



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

costumbrismo: del español *costumbre*, (lat. *cosuetumen**, por consuetudo, -inis) e-ismo (movimiento, tendencia, ideología, ciencia...). Ing. *costumbrism*.

1. Corriente que se ocupa de las costumbres y de sus funciones morales en las manifestaciones literarias. 2. Movimiento literario español, aparecido a finales del siglo XVIII, que atiende la representación artística de los usos, modos de vida y particularismos de la sociedad coetánea del autor.

El origen del concepto de Costumbrismo, derivado de “costumbre”, dificulta la delimitación del término literario por la importancia que ésta tiene y ha tenido en la representación artística de la actividad humana y social desde la Antigüedad. Aunque dicho marbete se haya utilizado en un sentido amplio, como intercambiable con su derivado costumbrista, para caracterizar la naturaleza o una de las cualidades de las obras artísticas que dan cuenta de las costumbres, en la historia de la literatura y de la crítica se ha contemplado bajo criterios dispares que han generado gran ambigüedad y numerosas controversias.

Desde un punto de vista literario general y desde la Antigüedad, costumbrista es toda manifestación literaria que incluye juicios sobre la vida cotidiana del hombre y de la sociedad coetánea de su autor -para sostener la moral dominante hasta su secularización durante la Modernidad-, a pesar de que tales obras obedezcan a métodos aplicados a las costumbres que son distintos, al igual que los intereses, modos y objetivos que les dan vida. Desde este punto de vista, lo costumbrista es ahistórico, forma parte de la tradición, oral y escrita, satírica y moral, y algunos de sus rasgos y temas son rastreables en la comedia –sobre todo de costumbres-, el sainete, el diálogo, el apólogo, la fábula, el cuadro y la novela de costumbres, el aforismo y la canción, desde Aristófanes, Ariosto, Horacio, Juvenal, Teofrasto y Plauto, hasta Muñoz Seca, Cela o Longares. La evolución del significado cultural de costumbre y de sus funciones moralistas, religiosas, didácticas y éticas, de la imitación artística, de los géneros y estilos literarios, de los medios de difusión y de las implicaciones sociológicas e históricas del hecho literario, ha favorecido la amplitud y maleabilidad del género de costumbres y el uso indiscriminado de Costumbrismo como término general.

No cabe la menor duda de que la representación literaria de la costumbre a través de la historia no corresponde totalmente con el uso contemporáneo del concepto de Costumbrismo, entendido éste como la

corriente artística que cristaliza dichas representaciones y que se desarrolla en Europa desde finales del siglo XVIII hasta avanzada la mitad del siglo XIX. Si el *Diccionario de la Real Academia* éste no figura hasta 1956 y en el uso de historiadores y críticos decimonónicos no aparece una idea precisa y bien delimitada del Costumbrismo, se debe, en parte, por la escasa importancia que se le concedió a esta tendencia estética que poca relación guardaba con estilos medios y sublimes o modelos retóricos-preceptivos de prestigio aun cuando era europea y novedosa. Sin un aparato crítico ni fundamentos teóricos sólidos, el Costumbrismo, pese a su gran éxito y productividad en tierras hispánicas, fue jalonando la historia de la literatura hasta avanzado el siglo XX con importantes imprecisiones, diluido entre los infinitos casos y modos de decir literariamente las costumbres, inmerso en el creciente desarrollo de la prensa y eclipsado por el Realismo y por el desarrollo de la gran novela española. En la actualidad, en otros países europeos, ha quedado prácticamente sepultado, salvo en parciales estudios relacionados con la novela de costumbres o con el desarrollo del periodismo. Sin embargo, el Costumbrismo, en sentido específico, es una categoría histórica y temporal que ha encontrado mayor arraigo y desarrollo en la literatura española.

La clave para evitar estas confusiones y superposiciones residiría en distinguir con flexibilidad entre costumbrista -atributo para todo aquel y aquello que representa costumbres o algunos elementos de ellas entremezclados con otros- y Costumbrismo -en tanto que movimiento histórico-, a imagen de los usos asimilados en la actualidad de realista y de Realismo. Pese a la riqueza semántica del término Realismo y su carácter universal, la apoyatura teórica que históricamente lo ha sustentado no ha generado tantas controversias como el de Costumbrismo. Si bien se habla ahora de realismos y en sus usos específicos, se acotan los campos con atributos (*i. e.* realismo social), lo que justificaría el marbete de «Costumbrismo romántico» propuesto por José Luis Valera.

Algo de ello vislumbraron los propios escritores decimonónicos, los costumbristas como Mesonero y Larra, quienes tenían la impresión de estar innovando sin plantearse las dudas que surgieron a los que posteriormente lo abordaron, y ya no bajo la óptica de la creación sino del estudio. Las metodologías historicistas con sus afanes sistematizadores, el peso de las perceptivas y el predominio del canon no tardaron en dejar su impronta en aquellas literaturas de las costumbres en auge desde los albores de la Modernidad.

Costumbrismo

En la Ilustración ya se puso de manifiesto la necesidad de fijar una historia nacional y un patrimonio cultural que legitimase las profundas transformaciones de la sociedad en el paso del Antiguo Régimen a las modernas democracias liberales para legitimar el poder de las jóvenes y ascendentes clases burguesas. De hecho, Larra identificaba clase media y nación. El sentido de continuidad y la afirmación de las culturas nacionales europeas potenciaron los estudios diacrónicos en todos los ámbitos. El Siglo de Oro, término acuñado entonces, se consideró el modelo estético y el Romanticismo lo convirtió en «el paradigma identitario de los valores culturales de la patria» y «los valores de la esencia española» (Álvarez Barrientos, 2013, 25).

Fue Juan Eugenio de Hartzenbuch el primero en inaugurar esta vía al descubrir la figura de Juan de Zabaleta y presentarla entre los costumbristas europeos en el prólogo a *Escenas Matritenses* (1845) de Mesonero Romanos. Allí afirmaba -el momento histórico lo requería- la esencia genuina y española de aquel Costumbrismo cosmopolita. Hartzenbuch erigió a Zabaleta en el «Teofrasto español», manipulando sus *exempla* moralistas y religiosos en *El Siglo Pintoresco* para convertirlos en modernos cuadros de costumbres.

Durante la Restauración críticos como Manuel de la Revilla y Marcelino Menéndez Pelayo observaban la confusión entre la índole y límites del género de costumbres, por lo que la escuela filológica española orientó sus estudios hacia la búsqueda de fuentes puramente hispánicas y la diversidad de géneros que podía abarcar.

Menéndez Pelayo estableció la novela picaresca como referente principal, en especial, *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes, «el primero y hasta ahora nada igualado modelo de costumbres» (XI, 1942, 354-355), que quedó desde entonces vinculado tanto al relato de costumbres (en la novela ejemplar) como al cuadro de costumbres. Sin embargo, la imprecisión del concepto de cuadro dificultó cualquier intento de aproximación, de modo que se fue generando un intenso debate sobre la presencia de usos y hábitos con cierto realismo en la historia literaria y sobre las fronteras entre los géneros que los contuvieron, en especial, entre el cuadro de costumbres, el cuento y la novela. Más tarde se estudió su importante presencia en el teatro, en la poesía, en el folklore y como nuevo género periodístico.

La visión historicista del Costumbrismo nutrió abundantes trabajos que rastrearon en el acervo literario español los textos que reflejaron literariamente el relato de asuntos de la vida cotidiana, a partir de las afirmaciones de Menéndez Pelayo y de las relaciones propuestas por las historias literarias de Blanco y García, Cejador y Frauca, Hurtado y González Palencia, los cuales, incluyeron a autores como Francisco de Quevedo, Luis Vélez de Guevara y Baltasar Gracián en lo que después se ha denominado Costumbrismo del Siglo XVII.

Las propuestas de Correa Calderón en su obra *Costumbristas españoles* (1950) fueron las que gozaron de mayor recepción durante mucho tiempo. Los objetivos de su célebre antología residían en la identificación de antecedentes y en el establecimiento de una cronología que sustentase la adscripción realista-costumbrista como rasgo distintivo de la literatura en España (Lomba y Pedraja, Pfandll, Correa Calderón, Varela, entre otros). La relación de obras que Correa Calderón seleccionó como primeros antecedentes se componía de *Corbacho* del Arcipreste de Talavera, de *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de Guevara, de *Coloquios satíricos* de Torquemada y de *Cartas* de Eugenio de Salazar. En una segunda etapa, contemplaba Correa Calderón aquellos textos del siglo XVII y XVIII en los que ya estaban presentes algunos rasgos - por ejemplo, tipos rufianescos, alcahuetas, mendigos, y escenas de casas de juego, fiestas de toros o teatros, - que se fijarían después. Entre ellos figuraban: *Guía y avisos de forasteros*, de Liñán y Verdugo, como primera manifestación, y *Los peligros de Madrid* de Baptista Remiro de Navarra, *El curioso y sabio Alejandro, fiscal de vidas ajenas* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *Día de fiesta por la mañana y Día de fiesta por la tarde* de Juan de Zabaleta, *Día y noche de Madrid* de Francisco Santos, *Recetas morales, políticas y precisas para vivir en la corte* de Gómez Arias, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por Madrid* de Diego de Torres Villarroel. La representación de la costumbre suele tener en estos textos un marco narrativo mayor del que dependen, su intención es moralizadora y carecen de visión de lo pintoresco.

Entre los epígonos del XVIII Leonardo Romero Tobar añadía «la fórmula satírica dialogal de los coloquios entre Perico y Marica, el esquema didáctico de pregunta y respuesta de los diálogos catequéticos» y los falsos epistolarios (1994, 400). Frente a estas metodologías genealógicas, que tuvieron razón de ser en su presente, Claudio Guillén argüía que el género es producto de una clasificación *a posteriori*; o sea, que «somos nosotros quienes destacamos atributos

Costumbrismo

esenciales aplicables a una pluralidad de obras que difieren entre sí específicamente. El crítico (o el lector en cuanto crítico, o el escritor en cuanto lector y crítico) contempla y ordena las obras del pasado con arreglo a criterios que hoy resultan válidos o provechosos» (1988, 204-205).

Aquella realidad la observaron de distinto modo otras voces críticas, anteriores a las evolucionistas, que ubicaron el Costumbrismo como parcela del Romanticismo (Ucelay) o corriente de transición hacia el Realismo, a partir del estudio de la producción de autores o de temas concretos de dicho período. Los propósitos eran parcialmente los mismos, fijar una cronología, ahora inmediata, e identificar al introductor y padre de aquel nuevo modo de representar la realidad. Valga recordar como botón de muestra la monografía que Antonio Cánovas del Castillo dedicó a Estébanez Calderón, en 1883, a la que sucedieron trabajos pioneros sobre aspectos diversos en los que se establecieron distintas fechas: Montgomery en 1750; Le Gentil entre 1817-1820, Tarr en 1820. Fundamentaron sus dataciones basándose en el desarrollo de medios de difusión más baratos, populares y de aparición periódica que generaron nuevos modos de comunicación. Para Montgomery se trataba del folleto dieciochesco, mientras que Le Gentil y Tarr abogaron por el desarrollo de la prensa periódica y por la popularización de la literatura en las revistas. Estas nuevas plataformas de comunicación mayoritaria favorecieron la fijación del cuadro de costumbres como género independiente, autónomo, al margen de la creación libresca.

Tan solo cuando parte de la escuela española fue abandonando su metodología puramente historicista se pudieron ir fijando las señas de identidad del Costumbrismo, en tanto que corriente literaria, y de sus producciones, así como sus implicaciones históricas. Con él se habían identificado casi un siglo antes unos escritores que adoptaron como modelos, no las creaciones del Siglo de Oro español, sino a escritores europeos que publicaron en la prensa cuadros de costumbres, tales como Addison, Swift, Steele, Jouy, Mercier, Courier, Prevost, entre los más imitados.

Mesonero Romanos fue el primero que aludió a aquellos autores extranjeros que se habían convertido en referencia y a sus cuadros, entonces de moda. Mesonero los presentaba como modelos indispensables de «estilo, pero no de forma» («Las costumbres de

Madrid», *Cartas Españolas*, 5-4-1832) para los periódicos que perseguían cierta nombradía, «ocupándose de ello plumas muy acreditadas» (*Prólogo a Panorama matritense*, 1835, XII-XIII). En la reseña crítica que le dedicó Larra a Mesonero, el joven escritor insistía en la parcialidad de aquellos bosquejos y la preeminencia de la forma sobre el fondo; es decir del modo y del estilo, o lo que en nuestra sociedad actual vienen a ser las ostentosas técnicas de comunicación, «las formas que revisten, y en los matices que el punto de vista les presta, que son por tanto variables, pasajeros, y no de una verdad absoluta», debido a un factor que introdujo la modernidad: la rapidez de la publicación y, de su mano, un estilo ligero y gracioso (*Panorama matritense: Cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por un Curioso Parlante, El Español*, 19-6-1836). Cultivar un estilo propio, captar al lector y profesionalizar la escritura fueron aspectos novedosos de estos escritores, en particular de Larra, el clásico más moderno.

El desarrollo del cuadro de costumbres en Europa y el papel que la prensa inglesa ejerció para su circulación en el continente desde el siglo XVIII es fundamental. Periódicos como *The Tatler* en el que Richard Steele quería dar cuenta, con cierta ironía, de los comportamientos, usos y profesiones, o su sucesor, *The Spectator*, que él fundó junto con Joseph Addison, en 1711, fueron modelo de imitación, en Francia, por los pioneros *Le Spectateur Français* (1722-1723), *Le Spectateur Traduit ou Le Socrate Moderne* (1755) y poco después, por Victor Etienne de Jouy en *La Gazette de France*, *Le Mercure de France*, *La Minerve*, entre otras cabeceras entre 1811 y 1825. Jouy recogió sus artículos de costumbres y los publicó bajo su seudónimos *L'Hermite de la Chaussée d'Antin* y *Guillaume le Franc-parleur* en una serie de antologías de éxito popular que fueron muy imitadas. Jouy modernizó el cuadro inglés a partir de los cuadros morales de Lesage, quien a su vez había bebido en las fuentes clásicas españolas. En ello coincide, según Hendrix, con Steel y con Addison, en quienes influyó la novela picaresca, en particular, *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara a través de la reinterpretación francesa *Le diable boîteux* (1711) de Lesage, en la que en realidad sólo quedan pocos motivos del original español. Estas opiniones de la crítica no concuerdan con la visión que tenía Etienne de Jouy de su propio quehacer. Él pensaba que estaba innovando e introduciendo un cuadro con garantías de éxito como el inglés, ya que «fertile en observateurs de l'homme et de la société, la littérature française [...] n'avait trouvé personne qui voulût ou qui daignât, à l'exemple d'Addison et de Steele, consacrer sa plume à peindre sur place et d'après nature, avec les

Costumbrismo

nuances qui leur conviennent, cette foule de détails et d'accessoires dont se compose le tableau mobile des mœurs locales» (I, 24-25).

Ya en 1817, en la revista *Minerva* dirigida por Pedro María de Olávide, se elogiaba precisamente esa capacidad de observación de Jouy, su sagacidad, ingenio y maestría y en dicha revista apareció la primera imitación del autor francés en *La ciencia del pretendiente o el arte de obtener empleos*. Cinco años después salieron a la luz otras imitaciones en *El Censor*. La prensa ofrecía el marco idóneo para la adaptación de dicho género -que pintaba en vivo y en directo- debido a sus exigencias de brevedad, de concisión y de exposición del asunto, en un acertado maridaje entre lo factual y lo ficcional. Jouy y Mercier se convirtieron en los costumbristas más influyentes en España. Las características de las publicaciones periódicas contribuyeron a que se acuñara el modelo de cuadro en periódicos como *Correo Literario y Mercantil* (1828-1833), *Cartas Españolas* (1831-1832), *El Artista* (1835-1836), *No me olvides* (1837-1838), *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), *Escenas Matritenses* (1842) de *El Curioso Parlante*, *Los Españoles pintados por sí mismos* (1843-1844), *El Laberinto* (1843-1845) y a que perdurase en *El Museo Universal* (1857-1869), en las series de colecciones costumbristas que nacieron a raíz del éxito de *Los Españoles pintados por sí mismos*, y en las obras de autores como Antonio Flores, Modesto Lafuente, Telesforo Trueba y Cossío, Antonio M. Segovia, Valentín de Llanos, Eugenio de Ochoa, Clemente Díaz o Manuel Matoses hasta avanzado el siglo XIX.

En 1922, Mesonero ya había reunido sus cuadros en *Mis ratos perdidos o ligero bosquejo de Madrid en 1820 y 1821* (1822), unos cuadros hilvanados todavía por un fino hilo novelesco sobre asuntos de tipo social, espacios urbanos y de sociabilidad, tales como *El baile*, *Una tertulia*, *Navidades*, *El Prado*, *Puerta del Sol*, *Tribunales*, *Teatros*, *Sociedades patrióticas*. Diez años después Larra no tuvo reparos en declarar, en el prólogo a su revista satírica de costumbres *El Pobrecito Hablador*, que recogía materiales, «publicándolos íntegros o mutilados, traducidos, arreglados o refundidos, citando la fuente o apropiándonoslos descaradamente, porque como pobres habladores hablamos lo nuestro y lo ajeno, seguros de que al público lo que le importa en lo que se le da impreso no es el nombre del escritor sino la calidad del escrito, y de que vale más divertir con cosas ajenas que fastidiar con las propias». (Larra, «Dos palabras», *El Pobrecito Hablador*, 1832).

Margarita Ucelay, matizando la influencia que ejercieron los escritores extranjeros en los españoles, sostenía que lo que en el fondo imitaban no era sino su propia tradición, «las viejas esencias de la literatura clásica», pero «transformadas por una larga estancia en tierras extranjeras. Es material que participa del espíritu español y del extranjero. Por eso es tan fructífero y tan fácil de adaptación» (1951, 48). Disentía de este punto de vista José Escobar argumentando que la visión que tenían los costumbristas españoles era mucho más amplia y europea, de modo que no primaba el localismo ni las peculiaridades españolas, sino el deseo de ponerse al día y de imitar aquel nuevo modo de mirar que se venía forjando desde el siglo XVIII, asociado a la plasmación plástica en el sentido figurado del término de las costumbres, de los modos de vida y de los rasgos peculiares de una región o de un país en un momento socio-histórico determinado, lo que denominó mimesis costumbrista (1988). Recordaba Luis Beltrán que el antiguo *characterimós* ya consistía en la descripción de tipo bajos, de sus usos y costumbres (Beltrán, 2013,43), si bien hay que reconocer que la adscripción y las finalidades socio-históricas no son las mismas.

La circulación de la estética y de la literatura, clásicas y contemporáneas, crea un entramado estético y literario en el que acotar protagonistas y antecedentes exclusivos es empeño prácticamente inútil; lo cual demuestra, empero, que el Costumbrismo es un preclaro ejemplo del proceso de innovación estética y de formación de un patrimonio europeo en unos momentos de cambios profundos en la sociedad. En ellos, el periodismo, por ser sistema de comunicación mayoritaria, estaba modificando los modos de difusión y de producción culturales. El artículo de costumbres nace, pues, merced a la prensa, como forma literaria con rasgos específicos condicionados por su medio de difusión: periodicidad, independencia, brevedad, estilo ameno y observación inmediata de la realidad. Como los demás cultivadores del género de costumbres, los nuevos periodistas eran «escritores filosóficos», ahora bien, se distinguían de ellos, según Larra en su reseña al *Panorama matritense* de Mesonero Romanos -*El Curioso Parlante*-, porque ya no «consideraron ya al hombre en general como anteriormente se lo habían dejado otros descrito, y como ya era de todos conocido, sino al hombre en combinación, en juego con las nuevas y especiales formas de la sociedad en que le observaban» (*El Español*, 19-6-1836).

El Costumbrismo introdujo una nueva visión del concepto de mimesis mucho más pragmático y contextual que aunaba de manera

Costumbrismo

singular los dos modos de conocimiento o imitación clásicos, el gnoseológico y el epistemológico. A las preguntas qué y cómo conocía el costumbrista cabría responder que aspiraba a definir el espíritu de la nación, a universalizar o generalizar inductivamente aquellos datos particulares -las costumbres- que copiaba de la realidad exterior (Romero Tobar, 1994, 415-416). El autor, atento a su presente, observaba con minucia el mundo que le circundaba desde su personal punto de vista, su ideología, sus intereses y sus circunstancias. Al costumbrista romántico le interesaban los detalles, lo individual y lo singular, la fijación de lo perecedero como ocurre, por ejemplo, en *La feria de Mairena, Las segundas nupcias, Las vacaciones o El entierro de la sardina* de Serafín Estébanez Calderón. La mimesis de la realidad servía para destacar aquello que era particular no sólo con el objetivo de acumular datos y atributos de manera indiscriminada. Así lo vio Hartzzenbuch, copia de la vida fragmentaria, imagen de verdad sin deseo de hermosearla ni juzgarla por ser pretendidamente objetiva y sin más orden que el de la mirada para que fuese veraz (*El Correo Literario*, 8-8-1928). Todo ello al servicio de la visualización en el momento de la lectura, al igual que cuando se observaba un cuadro o un grabado, de modo que el vocabulario del ámbito de la pintura se utilizó para designar lo literario -*cuadro, retrato, bosquejo, apunte, boceto, original, copia, pintura, brocha gorda y daguerrotipo* valdrán de muestra-. El escritor debía seleccionar lo esencial para generalizar y establecer un modelo, valga la redundancia, general y nacional; un modelo que se distanciaba de los clásicos y neoclásicos porque ya no se valoraba como copia imperfecta, ni tampoco interesaba lo ideal ni lo abstracto, sino lo que se inducía al observar su sociedad en su espacio y en su presente. Le interesaba ofrecer, por lo tanto, una visión metonímica de la totalidad; o sea, «alcanzar el todo de la realidad social a través de una parte, fuera ésta una clase social o un marco espacio-temporal» gracias «al poder de revelación de la mirada, al proponerse mostrar realidades que, a fuerza de verse, ya no se percibían, puntos de vista inesperados y nuevos» (Ferraz, 98). En ello reside uno de los rasgos de su modernidad. La asociación de la literatura y de las artes pictóricas influyó no sólo en el modo de fijar y de actualizar ese mundo exterior realidad, sino también en el de divulgarlo, merced al importante desarrollo de las artes gráficas ilustradas en la prensa y en la edición libresca.

No se ha de olvidar, por otra parte, que ese modo de apropiarse de la realidad estaba respondiendo, en la transición de los Estados a las Naciones, a la necesidad de escribir historias nacionales -en lugar de

crónicas regias- vivas y detalladas, que legitimasen un pasado y permitiesen revivirlo a través del testimonio popular. Ya lo reclamó Fichte, lo convirtió en ficción histórica Walter Scott y lo defendieron los primeros historiógrafos modernos. Por eso José Montesinos recordaba que a Larra le importaba era el «estudio del hombre y de la sociedad, y, así al hacer historia, todo se le vuelve costumbrista» (1964, 50).

Otro de los aspectos que guarda relación con el concepto de mimesis y que ha potenciado cierta ambigüedad y desvalorización del Costumbrismo es el marbete cuadro o artículo de costumbres. Se trata de un relato breve de formas variadas, en prosa y en verso, en el que se describen fundamentalmente escenas, lugares, instituciones de la vida social, incidentes y tipos contemporáneos - *Vuelva usted mañana, El castellano viejo, De tejas arriba, El elector, La actriz, El bolero, La feria de Mairena, Los filósofos en el figón*- con finalidades diversas: morales, sociales, didácticas, satíricas, humorísticas, de entretenimiento o meramente descriptiva. Los paratextos utilizados por los escritores son altamente funcionales en el establecimiento del pacto de ficción, desde los títulos y dobles títulos, los epígrafes y lemas, que definen el peculiar costumbrismo de autor o su perspectiva o finalidad frente al asunto, hasta las ilustraciones y los grabados. El periodista organiza y dosifica toda una serie de estrategias discursivas en el desarrollo del cuadro: digresiones iniciales, citas, palabras en cursivas, descripciones, desdoblamiento del yo, asuntos ficticios, personajes genéricos, sucesos verídicos en «contextos urbanos o rurales, ambientes propios y característicos de la sociedad española, especialmente de la clase media. Es entonces cuando el lector se encuentra ante un relato aparentemente frustrado, cuando en realidad es un cuadro de costumbres que alza su vuelo hacia otros géneros literarios, dándole una nueva proyección» (Rubio, 1994, 166). En general, se disciernen dos enfoques principales: la descripción plástica y minuciosa en la que puede aparecer una dimensión histórica, sin pericia argumental, para subrayar los cambios, las evoluciones, así como el tópico del pasado mejor - *laudator temporis acti*-; o la invención de un asunto en el que introducen personajes ficticios a imagen del proceder cuentístico.

Desde finales del siglo XIX, se ha ido estudiando el cuadro de costumbres como si careciese de identidad, no sólo por ser calificado de literatura menor, sino porque se ha solido comparar con otros géneros de mayor prestigio de los que se le ha considerado dependiente y deudor. Esto pone de manifiesto la visión jerarquizada, taxonómica y cerrada que ha predominado en la preceptiva y la crítica literarias,

Costumbrismo

cuando en realidad los géneros conviven y evolucionan de manera viva, influyendo unos con otros de manera natural. Por otra parte, las opiniones de los primeros escritores costumbristas y de la crítica – preocupada en encontrar de nuevo paternidades- contribuyeron a oscurecer su significado.

La opinión que más peso tuvo fue la de Menéndez Pelayo, para quien Cervantes había propuesto el modelo de cuadro de costumbres (XI, 1942, 354-355), probablemente porque la novela se calificaba de ejemplar para diferenciarla de la narración extensa. Aunque Mesonero asumía su deuda tanto al teatro, por ser espejo fiel de la vida sobre todo mediante la acción dialogada, como a la novela, por ser el medio que mejor podía abarcar la pintura de la sociedad, se consideró a sí mismo el padre del cuadro o artículo de costumbres español, como modalidad o género independiente desde *Mis ratos perdidos* y el *Panorama Matritense*. La serie de cuadros que componen dichas obras le permitía conciliar la mimesis fiel y parcial, pero metonímica. De hecho, del *Curioso Parlante* se suele destacar la sensibilidad y la capacidad de observación de las clases medias y de la historia cotidiana, la objetividad de las descripciones y el humorismo. Cánovas del Castillo le atribuía dicha paternidad a Estébanez Calderón -*El Solitario*-, por el carácter castizo de su prosa -en la línea de la tradición clásica y realista del Siglo de Oro- que reproducía el habla andaluza de su tiempo, y por haber desarrollado el Costumbrismo regionalista andaluz. Lomba y Pedraja propuso los textos de Larra por su observación crítica de la sociedad y por haber fraguado un lenguaje periodístico de gran capacidad estética, e identificaron *El café*, publicado en *El Duende Satírico del Día* (1828), como modelo definitivo. Para Larra el estilo definía la esencia del artículo como género. Por ello, entre sus personales aportaciones destacan la creación del perspectivismo moderno y la capacidad de reproducir las costumbres, a imagen de los logros que Larra admiraba en la novela de Balzac.

Montesinos sostenía que las características del cuadro de costumbres se fijaron en el *Semanario Pintoresco Español* (1932-1935), en donde escribieron estos tres costumbristas y culminaría con las colecciones de la segunda mitad del siglo XIX, en particular con *Los españoles pintados por sí mismos*, que tan imitadas fueron. Por ello, se afirma que el artículo de costumbres tuvo dos momentos álgidos, durante el Romanticismo y entre 1870-1885, en volúmenes colectivos o en antologías de un único autor: *Los valencianos pintados por sí mismos*,

1859; *Las españolas pintadas por los españoles*, 1871-1872; *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*, 1872, 873 y 1876; *Los españoles de hogaño*, 1872; *Madrid por dentro y por fuera*, 1873; *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos*, 1881; *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, s.a. [1882] y *Álbum de Galicia*, 1897.

Fue a partir del *Semanario Pintoresco Español* cuando los cuadros se empezaron a diversificar en dos subgéneros, escenas y tipos. En las escenas de costumbres, anteriores a los años 30, aparecen tipos generales. Según Margarita Ucelay, a través de ellos «se describe, se satiriza o comenta toda una clase psicológica, social, profesional o local. Pero poco a poco vemos cómo estos caracteres dejan de ser figuras en la composición total para pasar a ser el foco central de la atención de los costumbristas» (1951, 63). El tipo es la especialización de la escena y encarna la culminación del Costumbrismo porque intenta fijar la imagen social y regional de España. Los tipos son de índole muy diversa: profesionales, urbanos, rurales, desde los estratos sociales más ínfimos a los más elevados y de orígenes geográficos variados. El barbero, la santurrona, la cigarrera, el juntero, la casera, el cochero, el cofrade, el boticario, los artistas, el poeta, el alcalde de barrio, el baratero, el charrán, el bandolero, el contrabandista, la maja, el indiano, el elector o el Consejero de Castilla, son sólo algunas muestras del amplio elenco existente.

Los tipos se fraguaron bajo la influencia de las fisiologías que, impulsadas por el desarrollo de las técnicas del grabado, se pusieron de moda en las colecciones costumbristas francesas. Las fisiologías son artículos de costumbres dedicados al estudio detallado de un tipo. Se publicaron en la prensa o en cuadernos sueltos, siempre adecuadamente ilustrados, a partir de los años 40. Por el gran éxito de las colecciones muchos de ellos acabaron convirtiéndose en tópicos: el majo, el torero, el manolo, el lechuguino, el hortera o el cesante, entre tantos otros.

Todos estos avances no han resuelto la cuestión de la relación del cuadro de costumbres con otros géneros, en particular con la novela. Por su corta extensión, el cuadro comparte muchos rasgos con numerosos géneros breves y con ellos establece unos límites permeables e imprecisos, en particular con el cuento y el ensayo por su forma y fondo, pero también con el diálogo, la novela corta, la poesía descriptiva, el poema en prosa, la leyenda, la comedia, la tonadilla, el sainete y los géneros chicos, por citar algunos. Para Baquero Goyanes, el cuento era

Costumbrismo

el más cercano, porque él «lo nutrió constante y generosamente» (1949,102) y entre esos préstamos identificaba la estructura, la acción, los diálogos y los personajes. La dificultad reside en cuantificar y establecer sus respectivos perímetros.

El análisis de las relaciones entre el cuadro de costumbres y la novela ha sido más complejo y controvertido. Los estudios se han centrado de manera particular en la obra de Mesonero Romanos y en el posterior desarrollo novelístico de la segunda mitad del siglo XIX, especialmente con la novela galdosiana (Rubio, 1988) abundando en las cuestiones de la mimesis antes evocadas y de los rasgos formales que comparten o los diferencian.

Tras las afirmaciones de Menéndez Pelayo sobre la dependencia respecto de la novela ejemplar, se generalizaron las ideas de que el Costumbrismo dio vida a la novela, género en decadencia en el siglo XVIII, y que preparó el acercamiento a la realidad al forzar a los escritores a observar al hombre en el desarrollo de su vida cotidiana en sociedad. No obstante, ese acercamiento a una sociedad plural ya lo habían realizado otros autores, como por ejemplo Antonio Flores en *Ayer, hoy y mañana, o la fe, el vapor y la electricidad. Cuadros sociales de 1800, 1850 y 1899*, en donde orientó sus observaciones hacia el pueblo llano, en lugar de hacia la clase media, para describirlo minuciosamente «utilizando técnicas estilísticas surgidas de la fiel reproducción fonética y léxica del habla de sus personajes» (Rubio, 1980, 196). Desde el espacio dilatado que la novela ofrecía, Fernán Caballero (seudónimo de Cecilia Böhl de Faber) compuso *La Gaviota*, como novela de costumbres con una leve trama dramática y Pedro Antonio de Alarcón recordaba en su *Discurso de ingreso a la Academia* (1874) el interés que suscitaban los cuadros de costumbres de la sociedad contemporánea a la hora de componer novelas hacia mediados del siglo XIX.

A partir de 1960 se impuso la tesis de José Montesinos, según la cual, el Costumbrismo fue un lastre que entorpeció el desenvolvimiento de la novela realista hasta 1868, por la supuesta mediocridad de sus autores y por la moralidad de los cuadros que presentaban la realidad en términos de armonía antes que conflicto social; una armonía perdida debido a los cambios de la sociedad, evocada con la nostalgia de lo desaparecido y olvidado o simplemente deformada con la sátira y la caricatura. Desde entonces prodigaron postulados teóricos y analíticos sobre el carácter antinovelesco del cuadro de costumbres.

Predominó la idea de que unos de los criterios que distinguían el cuadro de costumbres de la novela eran la acción y su carácter tipificado y estático. Si Ucelay lo caracterizaba por su escasa o nula acción, la suficiente e imprescindible para dar vida a los personajes, Pilar Palomo, incluyendo la influencia del teatro de costumbres como fuente complementaria a la de la novela, identificaba «la estructura novelesca de singularizado intriga o trama argumental, análisis caracterológico y desarrollo temporal» en numerosos cuadros de costumbres de Mesonero (1989, 217-238). Leonardo Romero ha demostrado asimismo esa importancia del teatro y de la novela, como modelos genéricos en los que se apoyó Mesonero como antes indicábamos, puesto que eran «dos géneros literarios en profunda conmovición cuando Mesonero escribía para las *Cartas*, la *Revista Española* y el *Semanario*» (1983, 251); géneros ambos que sirvieron de base a los costumbristas en general, pues como sintetiza Enrique Rubio, «la presentación de ligeros bosquejos o cuadros de *caballete*, ajustados a unos caracteres verosímiles, variados e inmersos en diálogos animados, provocarían el interés del público y harían posible el acercamiento o afinidades entre el artículo de costumbres y la novela o drama» (1995, 21).

Por su parte, Russell Sebold rechazó los juicios de valor de expuestos por Montesinos, es decir, la tendencia a componer artículos de costumbres debido a la supuesta incapacidad de los costumbristas para escribir novelas, argumento que rebatió buscando un equilibrio entre los objetivos y el alcance de los artículos de Mesonero Romanos, así como su proyección en la novela de Galdós. Para Sebold, los cuadros de costumbres legaron a la «novela realista las técnicas fundamentales para la confección de sus tres elementos más importantes: los ambientes, los personajes secundarios y los protagonistas» (1981, 374). Es cierto que no todos los estudiosos han trabajado sobre las mismas cronologías ni tampoco se han analizado con detalle la masa ingente de artículos de los diferentes autores. En el caso de Mesonero, las conclusiones difieren, en parte porque Montesinos no tuvo en cuenta sus primeras creaciones, ni tampoco aquellas de 1835 en las que ya aparece un sistema enunciativo más elaborado. Pilar Palomo identificó en estos artículos más tardíos las *máscaras* tras la que se ocultaba la voz enunciativa del autor implícito, la voz testigo y también la voz del personaje. El uso de la primera persona, los diferentes personajes y niveles narrativos, el perspectivismo, las focalizaciones y el uso de pseudónimos creando un personaje ficticio que engarzaba los artículos—*El Curioso Parlante* doble de Mesonero Romanos, *Fígaro*, *El Pobrecito Hablador*, entre otros, de Mariano José de Larra; *El Solitario* de Serafín

Costumbrismo

Estébanez Calderón, *El Estudiante* de Antonio M. Segovia, *Abenámbar* de Santos López Pelegrín, etc.- contribuyen a crear pequeños mundos de ficción que conviven en mayor o menor grado con los aspectos factuales propios de la prensa. Por lo tanto, entre el artículo de costumbres y la novela, concluía Romero Tobar, existen «permanentes relaciones conflictivas, nunca una total solución de continuidad» (1994, 428). Y, sin embargo, los novelistas realistas no renunciaron al cuadro de costumbres ni en la prensa ni en sus textos novelescos (Pérez Galdós, Alarcón, Pereda, Pardo Bazán, Blasco Ibáñez, Palacio Valdés), lo cual pone de manifiesto la aceptación de los nuevos modos de representación y su impacto en la evolución de la creación literaria. La realidad social de la que hicieron acopio los artículos de costumbres, calificado por Pierre Barbéris en Francia de *petit-réalisme*, se convirtió -acertadamente lo señalaba Galdós- en materia novelable y, con el tiempo, en realismo crítico. Balzac supo anticipar ese realismo a partir de esos elementos germinales y fragmentarios del Costumbrismo. Si el cuadro fijaba e inmovilizaba esa parcela de vida pintada, la novela realista logró impregnarla de movimiento y vida para retratarla como realidad cambiante. El Costumbrismo por lo tanto preparó el advenimiento del Realismo y del Naturalismo.

Desde perspectivas de tendencia historiográfica y antropológica, el método inductivo y universalizador del Costumbrismo romántico generó una ideología nacionalista y un interés por la cultura popular. El discurso literario y artístico divulgó un modelo de españolidad declinado en su rica diversidad regionalista, contrario al pensamiento liberal «que parece querer disolver el espíritu nacional sobre el que se sustentan los valores que se creen auténticamente españoles y cuya defensa van a asumir el arte y la literatura costumbristas» (Álvarez Barrientos, 2013, 12). Las tensiones entre lo nacional y lo foráneo alimentaron uno de los fundamentos del Costumbrismo español: combatir los estereotipos que los románticos viajeros, en particular los franceses, habían acuñado de España en Europa. Lo nacional y lo popular constituyen dos parámetros fundamentales en esa relación de alteridad que el escritor costumbrista establece con lo extranjero, que en su afirmación de lo típico, de lo puro y de lo genuino acabará consolidando el paradigma de lo castizo y ello, a pesar de que desde 1835 las variantes regionales periféricas completaron aquel madrileñismo dominante. Del Costumbrismo regional y en castellano destacan: Andalucía con Fernán Caballero -*Cuadros de Costumbres* (1857)- y Pedro Antonio de Alarcón -*Cosas que fueron* (1871) anclada en

la España rural- y Cantabria con José María de Pereda -*Escenas montañosas* (1864), en las que ya se inmiscuye al paisaje y al individuo como protagonista novelesco-. Otras regiones desarrollaron las colecciones, como las mencionadas *Los Valencianos pintados por sí mismos* o *Álbum de Galicia*. Todas esas variantes regionales no impidieron la afirmación de lo castizo como identificación y representación de la realidad y de la esencia nacional hasta el siglo XX. Así, al Costumbrismo, al localismo, al temporalismo y a las «menudencias fotográficas», retornaría Unamuno en sus reflexiones intrahistóricas y en la búsqueda de «nuestra salvación en el arte eterno» (1941, 48), pero también lo harían Palacio Valdés, Blasco Ibáñez, Altamira, Azorín, Baroja, Taboada, Salaverría, Rueda, Gómez de la Serna, Arniches, Sainz de Robles, etc., para describir y analizar una realidad problemática y cambiante, en general, como sus antecesores en torno a La Gloriosa, para potenciar el cambio social, ya que también concibieron el artículo como «el medio de expresión óptimo para hacer llegar a sus contemporáneos sus denuncias, sus críticas, sus ideas, mostrando, en suma, su ideal de convertir a España en esa nación moderna, próspera, culta que ellos reclaman» (Ayala, 2000, 16).

Durante el siglo XIX, el interés por lo popular, por la cultura del pueblo como salvaguarda del alma y patrimonio nacionales imprimió cierto dinamismo a la creación en toda Europa y contribuyó al desarrollo de estudios folclóricos, lingüísticos y literarios y a la recuperación de una cultura hasta entonces menospreciada. De ello ofrece claro testimonio, por ejemplo, *La Gaviota* de Fernán Caballero, en donde se ofrece una importante colección de poesías y de cuentos en las que se busca la genialidad del pueblo, en la línea del *Volksgeist* de Herder. Si bien el Costumbrismo literario comparte la descripción con los estudios etnográficos y folklóricos, ni los métodos ni las finalidades de ambos coinciden, por lo que hay que evitar que la realidad transformada creativamente se confunda aquella misma realidad original, «que se alza como la principal dimensión de los estudios que la etnografía propone acerca de la capacidad de creación e ingenio del ser humana» aun si el objeto de la primera, que es ser admirada, pasa a ser también analizada (Díaz, 2000, 28).

En la actualidad la representación de la costumbre sigue vigente de manera ecléctica y personal como manifestación artística y cultural, culta y popular, que contribuye a fijar las tradiciones modernas (Cela, Londares, Atxchaga, Martín Recuerda, Albadalejo, García Berlanga, Trueba, etc.). En la prensa, en donde alcanzó su plenitud, sigue vigente

y ha adoptado la forma de columna (Umbral, Torres), sobre todo en sus formas satíricas y caricaturescas; pero también pervive en manifestaciones tan eclécticas como la novela, la música, los espectáculos humorísticos, la pintura, el teatro, el cine o la televisión.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Barrientos, Joaquín, «Del pasado al presente. Sobre el cambio de concepto de imitación en el siglo XVIII español», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38 (1990), pp. 219-245; *Reivindicar el Costumbrismo*, *Ínsula*, 637 (enero 2000) y «El Costumbrismo, preso en la construcción de la historia nacional. Una propuesta de renovación», en Dolores Thion Soriano-Mollá, *El Costumbrismo, nuevas luces*, Pau, PUPPA, 2013, pp. 23-39;
- Ayala, M.^a Ángeles, *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*, Universidad de Alicante, 1993 y «Las colecciones costumbristas de la segunda mitad del siglo XIX: entre la nostalgia y la crítica», *Ínsula*, 637 (enero 2000), pp. 16-18;
- Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949;
- Beltrán, Luis, “Algunas consideraciones sobre el concepto de costumbrismo”, en Dolores Thion Soriano-Mollá, *El Costumbrismo, nuevas luces*, Pau, PUPPA, 2013, pp.41-50;
- Correa Calderón, Esteban, *Costumbristas españoles, Estudio preliminar y selección de textos*, Madrid. Aguilar, 1950;
- Díaz, Joaquín, «Costumbrismo y etnografía», *Ínsula*, 637 (enero 2000), pp. 27-28;
- Escobar, José, «El Pobrecito Hablador de Larra y su intención satírica», *Papeles de Sor Armadans*, 64 (1972), pp. 5-44; «La mimesis costumbrista», *Romance Quaterly*, XXXV, 3 (1988), 261-270;
- Ferraz Martínez, Antonio, «Entre novela y teatro: El discurso de Mesonero Romanos sobre los artículos de costumbres en el marco de la transformación moderna del concepto de imitación», *Revista de Literatura*, 129 (2003), pp. 85-117;
- Guillén, Claudio, *El primer Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1988;
- Hendrix, W. S., «Notes on Collections of Types, a Form of Costumbrismo», *Hispanic Review*, III (1933), pp. 208-221;
- Jouy, Victor-Joseph Etienne de, *Œuvres Complètes*, I, París, Didot, 1823;
- Menéndez Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, VI, *Obras completas*, XI, CSIC, Madrid, 1942;
- Montgomery, Clifford M., *Early costumbristas writers in Spain, 1750-1830*, University of Philadelphia, 1931;

- Montesinos, José, *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia, 1960;
- Palomo, Pilar, «Galdós y Mesonero Romanos (una vez más: Costumbrismo y novela)», en *Galdós. Centenario de «Fortunata y Jacinta»*, Madrid, Universidad Complutense, 1989, pp. 217-238;
- Romero Tobar, Leonardo, «Mesonero Romanos, entre Costumbrismo y novela», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XX (1983), pp. 243-259;
- Romero Tobar, Leonardo, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994;
- Rubio, Enrique, «El Costumbrismo de Antonio Flores», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 355 (1980), pp. 184-196;
- Rubio, Enrique, «Colaboraciones costumbristas de los novelistas de la segunda mitad del siglo XIX», en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 146-157;
- Rubio, Enrique, «El artículo de costumbres o *Sátira quae ridendo corrigit mores*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 70 (1994), pp. 147-167;
- Rubio, Enrique, «Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela», *Siglo diecinueve*, 1 (1995), 7-26;
- Sebold, Russell P. «Comedia clásica y novela moderna en las *Escenas Matritenses* de Mesonero Romanos», *Bulletin Hispanique*, LXX-XIII (1981), pp. 331-377;
- Tarr, F Courtney, «Larra's *Duende Satírico del Día*», *Modern Philology*, XXVI (1925), pp 31-46;
- Thion Soriano-Mollá, Dolores (ed.), *El Costumbrismo, nuevas luces*, Pau, PUPPA, 2013;
- Ucelay da Cal, Margarita, *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio de un género costumbrista*, México, Colegio de México, 1951;
- Unamuno, Miguel, *En torno al casticismo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991;
- Varela, José Luis, *El Costumbrismo romántico*, Madrid, Magisterio Español, 1969.

Dolores THION SORIANO-MOLLÁ

Université de Pau et des Pays de l'Adour.