbrismo, siempre nacional, siempre regional, no logra alcanzar nunca este consenso de opinión.

b) Las obras que integran esta corriente literaria, llamada costumbrismo, no solamente son demasiado numerosas para ser susceptibles de una totalización o catalogación, sino que además no presentan, en principio, ninguna uniformidad en cuanto a la forma: haciendo así poco menos que imposible su totalización o catalogación; desde el artículo a la narración, desde el cuento a la llamada «novela de costumbres», desde el cuadro al tipo, desde el verso a la prosa, etcétera, todo parece posible en el costumbrismo.

---

(2) Preparamos un trabajo sobre los supuestos novelistas «prerrealistas» del XIX español anteriores a 1870, entre los cuales se encuentran, por lo menos, EUGENIO DE TAPIA (1776-1860) con *Los cortesanos y la revolución,* Madrid, 1838-39, PEDRO MATA Y FONTANET (1811-1877) con varias novelas editadas entre 1852 y 1860; JACINTO SALAS Y QUIROGA (1813-1849) con su novela *El Dios del siglo,* Madrid, 1848; FERNÁN CABALLERO, cuya obra es mejor conocida y quizá otros escritores como JOSÉ SOMOZA, P. RIESGO, MUNTADAS, T. GUERRERO, RAMÓN DE NAVARRETE, HURTADO y VALHONDO y otros a los que encontramos excesivamente prematuro nombrar.

c) Y para colmo de males, las incidencias, conexiones o imbricaciones entre costumbrismo y novela son múltiples y hasta cierto punto fácilmente discernibles.

Si la novela española del XIX ha de ser correctamente historiada algún día, debe resolverse ante todo el problema del costumbrismo y la novela, de la relación entre el costumbrismo y la novela; y consciente de esta labor preliminar, la crítica española y la crítica extranjera puede ofrecernos ya un reducido número de estudios, insoslayables por su importancia a la hora de replantear el problema que nos ocupa. Los trabajos (3) de Baquero Goyanes, Correa Calderón, Lomba, Montesinos y Ucelay da Cal, entre los nacionales, o los de Foulche-Delbosch, Porter y otros, entre los extranjeros, constituyen una introducción ideal al problema que comentamos. Pero si bien las obras de estos críticos coinciden hasta un cierto punto en el planteamiento de un mismo problema, no coinciden en absoluto en el modo de resolverlo, lo que hace sospechar que costumbrismo y novela no solamente constituye una relación verdaderamente problemática, sino que quizá la clave de toda interpretación de la novela española del XIX se encuentra en esta relación.

Creemos que la riqueza de un problema se traduce por la multiplicidad de sus «soluciones»; ilogismo si se quiere, pero ilogismo que siendo permanente determina la sobrevivencia del problema y determina también una nueva y siempre renovada búsqueda de soluciones.

Aunque no conocemos en su totalidad las soluciones aportadas por la crítica, creemos poder radicalizar la misma en dos posiciones bastante bien diferenciadas. Ni que decir tiene que esta radicalización por nuestra parte exige, como es natural, un cierto grado de abstracción, pero abstracción necesaria si queremos totalizar, y por lo tanto intentar resolver, el problema que nos ocupa.

Ante todo, y como ya dijimos, el costumbrismo, corriente literaria o género literario, ha de estudiarse en relación a la novela y es a partir de la relación costumbrismo-novela como podemos dividir las soluciones aportadas por la crítica en dos posiciones; por comodidad denominaremos a estas dos posiciones *positiva* y *negativa,* y entendiendo por las mismas lo siguiente:

Posición positiva: El costumbrismo inspira y determina la producción de una novela realista nacional.

Posición negativa: El costumbrismo no solamente no inspira ni determina la aparición de una novela realista nacional, sino que perjudica y hasta retrasa la aparición de la misma.

---

(3) Véase al final del presente trabajo el pequeño apéndice bibliográfico titulado *Bibliografía mínima.*

Naturalmente en nuestro afán de radicalizar nos olvidamos de lo que pudiéramos llamar posiciones intermedias y que podrían ser definidas como las posiciones que estudian el costumbrismo con independencia de la novela, soslayando pues el problema de su relación, pero profundizando en la esencia o en las cualidades propias del costumbrismo; en este caso se encuentran sobre todo los magníficos trabajos de un Fouche-Delbosch, que limita las fronteras del costumbrismo español para estudiar su origen, o la obra de Ucelay da Cal, que se adentra por el costumbrismo para estudiar orígenes, desarrollo y posibles subgéneros del mismo.

Veamos ahora brevemente las dos posiciones extremas a las que nos referíamos antes y tratemos de criticarlas:

1.ª Posición positiva: el costumbrismo como inspirador de la novela realista nacional

Esta primera posición crítica creemos que puede muy bien ser representada por un estudioso tan conocido como Correa Calderón. Para este autor el costumbrismo es el humilde venero por el que discurre el realismo que habrá de desembocar en la gran novela realista de los años setenta (4). Si el costumbrismo, género o corriente, determina la aparición de la novela, el costumbrismo es género o corriente «realista», ya que novela y realismo son dos términos o dos conceptos inseparables a la hora de comprender la novela que empieza con Pérez Galdós.

De este modo la posición crítica que comentamos intenta totalizar un proceso histórico bien conocido: ante la falta de auténtica novela nacional durante setenta años, el costumbrismo resuelve o, mejor, explica el carácter «realista» de la novela del setenta; la corriente costumbrista es también así la salvaguardia del tradicional realismo español, y no solamente se opone a la avalancha de tanta traducción, sino que liquida el romanticismo tardío de la novela histórica; no solamente no se deja arrastrar por la novelesca novela de aventuras, sino que inspira o se funde con la obra prerrealista de una autora como *Fernán Caballero*.

---

(4) Nos referimos sobre todo a su estudio preliminar sobre los costumbristas españoles, edición Aguilar; pero en la misma posición crítica que Correa Calderón se encuentra sin duda Menéndez Pelayo que en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942, tomo VI, página 354, en el «Prólogo a las obras de Pereda» afirma este aspecto positivo del costumbrismo en relación a la novela: «Bajo dos aspectos principales puede y debe considerarse a Pereda: como autor de artículos o cuadros sueltos de costumbres, y como novelista. La segunda manera es una *evolución natural* de la primera, o más bien no es otra cosa que la primera ampliada.» (El subrayado es nuestro.)

En una palabra, el costumbrismo, San Pancracio del realismo, entrega su dios intacto a los realistas escritores de los años setenta.

Crítica.—Hay dos aspectos en esta posición que no acaban de convencernos. En primer lugar el costumbrismo no explica la tardía aparición de la novela nacional española. Si pensamos que Larra y Mesonero Romanos son ya conocidos y leídos en 1840, no hay razón para que inmediatamente después no surgiera la novela realista nacional. Si pensamos que en los años 1843 y 1844 aparece la biblia del costumbrismo: *Los españoles pintados por sí mismos* (5), creemos que la novela nacional no tiene por qué retrasarse veintiséis años todavía.

Basta repasar la producción de los años de 1830 a 1870 para comprender que durante cuarenta años existe una corriente y una cantidad de obras costumbristas poco menos que incatalogable: libros, revistas, periódicos, publicaciones de todo tipo; pero conviene observar ya que no existe progresión ninguna entre las primeras obras de esta corriente y las últimas, es decir, que el costumbrismo parece nacer ya mayor de edad, hecho y derecho, y que el paso de los años no le afecta en absoluto. El artículo de Larra titulado «El castellano viejo» data aproximadamente de 1832 y *Las españolas pintadas por los españoles* (6) se publicó en 1872, si comparamos las dos obras no hay posibilidad de discernir la más pequeña diferencia, ni el más mínimo progreso ni el más mínimo retroceso.

Podemos pensar ya que si el costumbrismo determina la producción o la aparición de la novela, habrá que reconocer que el costumbrismo se inmoviliza durante cuarenta años en su función determinadora o determinante. Y si inmovilidad en literatura significa falta de vitalidad, podemos sospechar que la fuerza determinante del costumbrismo no debió de ser muy grande.

Creemos, aunque no es en este trabajo donde vamos a explicarlo, que la novela aparece en 1870 por razones ajenas a la existencia o a la posible determinación del costumbrismo. La novela de 1870 aparece exactamente cuando las circunstancias históricas (totalidad social) lo permiten y desde luego lo determinan, sin que la existencia de cuarenta años de costumbrismo inmóvil cuente de un modo determinante para su producción o aparición. O lo que es lo mismo, sin revolución bur-

---

(5) *Los españoles pintados por sí mismos.* Madrid, 1843-44, 2 vols.; obra dirigida y publicada por Ignacio Boix. Apareció esta obra, por lo menos un año antes, en 1842, publicada por entregas. Su análisis y estudio puede verse en el magnífico libro de Ucelay da Cal, citado en la *Bibliografía mínima.*

(6) *Las españolas pintadas por los españoles.* «Colección de estudios acerca de los aspectos, estados...» Ideada y dirigida por Roberto Robert. Madrid. Imprenta a cargo de J. E. Morete, 1871-72, 2 vols., 310 y 308 pp., 21,5 cm. En esta colección publica un artículo el ya novelista Pérez Galdós.

guesa de 1868, el costumbrismo hubiera continuado reinando en el mundo literario español.

Si, como afirma Correa Calderón, el costumbrismo es el arroyuelo por el que discurre el realismo, habrá que reconocer también que nos encontramos mejor que ante un arroyuelo, ante un estanque de agua embalsada, por no decir estancada, estanque o balsa que sin duda alcanzó cierta profundidad o volumen, pero que no encontró nunca el camino hacia la mar.

Pero aún hay otro aspecto, y éste es más grave, en la posición crítica que protagoniza Correa Calderón, con el que no podemos estar de acuerdo. Creemos que el costumbrismo no puede ser englobado bajo el rótulo general de «realismo».

Si por realismo entendemos la posibilidad de establecer analogías y homologías entre las relaciones materializadas en la obra literaria y las relaciones que realmente se producen en la sociedad en que esta obra literaria aparece, el costumbrismo no es esencialmente una corriente o un género realista.

Montesinos (7) señala muy bien las diferencias que existen entre un lenguaje novelesco y realista y una prosa costumbrista como la de Serafín Estébanez Calderón, *El solitario,* que maltratando la sintaxis y rebuscando las palabras más anacrónicas pretende construir costumbrismo. Montesinos señala también la idealizada visión de un Mesonero Romanos que no puede comprender la realidad tal y como es, aunque subraye ciertos aspectos de la misma.

Pero como tendremos ocasión de volver a la posición crítica de Montesinos, contentémonos ahora con exponer brevemente nuestras propias observaciones sobre la obra de Mesonero Romanos.

Escogemos las *Escenas matritenses* (8), de este autor, por parecernos la obra más representativa de la corriente costumbrista, pero si es cierto, como señalamos que no existe ningún progreso en las obras costumbristas, las notas que van a continuación son válidas también no solamente para otras obras costumbristas, sino para las obras posteriores del propio Mesonero. No hay que olvidar que el costumbrismo se caracteriza por la inmovilidad, lo que se traduce en monotonía o falta de variedad.

Ante todo, salta a la vista que todos los artículos que componen las

---

(7) En *Costumbrismo y novela,* pp. 22 a 34.

(8) Citamos por la edición de Barcelona. Editorial Bruguera, 1967, 672 pp., 10,5 × 17,5 cm., y en la que se publican las dos series de *Escenas:* la titulada «Panorama» (1832-1835) y la titulada «Escenas» (1836-1842).

Escenas matritenses o el *Panorama matritense* parten la mayoría de las veces no de una situación real dada, sino de una posición generalmente «intelectual» o «literaria», quizá «moral» simplemente: los artículos van precedidos de lemas, franceses en su mayoría, y que intentan *ya* resumir el contenido del trabajo; los artículos comienzan por una reflexión de tipo general, parcial la mayoría de las veces, para concentrarse después o fijarse en un caso concreto. Es decir, el ritmo, quizá la génesis de todos los artículos, es siempre el mismo: de lo general a lo particular, pero no de la generalidad a la singularidad, sino de lo general a lo que el autor cree típico. (Lo típico se distingue de lo singular en relación a lo general en que lo típico se ajusta *a posteriori* a la generalidad, mientras que lo singular no solamente no se ajusta, sino que logra desprenderse o destacarse de esta generalidad determinante.)

Observemos ya que el procedimiento o las relaciones entre la generalidad y lo particular es exactamente contrario a la construcción novelesca: ésta suele partir de la singularidad y tiende o no a la generalidad, mientras que el costumbrismo, al invertir los términos o la dirección de la construcción, suele acabar en lo típico cuando no en lo paradigmático.

Sin duda existe ya una determinación en esta visión preliminar costumbrista que impide toda problemática novelesca, ya que lo que se cuenta o materializa en el artículo de costumbres o son reflexiones deducidas de la primera reflexión avanzada, o son peripecias que han de ajustarse a la reflexión general expuesta en primer lugar.

A partir de esta posición inicial, que pudiéramos llamar «generalidad inicial», en las *Escenas matritenses,* el tiempo y el espacio se pintan o recrean muy ligeramente, en el sentido en el que ni el tiempo discurre ni el espacio se mueve: todo es inmovilidad en las escenas o en los cuadros costumbristas. Y el antiespacialismo o la atemporalidad son los dos procedimientos más socorridos para acabar con todo «realismo». (Consúltese el artículo titulado «Politicomanía» (9), en el que no existe ni una sola alusión a la vida política del tiempo en que este artículo se escribió.)

En vano se buscarán en las *Escenas matritenses* un solo retrato de individuos o de personajes históricos de la época; ningún movimiento político tiene cabida en la obra; se habla de los tiempos en que había censura (artículo titulado «Costumbres literarias») (10), pero en balde se preguntará qué tiempos son ésos, quién mandaba, cuándo y dónde. Las *Escenas* aluden, pero no nombran, sugieren; pero para compren-

(9) Páginas 185 a 192 de la edición Bruguera.
(10) Páginas 383 a 397, edición citada.

der todo el alcance de sus sugerencias el lector ha de ir a la obra con un caudal de conocimientos históricos que no se encuentran en la obra misma.

Las descripciones pierden espacio al no estar en correlación con el tiempo, de la misma manera que el tiempo desaparece de la obra al pintarnos los espacios inmóviles de un Madrid que se atomiza, quizá que se diluye...

De aquí también un *leitmotiv* de Mesonero: tratar constantemente del pasado (tiempo) para compararlo con el presente, antes y después; pero léase el artículo titulado *1808 y 1832* (11); sin duda creerá el lector que va a encontrarse ante una comparación histórica determinada por las dos fechas, tan significativas, del título: 1808, el dos de mayo, y 1832, final del absolutismo y nacimiento, por lo menos, de un movimiento literario tan importante como el romanticismo... nada de eso, en este artículo se nos cuenta la degeneración moral de un cierto don Melchor Vallecillo que «criado en el seno de la virtud» se ha convertido en un hombre de mundo, afrancesado y todo. No hay pues que buscar ningún tiempo histórico, pero sí se encuentran muchas alusiones al pasado abstracto, tiempo en el que, cómo no, todo era mejor.

La explicación de esta atemporalidad obligada al parecer, de todas las escenas de Mesonero creemos encontrarla en el punto de partida de las mismas: efectivamente la generalidad de la que parten todos los artículos es necesariamente una generalidad atemporal, o que se quiere atemporal o eterna para conservar así su esencia de generalidad, y esta generalidad determina, como sabemos, la génesis de todo el trabajo, determinando también forzosamente la atemporalidad o la inmovilidad del mismo.

Otro atentado contra el realismo que puede observarse fácilmente en las *Escenas matritenses:* los personajes, por llamarlos así, de la obra son inverosímiles o caricaturescos. Inverosímiles, el Pedro Corea de «El barbero», el sepulturero de «El campo santo», el soldado francés de «El aguinaldo»; personajes todos inexplicables a partir del tiempo y del espacio en que se encuentran, inexplicables a partir de las situaciones en que se encuentran.

De la misma manera, algunos personajes son puras caricaturas (como el protagonista de «El amante corto de vista») o lo que es lo mismo: se trata de personajes de cartón, de marionetas manejadas sin duda con cierta destreza, pero marionetas a las que no es difícil ver los hilos que las mueven, y que se encuentran, los hilos, una vez más, en

(11) Páginas 107 a 113, edición citada.

la generalidad preliminar y obligatoria que determina toda la peripecia de las mismas. Personajes de sainete, pero de un sainete contado y no representado, por esto no faltó autor avispado que se aprovechó de la indudable comicidad de algunas de estas escenas para escenificarlas realmente (12). Con lo que podríamos concluir también que una de las características de la obra de Mesonero, y sobre todo del subgénero costumbrista titulado *tipos,* consiste en contar muy al por menor una escena de sainete.

Finalmente añadamos un último ejemplo: en el artículo titulado «La capa vieja y el baile del candil» nos dice Mesonero que va a llevarnos a conocer «las clases que no habitan el centro de la villa» (13), pero que es lo que conocemos: a un antiguo amigo del autor que cuenta una no menos antigua historia y como final una moraleja: «Un traje grosero... puede inspirar ideas villanas» (14). Efectivamente puede ser así, pero lo que pedimos al autor no son sentencias, sino lo que nos prometió unas páginas antes. ¿Dónde están las clases que no habitan el centro de la villa» En ninguna parte; sin duda el «realista» Mesonero no las consideraba suficientemente típicas para retratarlas.

Si por otra parte comparamos estos «personajes» costumbristas, esclavos de la generalidad preliminar, con cualquier protagonista de novela, veremos que nos encontramos ante dos materializaciones radicalmente diferentes: el personaje costumbrista flota en un espacio intemporal sin que su acción, si acción tiene, determine en absoluto la constitución, esencia o dirección de la escena o cuadro que protagoniza; mientras que el personaje novelesco, pura acción, siempre determina con su acción misma la constitución o construcción de la obra que protagoniza.

Resumiendo, podríamos decir que ni el costumbrismo nos parece un género «realista» ni la producción costumbrista indica la menor progresión en cualquier dirección que imaginarse pueda; nos encontramos pues ante un género literario, quizá emparentado con la novela, pero esencialmente diferente de la misma, por no decir opuesto en muchos de sus aspectos.

---

(12) En la página 183 de nuestra edición hay una *nota del autor,* que reza: «Varios de los artículos que forman la presente obrita, aunque desnudos de interés y pobres de argumento, han dado pie a tal cual autor vergonzante de comedias para enjaretar algunas, tales como *El amante corto de vista, Los paletos en Madrid, Los románticos,* etc.» Naturalmente, el autor exagera un tanto; de sus artículos no se pueden enjaretar comedias, todo lo más sainetes, y sainetes madrileños.

(13) Página 214.

(14) Página 220.

2.ª POSICIÓN NEGATIVA: EL COSTUMBRISMO NO SOLAMENTE NO DETERMINA EL ADVENIMIENTO DE LA NOVELA REALISTA NACIONAL, SINO QUE LA RETRASA O PERJUDICA

Esta posición crítica, la más original y nueva en cuanto al costumbrismo se refiere, tiene su único representante, según creemos, en la obra del profesor José F. Montesinos.

Montesinos critica certeramente la corriente costumbrista —«ejerció sobre la novela española una influencia deletérea» (15), dice—, y por dos razones principales: por la mediocridad de sus cultivadores y por la tendencia moral, o mejor, moralizante, de las obras mismas.

Se extiende nuestro autor en la funesta manía de hacer costumbrismo que estropeó muchas novelas que sin esto «hubieran sido excelentes»; y en este sentido no hay duda para Montesinos de que el costumbrismo fué un ejemplo, aunque malo, para la novelística posterior a la revolución de 1868. Las novelas del setenta intentaron así incorporarse ciertos aspectos del costumbrismo, descripciones, cuadros, quizá ciertos tipos, pero la incorporación efectuada afectó en el peor de los sentidos a la novela misma.

En cuanto a la tendencia moralizante del costumbrismo, Montesinos señala certeramente la imposibilidad, a partir de esta posición, de tratar verdaderos problemas, es decir, de tratar realmente los problemas.

Crítica.—Tenemos que decir cuanto antes que estamos perfectamente de acuerdo con el profesor Montesinos en sus conclusiones, aunque no lo estemos en el razonamiento de las mismas.

Ante todo no creemos en la mediocridad de los autores costumbristas españoles; se les puede tachar de imitadores, quizá de desvergonzados traductores, pero sinceramente no creemos que la estatura estética de un Jouy esté muy por encima de la de un Mesonero Romanos, por ejemplo.

No, los costumbristas españoles no fueron ni mejores ni peores que sus colegas ingleses o franceses, lo que ocurre es que ante la falta de auténticos novelistas realistas, los costumbristas se arrogan en parte, y en parte la crítica se lo concede, un papel literario excesivo; nos hallamos ante el conocido tuerto rey en el país de los ciegos, pero ni Addinson ni Mercier ni Courier tenían mejores ojos que Mesonero, lo que ocurre con los modelos extranjeros es que tienen que ceder los mejores puestos en el catálogo de la gloria literaria a sus novelistas contemporáneos. ¡Qué importancia literaria puede tener un Jouy ante

(15) Página 135: nos referimos a la obra de MONTESINOS *Costumbrismo y novela,* citada en la *Bibliografía mínima.*

un Balzac! ¡A qué pueden aspirar un Addinson y un Steele ante un Defoe o un Swift!

Pero, en cambio, un Mesonero puede muy bien codearse con la innumerable caterva de autores de novela histórica. Si Mesonero Romanos hubiera vivido el mismo tiempo histórico que un Pérez Galdós, lo cual no es imposible en buena lógica, no habría ningún problema; Mesonero tendría su puesto exacto y no sería muy alto, en literatura.

La mediocridad de un autor, puro valor relativo, sólo puede aquilatarse en relación con los demás autores de su época y dentro del campo que todos cultivan; costumbrista entre costumbristas, Mesonero es sin duda el mejor de todos ellos; ahora, otra cosa es valorar al costumbrista entre novelistas, en este caso o la valoración es imposible, por ser los dos géneros completamente diferentes, o los dos géneros son comunes y entonces tanto peor para los costumbristas españoles, porque en el mejor de los casos ninguno de ellos puede compararse con los novelistas del sesenta y ocho.

¿Es mediocre Mesonero en relación con las obras novelescas de su época? ¿Valen más las *Escenas* que las novelas de Soler, Cortada, Vayo, Espronceda y Larra, por ejemplo? Como diremos más adelante, no creemos posible esta clase de comparación. Y si comparamos a Mesonero con el resto de los costumbristas de su tiempo, indudablemente nos encontramos ante el más completo de todos, quizá ante el mejor.

En cuanto a la tendencia moralizadora de los costumbristas, creemos que la crítica debe de construirse de la siguiente manera: es el «antirrealismo» de los costumbristas la verdadera causa de esta manía moralizadora; es la incapacidad por reproducir literariamente una relación social la que les empuja al sermón y a la moraleja. En este sentido la tendencia moralizadora de los costumbristas tiene el mismo significado que la tendencia cómica, o satírica... su falta de realismo les impedirá siempre llegar a la ironía, suprema conquista del realismo, y les obligará a permanecer en las generalidades más infantiles. No creemos que una posición moral impida el novelar. De hecho todo novelar determina una posición moral, quizá una ética, y el *Quijote* no nos dejará mentir.

O lo que es lo mismo, la determinante generalidad preliminar de todo trabajo costumbrista, con sus aires de eternidad o de intemporalidad no es más que una simple y pura afirmación de valores, los más conocidos, los más respetados, los más tradicionales; y la obra costumbrista no puede dejar de ser moralizante si quiere continuar siendo costumbrista, no podrá dejar de ser irreal o atemporal si quiere moralizar.

Ni excesivamente mediocres ni únicamente moralizadores, los costumbristas españoles por aparecer antes, históricamente, que los nove-

listas nacionales, determinaron sin duda ciertos aspectos de la novela; pero aspectos superficiales, puramente adjetivos. Los costumbristas españoles, a pesar de su prestigio e inevitable ejemplo, no pudieron causar ninguna influencia deletérea en la novela, porque, una vez más lo afirmamos, la novela se presenta como un género esencialmente diferente al género costumbrista.

Porque en resumen, cuando le llega el tiempo a la novela, ésta encuentra suficientes recursos en sí misma para poder vivir libremente y hasta para incorporarse ciertos elementos del costumbrismo sin poner en peligro sus días. Si el costumbrismo fue una enfermedad, y todo hace creer que lo fue, la novela que aparece después supo vencerla bastante fácilmente, y no por su buena salud, sino porque existen enfermedades que no atacan a los hombres.

Ni la posición crítica positiva ni la negativa, según acabamos de ver a través de las ligeras observaciones que preceden, es capaz de esclarecer el problema de la relación costumbrismo-novela. ¿Cabe alguna otra explicación? Por ejemplo, ¿sería posible combinar de alguna manera las dos posiciones críticas que acabamos de resumir? Creemos que no, y ante la imposibilidad de resolver el problema nos hemos vuelto hacia la historia literaria, quizá hacia la historia simplemente, totalidad en la que toda manifestación literaria tiene su puesto, su lugar correspondiente.

He aquí, a continuación, las consecuencias de esta tentativa de historización del problema que nos ocupa:

El falso problema

Hay algo que nos ha sorprendido siempre cuando del estudio del costumbrismo y de la novela se trata, y es la falta de estudios de este tipo en naciones como Inglaterra y Francia que produjeron no solamente una novela nacional, sino una serie de obras costumbristas de verdadero valor literario. Parece como si a la crítica inglesa o a la crítica francesa el problema de la relación entre novela y costumbrismo no les afectara; es más, hasta nos ha resultado infantilmente irritante el comprobar cómo hombres de la valía de un Hendrix, de un Montgomery, de un Tarr o de un A. Peers (16), por citar solamente a los críticos de lengua inglesa, se han ocupado inteligentemente de nuestro costumbrismo y de nuestra novela, pero ¿es que no se plantean los mismos problemas en Inglaterra o en Francia? ¿Es que, acaso, no es

(16) Citamos algunos de sus trabajos en la *Bibliografía mínima.*

problemática la relación entre novela y costumbrismo en estas naciones?

Inglaterra posee un Richard Steele (1672-1729) que publica su revista costumbrista *The Tatle* y un Joseph Addison (1672-1719) que en unión con el anterior funda *The Spectator,* publicación de primera magnitud en cuanto a la corriente costumbrista europea se refiere; ambos autores han sido considerados como los fundadores del costumbrismo o los inventores de lo que ellos mismos denominaron *essay or sketch of manners.*

Francia, después de los ensayos o traducciones de Marivaux y Mercier, posee a Jouy, cuya obra apareció sobre todo en *La Gazette de France* entre los años 1811 y 1817; posee también un Paul-Louis Courier (1772-1825), menos conocido quizá que el anterior, sobre todo para los españoles, pero tan importante como el abate Jouy.

De los dos modos, *essay of manners* o *tableaux,* el problema de su relación con la novela inglesa o francesa no parece haberse suscitado nunca, o al menos, con tanta agudeza como en el caso español. Y, podemos preguntarnos ¿por qué ocurre lo contrario en España?

A nuestro modo de entender, la respuesta ha de encontrarse en la historia de la novela de los tres países citados; y así, mientras que en Inglaterra y en Francia la novela empieza pronto (pronto en relación con el siglo XIX español, o pronto en relación con la nueva sociedad burguesa e industrial que ha de dominar en Europa) en España empieza tarde; mientras que en Inglaterra y en Francia la novela y el costumbrismo se hallan perfectamente separados, ya que conviven durante un cierto tiempo sin mezclarse ni confundirse, en España la tardía aparición y la falta en un primer momento de una auténtica novela nacional ha hinchado el problema de las relaciones de la misma con un género que apareció antes.

Puestos a ser lógicos, lo normal hubiera sido el estudiar las relaciones de un Cervantes con un Juan de Zabaleta, o si se quiere las de un Quevedo y un Vélez de Guevara con un Antonio Liñán y Verdugo y un Francisco Santos, pero la verdad es que estas relaciones no han interesado demasiado a la crítica literaria por el simple hecho histórico de que en el siglo XVII la novela y el costumbrismo corren paralelos, como en Francia y en Inglaterra, sin mezclarse ni confundirse.

La causa determinante del problema, en cuanto al XIX español se refiere, se centra en la falta histórica de una novela nacional y en la existencia de un costumbrismo sin novela.

Nos hallamos, pues, ante un falso problema, por un lado, y ante un nuevo problema por el otro. Falso problema porque solamente a partir de unas circunstancias históricas bien determinadas se plantea

la relación costumbrismo-novela; pero nuevo problema y verdadero problema porque nos obliga a replantearlo en otros términos: ¿Por qué existe costumbrismo y por qué no existe novela durante los «primeros» setenta años del siglo XIX español?

La inexistencia de una novela realista nacional durante setenta años es un problema que escapa de los límites del presente trabajo; en otro lugar hemos estudiado la aparición tardía de la novela del XIX, aparición que creemos ligada íntimamente con la revolución burguesa de septiembre de 1868.

En cuanto al problema de la existencia de un costumbrismo en el XIX, nos ha llevado a la elaboración de cuatro tesis o hipótesis de trabajo que vamos a exponer a continuación. Debe quedar claro que hemos intentado sobre todo destacar el origen o el nacimiento del costumbrismo y su desarrollo a través de la historia; en otras palabras, que hemos intentado historiar el género literario llamado costumbrismo para explicarnos mejor, y solamente después de este estudio, sus posibles relaciones con la novela.

De todos modos la relación costumbrismo-novela puede ya ser explicada a través de la historia literaria, y de hacerlo así nos encontraríamos con las siguientes conclusiones, o tesis, o hipótesis de trabajo:

Primera. Se podría demostrar que solamente después de la aparición de una gran novela realista y nacional se producen o aparecen obras que pudiéramos llamar costumbristas. Bastaría repasar los títulos y las fechas de las obras aparecidas en el XVII español, para comprobar la posibilidad de esta afirmación; aunque hay que tener bien en cuenta que la preexistencia de una novela nacional puede determinar la aparición del género costumbrista más allá de las fronteras nacionales.

Segunda. Se podría demostrar que las obras costumbristas aparecen siempre al final de una producción novelesca y que materializan exactamente el agotamiento de la misma. Es decir, no solamente aparecen después de la novela, sino que la liquidan materialmente al materializar la descomposición de la misma, la muerte de la misma. Como veremos después, cuando adelantemos nuestras definiciones de los dos géneros, el costumbrismo hereda algunos elementos de la novela, precisamente los menos novelescos, es decir, los menos esenciales, pero que por lo mismo impiden todo novelar.

Tercera. Se podría demostrar que los ingleses Steele y Addison recogieron de Quevedo y de Vélez de Guevara quizá los mismos elementos que recogieron en su día, los Zabaleta, los Liñán y Verdugo y los Francisco Santos. La demostración existe ya en cuanto a los dos

escritores ingleses se refiere (17), pero pensamos que se podría hacer exactamente lo mismo con los escritores españoles costumbristas que acabamos de citar. Sin embargo, no conocemos tal demostración.

Cuarta. Se podría demostrar, por último, que los costumbristas franceses imitaron en su día a los costumbristas ingleses, y que fue esta imitación la que pasó a la España del XIX. Sobre esta afirmación existen ya autorizados trabajos que no vamos a resumir aquí (18); intentamos solamente señalar el camino internacional e histórico del género costumbrista, sin que estas imitaciones o traducciones, que de todo hubo en la viña del Señor, afecten para nada el problema de las relaciones entre costumbrismo español y novela española del XIX.

Naturalmente, no todo es tan esquemático como lo venimos escribiendo; sin embargo, sostenemos como primera consecuencia, el origen auténticamente novelesco de todo género costumbrista. Una escena costumbrista es a la novela lo que una fotografía es a una película, pero con la diferencia de que en literatura la película aparece antes históricamente que la fotografía. El costumbrismo recoge las materializaciones de las relaciones materializadas en la novela, pero no recoge el relacionarse de las mismas; para un costumbrista el espacio y el tiempo no pueden entrar en su obra, porque de hacerlo, las relaciones materializadas en la obra costumbrista se pondrían automáticamente en movimiento, se relacionarían o se constituirían como verdaderas y reales relaciones, esto es, serían determinantes en el seno de la obra.

El escritor costumbrista, condenado a la descripción pura y simple, procura que esta descripción produzca un efecto cómico, satírico, moral, es decir, busca la generalización paradigmática o ejemplar de la descripción inmóvil de la que parte y a la que se encuentra ligado.

El costumbrista incapaz de recrear un verdadero universo, ya que no tiene en cuenta el tiempo ni el espacio, no puede tampoco crear verdaderos personajes literarios; por eso procura generalizarlos o ejemplarizarlos en los llamados *tipos;* de la misma manera que el universo inmóvil se convierte en cuadro, el personaje se convierte en tipo.

En resumen: el costumbrismo recoge de la novela lo menos novelesco y en este sentido el costumbrismo no es más que el final de un género y no un género literario con vida propia. De aquí la inmovilidad del mismo a través del tiempo; de aquí, que como señalamos, cuarenta años de costumbrismo en el siglo XIX no presenten esencialmen-

---

(17) Nos referimos al trabajo de HENDRIX: *Quevedo, Guevara, Le Sage and The Tatler,* citada en la *Bibliografía mínima.*

(18) Sobre todo, el trabajo de FOULCHÉ-DELBOSO que citamos en la *Bibliografía mínima.*

te ninguna progresión, ningún retraso tampoco, ninguna variación en suma.

El tratar al costumbrismo como género o como subgénero no es simplemente una cuestión de escuela; si se le considera género literario no hay ninguna razón para que no determine la novela; si sólo se trata de un subgénero podrá determinar sin duda otros géneros literarios pero nunca a la novela, género literario del que es subgénero.

Nos encontramos, pues, ante uno de los problemas más falsos de la historia de la literatura española, pero problema que se resuelve o demuestra su inexistencia en cuanto se le sumerge en la historia literaria. Porque si efectivamente, como sostenemos, en teoría es posible demostrar la dependencia genética del costumbrismo con respecto a la novela, ésta no podrá ser afectada jamás por su propio subproducto; afectada en cuanto a su esencia, porque indiscutiblemente sería necio negar la indiscutible influencia de ciertos aspectos costumbristas en el género novelesco.

Sólo en una nación unitariamente estructurada, sólo en un estado verdaderamente nacional puede producirse la novela realista nacional; el costumbrismo no necesita, como subgénero que es, tan importante condición para aparecerse. Sólo después de una revolución burguesa nacional como la de 1868 pudo producirse una novela nacional; el costumbrismo en cambio puede aparecer en todo tiempo, siempre que en la historia haya existido una novela, género, del que se inspira o del que recoge la herencia.

El costumbrismo no solamente nace de una novela, sino del cadáver de una novela, y no puede conservar el más pequeño aliento vital de la misma. Todo estudio sobre las relaciones o determinaciones entre costumbrismo y novela debe ser invertido de arriba abajo: hay que partir de la producción de una novela y solamente después, cuando llega el momento de la liquidación de esta novela, puede estudiarse el costumbrismo.

Por estas razones nos oponemos a los resultados de la posición crítica que hemos llamado positiva, porque a nuestro modo de ver, un Correa Calderón invierte los términos del problema, o, lo que es lo mismo, se deja guiar por el orden cronológico de la producción literaria en lugar de seguir el orden histórico, génesis, de la misma. De la misma manera la solución de la posición crítica que hemos llamado negativa admite también el orden cronológico como superior al histórico, aunque concluya de un modo diferente en cuanto a la posible relación de la novela y el costumbrismo se refiere; un Montesinos, al titular su obra *Costumbrismo y novela* paga, sin querer quizá, parias

al costumbrismo que sólo cronológicamente es anterior a la novela, pero que históricamente sólo es un subgénero de la misma.

A fin de plantear el problema sobre sus verdaderas bases, es decir, a fin de hacerlo desaparecer como tal problema, intentemos ahora una aproximación teórica a los conceptos de novela y de costumbrismo; fieles a nuestra primera posición, considerar el costumbrismo como un subgénero de la novela, empezaremos por presentar una definición de la novela, y solamente después, y en función de la misma, intentaremos definir el costumbrismo.

Definiciones. Vamos a resumir aquí brevemente lo que entendemos por novela, resumiendo otros trabajos nuestros de los que apenas hacemos mención, por el simple hecho de que no se hallan publicados (19).

Para llegar a un concepto de la novela avanzamos por una serie de aproximaciones que pueden enumerarse de la siguiente manera:

1.ª Historia de un individuo problemático.

2.ª Historia de un individuo problemático frente a un universo.

3.ª Historia de un individuo frente a un universo problemático.

4.ª Historia de las relaciones problemáticas entre un individuo y un universo.

Finalmente, y a partir de estas cuatro aproximaciones, creemos poder alcanzar el concepto de la novela, definiéndola de la siguiente manera: *novela es la historia de las relaciones problemáticas y en su movimiento constitutivo, entre un universo y un individuo.*

Esta definición no necesita excesivos comentarios; se trata por nuestra parte de subrayar en toda novela la materialización de relaciones, pero materialización histórica, lo que equivale a decir que las relaciones novelescas o que ocurren dentro del campo de la novela se encuentran en movimiento, se constituyen al mismo tiempo que se mueven, son así pura historia.

Si a partir de esta definición nos enfrentamos con la corriente costumbrista e intentamos definirla como novela, nos encontraremos inmediatamente con una serie de diferencias o de imposibilidades que convendría aquilatar con mucho cuidado, pues en ellas reside, creemos, la significación del costumbrismo.

En primer lugar, la obra costumbrista no es historia de relaciones, o lo que es lo mismo, las relaciones indudablemente materializadas en la obra costumbrista no tienen historia, no se producen o constituyen en el seno de la obra, sino que se nos presentan ya acabadas, ya cons-

(19) Nos referimos, sobre todo, a la tesis que preparamos sobre la obra novelesca de VICENTE BLASCO IBÁÑEZ.

tituidas, inmóviles en el sentido de que no pueden ser de otra manera, no pueden dejar de ser lo que son desde el primer momento o generalidad preliminar como dijimos antes.

En segundo lugar, en la obra costumbrista no hay neta separación entre universo e individuo, ya se trate de un cuadro o ya se trate de un tipo, el universo y el individuo protagonista no se encuentran distanciados, no se encuentran tampoco en relación, si por relación entendemos relación problemática, es decir, enfrentamiento, lucha, victoria o derrota. En la obra costumbrista el tipo, si existe, se encuentra fundido en el universo literario, es parte integrante del paisaje, de la descripción plasmada, o porque es parte integrante del mismo, puro accidente, o porque se integra directamente. Es decir, si tomamos como ejemplo cualquiera de las escenas de Mesonero, observaremos que siempre que aparece un protagonista, éste depende, como un puro accidente, del universo de la escena, porque es incapaz de transformarlo, porque ni siquiera lo intenta, porque, en definitiva, el protagonista de la escena no se separa nunca de las coordenadas antiespaciales y atemporales que el autor ha propuesto como principio (20).

Si por el contrario tomamos un tipo, cualquiera de los retratados, por ejemplo, comprobaremos que fuera del tipo escogido no existe esencialmente nada; el tipo, aguador, comerciante, contrabandista, etc., se encuentra desgajado de todo sustento espacial o temporal, se encuentra exactamente solo, no está determinado por el universo que no existe ni tampoco puede determinar con su acción inexistente un universo que brilla por su ausencia.

Creemos que la desrelación entre universo y personaje acarrea la desaparición de ambos, porque sólo ambos pueden existir en relación (21).

El costumbrismo no es, pues, novela, y en relación con la misma se caracteriza por la ahistoricidad de las relaciones materializadas, y por la falta de una problemática entre individuo y universo, es decir, el universo y el individuo son también inexistentes.

Sin embargo, si el costumbrismo proviene y es producido por la novela en plena descomposición, habrá que preguntarse qué ha conservado de la misma, ya que sabemos lo que no ha conservado.

---

(20) A este respecto, MONTESINOS apunta muy certeramente que MESONERO «nunca pasó de ser un concienzudo catalogador de posibilidades de novela, tanto por lo que se refiere a los tipos como a los ambientes», página 58 de *Costumbrismo y novela*.

(21) De nuevo citaremos una frase feliz de MONTESINOS, en *Costumbrismo y novela*, p. 61: «el novelista se complace más en mostrar el *modo de estar* que *el modo de ser* de sus personajes» (subrayados de MONTESINOS).

El costumbrismo, en un primer momento, puede ser considerado como un subproducto de la novela, que conserva hasta cierto punto la forma de la misma pero desproblematizada, desuniversalizada y despersonalizada. Esta negatividad pura del costumbrismo podría también ser descrita como antítesis de la novela si no careciera, como carece, de toda virtualidad determinante, de toda fuerza negativa capaz de crear en cuanto que niega una posible síntesis.

El costumbrismo, espejo deformante de la novela, es también incapaz de oponerse a la misma porque, de un modo o de otro, es también novela, desde el momento en que nació a partir de la misma.

Ucelay da Cal (22), en su larga definición del costumbrismo señala como finalidad del mismo «la pintura moral de la sociedad» y describe con algún detalle las principales características del artículo de costumbres, pero ni las magníficas páginas de esta autora ni otras definiciones que hayamos podido encontrar sobre este supuesto género literario le hacen depender directamente de la novela.

Por eso nosotros diremos más brevemente: el costumbrismo, subgénero de la novela, se caracteriza principalmente por la desaparición del movimiento constitutivo de las relaciones novelescas.

Algunas conclusiones

Aunque comprendemos el carácter provisional de estas páginas, no nos resistimos a añadir algunas conclusiones que quieren ser metodológicas y que intentan por lo mismo centrar el reñido problema de la novela y el costumbrismo en una nueva perspectiva.

Ante todo creemos que el costumbrismo del siglo XIX español posee como primera característica la de ser anacrónico; en este sentido se trata de una producción, hasta cierto punto específicamente española, ya que por poco que se compare a los costumbristas españoles con sus modelos más directos, los franceses, observaremos que la corriente costumbrista se afirma y desarrolla en España cuando en Francia empieza a desaparecer.

Se trata, pues, de un problema cronológico que hay que insertar en la historia mundial de la literatura de esta misma época, para deducir después sus cualidades españolas o, mejor, sus características nacionales.

Si por una parte hay que estudiar el costumbrismo, en cuanto costumbrismo, en su desarrollo histórico y en relación con el resto de las corrientes costumbristas europeas, por otra parte, se debe estudiar el costumbrismo español en relación con la novela española de

(22) Ucelay da Cal: *Op. cit.* en la *Bibliografía mínima*, pp. 16 y 17.

los años setenta; pero en este caso se debe partir del origen histórico del mismo costumbrismo como subgénero literario para especificar su esencia.

Si el problema de las relaciones entre costumbrismo y novela en España es por sí mismo un problema falso, no hay que olvidar que en la producción novelística posterior al setenta se encuentran al parecer ciertas huellas o elementos costumbristas. En este caso, el supuesto costumbrismo que se halla inserto en la obra novelesca ha de ser estudiado en función de la novela misma y no en función de la producción costumbrista anterior a la novela que se estudia.

Un ejemplo de nada puede servir a la hora de valorar estéticamente una novela de Pereda, por ejemplo, o una novela de Blasco Ibáñez, el encontrar en las mismas ciertos cuadros o ciertos tipos que parecen provenir del costumbrismo, que quizá vengan directamente del mismo. Lo importante no consiste en encontrar huellas costumbristas o elementos costumbristas en una novela, sino en valorar los mismos en relación con la problemática de la novela que los recoge.

Una novela regional es ante todo novela, es decir, historia de unas relaciones problemáticas, y sólo después y en función de esta problemática puede ser «regional» o si se quiere, «de costumbres».

Los supuestos elementos costumbristas que se insertan en una novela valenciana de Blasco, por ejemplo, no son esencialmente costumbristas, puesto que se hallan determinados o determinan, es decir, se encuentran en movimiento y por lo tanto tienen historia, con el protagonista o con el universo novelescos.

El tipo costumbrista es intratable en la novela porque pierde automáticamente su carácter de tipo al ser puesto en relación con un universo que obstaculiza su acción, que problematiza su historia. De la misma manera un cuadro costumbrista se diluye y desaparece en una novela, porque el cuadro se convierte en universo novelesco, con tiempo y espacio en movimiento determinante o determinado, en relación siempre con el protagonista de la obra.

El que una novela recree un universo regional y pinte ciertas costumbres o modos de vida no proviene del costumbrismo, sino de la problemática interna de la obra, que, de un modo o de otro, exige esta recreación. O lo que es lo mismo, la problemática novelesca es siempre la causa determinante de la inclusión de ciertos elementos costumbristas, que pasan a ser así, parte del universo novelesco, pero estos elementos son materializados en función de la problemática y no por la supuesta determinación de una corriente costumbrista.

Metodológicamente el mejor camino nos parece ser el siguiente:

considerar nula toda relación entre costumbrismo y novela; partir del análisis de la novela y sólo adjetivamente encontrar las coincidencias que puedan existir entre los elementos de la misma y los elementos materializados ya en obras costumbristas. En el mejor de los casos se tratará de los mismos elementos, pero su diferencia de tratamiento los convertirá en elementos distintos, cuando no opuestos.

JUAN IGNACIO FERRERAS
226, bis, Boulevard Voltaire
PARÍS XI

BIBLIOGRAFIA MINIMA

NOTA.—Reunimos aquí solamente los trabajos que hemos tenido presentes en nuestro estudio y que consideramos verdaderamente especializados sobre el problema que nos ocupa.

BAQUERO GOYANES, MARIANO: «Perspectivismo y crítica en Cadalso, Larra y Mesonero Romanos», *Clavileño*, 1954, núm. 30, pp. 1-12 (Madrid).

El cuento español en el siglo XIX. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949; 699 pp.

CORREA CALDERÓN, EVARISTO: Estudio preliminar a *Costumbristas españoles*. Madrid, Aguilar, 1948.

El escritor costumbrista. El costumbrismo en los novelistas del realismo». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LVI, 1948 (Madrid).

«Análisis del cuadro de costumbres». *Revista de Ideas Estéticas*, VII, 1949, páginas 65-72 (Madrid).

«Los costumbristas españoles del siglo XIX». *Bulletin Hispanique*, LI, 1949, páginas 291-316 (Burdeos).

COURTNEY TARR, F.: *Vide*. TARR, F. C.

FOULCHÉ-DELBOSC, R.: «Le modele inavoué de "Panorama matritense", de Mesonero Romanos». *Revue Hispanique*, XLVIII, 1920, pp. 257-310 (Nueva York-París).

HENDRIX, W. S.: «Notes on Jouy's Influence on Larra». *Romanic Review*, XI, 1920, páginas 37-45 (Nueva York).

«Notes on Collections of Types, a Form of "Costumbrismo"». *Hispanic Review*, volumen I, july 1933, núm. 3, pp. 215-216.

«Quevedo, Guevara, Le Sage and The Tatler». *Modern Philology*, XIX, August, 1921, I, pp. 177-186 (Chicago).

LOMBA Y PEDRAJA, J. R.: *Costumbristas españoles del siglo XIX*. Oviedo, Universidad, 1932, 63 pp.

MONTESINOS, JOSÉ F.: *Costumbrismo y novela*. Madrid, Castalia, 1960, 144 pp.

MONTGOMERY, CLIFFORD MARVIN: *Early Costumbrista Writers in Spain, 1750-1830*. Filadelfia, University of Pennsylvania, 1931, 89 pp.

PEERS, E. A.: *Historia del movimiento romántico español*. Madrid, Gredos, 1954, dos volúmenes.

PETERSON, H.: «Notes on the influence of Addison's Spectator and Marivaux Spectateur Français upon El Pensador». *Hispanic Review*, IV, julio 1936, 3, páginas 256-263.

PORTER, M. E.: «Eugenio de Tapia. A Forerunner of Mesonero Romanos». *Hispanic Review*, 1940, pp. 145-55.

TARR, F. C.: «Larra's duende satirico del dia». *Modern Philology*, XXVI, 1928-1929, pp. 31-46 (Chicago).

«El pobrecito hablador. Estudio preliminar». *Revue Hispanique*, LXXXI, 2.ª parte, 1933, pp. 419-39 (Nueva York-París).

UCELAY DA CAL, MARGARITA: *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio de un género costumbrista*. Méjico, El Colegio de Méjico, 1951, 266 páginas.

VARELA, J. L.: «Introducción al costumbrismo romántico». *Atlántida*, I, 1963, número 4, pp. 428-35.