

EL EPÍGRAFE ESPEJO DE LOS COSTUMBRISTAS

Siguiendo la sugerencia de Evaristo Correa Calderón, que llamaba la atención sobre la necesidad de considerar los epígrafes de los costumbristas "para deducir de ellos sus preferencias y lectura"¹, hemos intentado comprobar si una observación exterior de las citas marginales presentes en dichos escritores podía revelar algo sobre los gustos literarios y los préstamos del pasado o proporcionar indicaciones sobre sus intereses para así acercarnos a sus orientaciones estéticas.

Dentro de tan vasta producción se ha determinado un *corpus*, concentrando la atención en la parte de la miscelánea *Costumbristas españoles* relativa al periodo considerado por el presente congreso, a *Panorama matritense* y a *Escenas matritenses* de Mesonero Romanos², a *Escenas andaluzas* de Estébanez Calderón³. La exclusión de Larra es obligada, ya que fue examinado desde este punto de vista en una ponencia presentada en el anterior encuentro *La sonrisa romántica*, y debido a que el uso que el mismo hace de los preámbulos iniciales difiere en buena medida del de los otros escritores.

Los epígrafes, como ya había sucedido con los románticos de toda Europa, se usan de forma consistente, pero pocas veces excesiva; su longitud es en general contenida y sólo en poquísimos casos el artículo posee sobreabundancia de citas⁴.

No existe uniformidad de comportamiento a la hora de mencionar la fuente: algunas veces aparece sólo el autor, otras el autor y la obra, otras la obra, o bien marbetes genéricos como "Cantiga popular", "Poesía antigua", "Cierta publicista"⁵; hay también estrofas o párrafos carentes de indicaciones bibliográficas. En estos últimos casos el epígrafe tiene importancia en sí mismo, por lo que dice y no en virtud de su valor intertextual. Es como si se le susurrara al lector la inutilidad de excavar en la historia de esas palabras y la necesidad de concentrarse en esos versos o en esa frase que ahora han adquirido una vida propia, íntimamente ligados al nuevo texto.

¹ E. Correa Calderón (ed.), *Costumbristas españoles*, Madrid, Aguilar, 1960, I, p. LVIII.

² C. Seco Serrano (ed. y prólogo), *Obras de don Ramón de Mesonero Romanos*, Madrid, Atlas, B.A.E., 1967, I, II.

³ J. Campos (ed., prólogo y notas), *Don Serafín Estébanez Calderón*, Madrid, Atlas, B.A.E., 1955, I.

⁴ Estébanez Calderón en dos casos acompaña el artículo con más de un epígrafe de grandes dimensiones: en "La Celestina" (*Ibid.*, p. 190) y en "Toros y ejercicios de la jineta" (*Ibid.*, p. 213).

⁵ Con "Cantiga popular" Estébanez Calderón indica la fuente del epígrafe de "La feria de Mairena" (*Ibid.*, p. 161), con "Poesía antigua" de "Baile al uso y danza antigua" (*Ibid.*, p. 251), con "Cierta publicista" de "Don Opando o unas elecciones" (*Ibid.*, p. 168).

En las ocasiones en que no se revela la fuente es patente la voluntad de no permitir al destinatario posibles conexiones con el escritor o con la obra originales que podrían ser un obstáculo, una distracción.

Si nos concentramos sobre los epigrafiados notaremos que los autores latinos, muy presentes en los preámbulos iniciales durante todo el siglo XVIII, son poco numerosos, lo cual denota no sólo un cambio cultural, sino también una modificación en las actitudes de la sociedad del siglo XIX, que se despreocupa del latín en favor de la lengua nacional. Además, las citas latinas consisten siempre en uno o dos versos de los poetas más conocidos (Horacio, Virgilio, etc.), versos que con el tiempo han adquirido un cariz paradigmático, perdiendo cualquier relación con el texto original⁶. En lugar de recurrir a un proverbio, el costumbrista ennoblece su propio texto con las palabras de un literato consagrado en el Olimpo de los clásicos, como si advocara su protección.

También autores o citas extranjeras aparecen en cantidad más bien reducida: solamente dos en Estébanez Calderón⁷, y muy pocos en los artículos recogidos en *Costumbristas españoles*⁸. Mesonero Romanos recurre en mayor medida que los demás a la literatura extranjera, sobre todo francesa (Boileau, Diderot, Beaumarchais, Molière, Jouy, etc.); en dos ocasiones rinde homenaje al inglés Addison, con quien se reconoce deudor en lo tocante al género literario predilecto.

⁶ Algunos ejemplos. Mesonero Romanos abre "Las costumbres de Madrid" con: "Difficile est proprie communia dicere" (C. Seco Serrano (ed.), *op. cit.*, I, p. 37), "La empleomanía" con "Hic vivimus ambitiosa/ paupertate omnes" (Horat.) (*Ibid.*, I, p. 66), la II parte de "El duelo se despide en la iglesia" con "Pompa mortis magis terret quam mors ipsa" (*Ibid.*, II, p. 52), "Hablemos de mi pleito" con "Beatus ille qui procut (sic) negotis (sic)" (Horat.) (*Ibid.*, II, p. 71); Sebastián de Miñano y Bedoya introduce "Cuadro comparativo entre la España de hace sesenta años y la actual" con: "Laudator temporis acti, se puero" (Horac.) (E. Correa Calderón (ed.), *op. cit.*, I, p. 653), y Bonifacio Gómez corona "El bandolero" con: "Quid non mortalia pectora cogis/ auri sacra fames?" (Virgilio) (*Ibid.*, I, p. 1170).

⁷ Estébanez Calderón encabeza "El Fariz" con cuatro versos de una imprecisada *Poesía árabe* (J. Campos (ed.), *op. cit.*, p. 199) y "Catur y Alicak o dos Ministros como hay muchos" con una *Sentencia árabe* (*Ibid.*, p. 209).

⁸ 'El Observador' abre "Una casa en el barrio de las Platerías" con "Tutto si può spiegar, tutto dir lice;/ ma bisogna veder come si dice", seguido de la traducción, fiel a la tradición introducida por el periodismo dieciochesco (E. Correa Calderón (ed.), *op. cit.*, I, p. 656). Correa Calderón atribuye este artículo a Mariano de Rementería y Fica ("El Observador"), identificando pseudónimo y autor. José Escobar ha demostrado la arbitrariedad de tal operación y la necesidad de restituir la paternidad al legítimo "El Observador" (J. Escobar, "Sobre la formación del artículo de costumbres: Mariano de Remantería y Fica, redactor del 'Correo literario y mercantil'", in *Boletín de la Real Academia Española*, sept.-dic. 1970, pp. 559-573); Leopoldo de Cueto Marqués de Valmar en "El jugador", tras una cita perteneciente al Quijote, añade-. "De serpents mon coeur est devoré" (Regnard: El jugador) (E. Correa Calderón, *op. cit.*, I, p. 1172).

El cosmopolitismo que estos nombres revelan no desvirtúa en absoluto el apego al espíritu nacional⁹ de 'El Curioso Parlante', en el que prevalecen en cualquier caso autores y textos españoles: los epígrafes pertenecientes a la literatura nacional son 42, frente a los 14 extranjeros. Esta preferencia se convierte en signo del profundo amor de estos escritores por su tierra, que se expresa igualmente en su predilección por el cuadro de costumbres. El *Romancero*, Jorge Manrique, Torres Naharro, Cervantes, Lupercio y Bartolomé de Argensola, Lope, Tirso, Jovellanos, Meléndez Valdés, etc. representan un itinerario de manifestaciones de la cultura, de la inteligencia del ánimo español. Las inscripciones marginales proclaman su deseo de permanecer en el ámbito de la tradición más genuina de la nación, no corrompida por la influencia extranjera. Un sentimiento análogo lleva a Mesonero Romanos a redactar sus artículos con la intención de devolver una visión de las costumbres auténticas, no deformadas por las descripciones de escritores románticos extranjeros:

"Es a la verdad muy cierto que, en medio de esta confusión de ideas y al través de tal extravagancia de usos, han quedado aún (principalmente en algunas provincias) muchas características de la nación, si bien todas en general reciben paulatinamente cierta modificación que tiende a desfigurarlas.

Los franceses, los ingleses, alemanes y demás extranjeros han intentado describir moralmente la España, pero o bien se han creado un país ideal de romanticismo y quijotesco, o bien desentendiéndose del transcurso del tiempo, lo han descrito no como es, sino como pudo ser en tiempo de los Felipes"¹⁰.

'El Curioso Parlante' crea cuadros costumbristas para fijar un mundo en transformación movido por un "chiaro intento di rivalutazione nazionale", como afirma Caldera¹¹, empujado por la voluntad de recuperación de lo español. Los epigrafados son utilizados en cuanto expresiones de la más pura tradición nacional. Entre ellos no encontramos contemporáneos ni españoles ni extranjeros, ausencia que es síntoma de una actitud y una visión del mundo compartida por todos los costumbristas aquí examinados.

⁹ "L'atteggiamento di Mesonero di fronte al cosmopolitismo esigerebbe una trattazione a parte. Tuttavia, per riassumere, si potrebbe genericamente affermare che, come vide il resto della Spagna alia luce di Madrid, così s'interessò degli altri popoli in vista della grandezza del suo paese. Una sorta di dimensione spagnola del cosmopolitismo", sostiene Ermanno Caldera ("Il problema del vero nelle 'Escenas Matritenses', in *Miscellanea degli Studi Ispanici*, Pisa, 1964, p. 108).

¹⁰ C. Seco Serrano (ed.), *op. cit.*, I, pp. 37-38. Estébanez Calderón confirma dicha opinión en "El bolero": "no entendemos de nuestro país sino lo que quieren decirnos los extranjeros" (J. Campos (ed.), *op. cit.*, p. 146).

¹¹ E. Caldera, "Il problema del vero nelle 'Escenas Matritenses', *cit.*, p. 107.

El presente, muy contaminado por las influencias exteriores, tiende a esconder, a deformar la verdadera esencia de España, que se encuentra íntegramente en algunos tipos y escenas.

Estos autores observan la realidad que los circunda a través de sus ojos y a través de la lente de la literatura con el objetivo de fijar cuadros y personajes que, al margen de los cambios del país, permanecen como expresión de las peculiaridades nacionales. ¿Qué mejor confirmación de esta visión del mundo a la hora de coronar un artículo que un pensamiento, una reflexión moral o los rasgos de un tipo análogo delineados por un escritor inmortal del pasado? Los epígrafes se convierten en el punto de unión entre todo lo que en el presente subsiste de lo auténticamente español y los siglos en los que la esencia nacional se manifestaba con evidencia mayor.

Los encabezamientos de Estébanez Calderón, en gran medida pertenecientes al *Romancero* y a la producción del Siglo de Oro, preferencia que lo emparenta con los románticos, confirman esta impresión, agudizada por la atemporalidad de las *Escenas andaluzas* y por lo arcaico de la escritura. La ausencia de un tiempo en el que situar sus escenas ha hecho que Fernández Montesinos se preguntara:

"'El Solitario'... ¿en qué tiempo vive 'El Solitario'? En varias de sus escenas no parece un hombre de sus días. Podría decirse que él se ha inventado un tiempo histórico, que no es el de la España fernandina o isabelina, pero tampoco el pasado"¹².

Se puede responder diciendo que a 'El Solitario' no le importa pintar el periodo del reinado de Fernando VII o el de Isabel II o lo que sucedió en una u otra época, sino más bien los componentes metahistóricos que se consideran propios de lo español, inmutables durante el pasar de los siglos.

Se plantea la duda de si los costumbristas han respirado la doctrina del espíritu del pueblo elaborada por Herder. ¿Cuáles podrían ser los caminos por los que el *Volksgeist* penetra en España antes de 1828 o 1830? Un canal de difusión de esta teoría podría ser Nicolás Böhl de Faber, que en su patria de origen, en la que vivió durante la guerra de la Independencia, recibirá una fuerte influencia de Schelling y de los hermanos Schlegel, que podrían ser intermediarios de las ideas de Herder. Don Nicolás está convencido de que:

"una literatura será nacional en cuanto corresponda al modo de sentir de un pueblo y en cuanto exprese con más verdad su carácter y fisonomía"¹³.

¹² J. Fernández Montesinos, *Costumbrismo y novela*, Madrid, Castalia, 1960, p. 31.

¹³ Citado en A. Regalado García, *Benito Pérez Galdós y la Novela Histórica española*, Madrid, insula, 1966, p. 40. El crítico formula la hipótesis de que ya antes del Krausismo el *Volksgeist* hubiera sido difundido por Nicolás Böhl de Faber y su hija Fernán Caballero.

En esta afirmación, aparte del difundido nacionalismo romántico, se puede percibir una larvada concepción del *Volksgeist*. No obstante, para expresar una hipótesis de este tipo sería preciso saber cuál era el grado de conocimiento que estos escritores tenían de la *querelle* entre Böhl de Faber y Mora o de las publicaciones del primero. Una segunda vía de entrada posible sería la revista *El Europeo*, que no sólo presenta las ideas románticas "su un piano di consapevolezza critica", sino también como "risultato di un lavoro latente di lunga mano, anche se incerto, dispersivo e confuso"¹⁴, como sostiene Cattaneo. Por el momento, semejante hipótesis sigue siendo una duda, una posibilidad, si bien se puede concluir que el análisis de los epígrafos pone de manifiesto el amor de los costumbristas por la literatura nacional vista como manifestación de los caracteres peculiares del pueblo español.

Si una mera observación superficial de los epígrafos provoca alguna inquietud, una mirada más atenta denuncia una escasa fantasía en la aplicación. En efecto, los mismos parecen el resultado de la atenta ejecución de los dictados de Novalis¹⁵ o de la práctica dieciochesca; su función se reduce en muchos casos a presentar el tema, en otros a un comentario moral explícito o a un comentario humorístico-irónico, o incluso a una base ideológica sobre la que construir el cuadro de costumbres. Excepto en raras ocasiones, el costumbrista no siente la necesidad de entablar con el lector una relación cifrada, ni de someterlo a operaciones hermenéuticas, se sirve de los encabezamientos para delucidar, subrayar su propio pensamiento. La adopción de las inscripciones iniciales parece tener su origen, además de en la moda, que se impuso también en los artículos de revista a partir del siglo XVIII¹⁶, en la voluntad de dar prestigio a la propia obra y al propio nombre. Como sostiene Ge-nette, el epígrafe "est un peu, déjà, le sacre de l'écrivain, qui, par elle choisit ses pairs, et done sa place au Panthéon"¹⁷.

En este monótono panorama de aplicación canónica destaca una anomalía que analizaré no porque sea importante y significativa en sí misma, sino porque encierra aspectos innovadores en el uso de los preámbulos introductorios. A diferencia de lo que sucedía en el siglo XVIII, el epígrafe, aun manteniendo su posición tras el título, separado incluso tipográficamente del texto, a menudo se repite en el cuerpo del artículo, y al mismo se alude explícitamente al principio o en otras partes de la narración.

¹⁴ M. T. Cattaneo, "Gli esordi del Romanticismo in Ispagna e El Europeo" en *Tve studi sulla cultura spagnola*, Milano, Cisalpino, 1967, p. 81.

¹⁵ Novalis, *Schriften*, Leipzig, 1929, III, p. 2062.

¹⁶ R. Steele y J. Addison en los primeros años del siglo XVIII acompañan con epígrafos sus artículos aparecidos en *The Tatler* y en *The Spectator*. En España esta innovación en el uso de las citas marginales aparece en el último cuarto del siglo XVIII en revistas como *El corresponsal del censor* y *El censor*.

¹⁷ G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, p. 149.

Mesonero Romanos encabeza así "La romería de San Isidro":

"Pláceme los cuadros en narración, porque en cuanto a los de lienzo, aunque no dejo de hablar de ellos como tantos otros, confieso francamente que no los entiendo" (Diderot)¹⁸.

La cita, sacada de los *Petits papiers*, se explicita inmediatamente en la reflexión introductoria con estas palabras:

'Así lo ha dicho un autor francés: por supuesto que lo decía en francés, porque tienen esta gracia los escritores de aquella nación, que casi todos escriben en su lengua; no así muchos de nuestros castellanos, que cuando escriben no se acuerdan de la suya, pero en fin, esto no es del caso: vamos a la sustancia de mi narración'.

'El Curioso Parlante' no pierde ocasión para ironizar en torno a sus compatriotas que, por efecto de la moda y la superficialidad, abandonan o corrompen la lengua castellana, y de esta forma rescata la idea misma de nacionalismo, "elogiando lo español por el mero hecho de serlo", como sostiene Rubio Cremades¹⁹. En 'Antes Ahora y Después' abre nuevamente el discurso aludiendo a la inscripción inicial de Addison, y en la parte III vuelve a mencionar casi al final del capítulo el terceto de Jovellanos que lo corona:

"Fina y delicada es la observación que nuestro buen Jovellanos consiguió en el bellísimo terceto que arriba queda citado"²⁰.

De la misma práctica se sirve Estébanez Calderón en "Excelencias de Madrid" y en "La Celestina"²¹.

¹⁸ C. Seco Serrano (ed.), *op. cit.*, I, p. 62.

¹⁹ E. Rubio Cremades (ed.), *Ramón de Mesonero Romanos. Escenas y tipos madrileños*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 91.

²⁰ C. Seco Serrano (ed.), *op. cit.*, II, p. 107.

²¹ Estébanez Calderón principia "Excelencias de Madrid" de esta manera: "De burlas sólo y no por veras, sólo por reír y no por importancia ni formalidad alguna, se puede dejar estampada la coplilla que arriba cuelga", aludiendo a la glosa paródica de las quintillas de Nicolás Fernández de Moratín "Fiesta de toros en Madrid" puesta en exergo (J. Campos (ed.), *op. cit.*, p. 164). Lo mismo sucede en "La Celestina", donde, tras dos epígrafes, uno tomado de *Segunda Comedia de Celestina*. Escena IX y otro de *Coplas de las Comadres* por Rodrigo de Reinosa, vuelve en el *incipit* al primero (*Ibid.*, p. 190).

El epígrafe, que desde siempre había derivado gran parte de su importancia de la separación, de la distancia y de la falta de una relación directa con el resto (relación que tenía que ser construida por el lector), ya no se percibe como epitexto, sino como parte indisoluble del texto y no interesa a causa de eventuales resonancias intertextuales. La tendencia a aludir directamente a los encabezamientos en el cuerpo del cuadro costumbrista se convierte casi en un hábito. Lo practican entre otros Agustín Azcona en "El cochero Simón", Antonio Gil de Zárate en "El empleado", Manuel Bretón de los Herreros en "La nodriza" y José Bernat Baldovi en "El terroner"²².

La ruptura de la norma, en estos autores que en general observan la tradición por lo que concierne el uso de los preámbulos iniciales, denuncia una escasa reflexión sobre las posibilidades que los mismos ofrecen para profundizar el significado y hacer más atractivo el propio escrito a través de los infinitos ecos derivados de la intertextualidad y que se transforman, muchas veces, en guiños al lector. Este uso de los epígrafes, transgresivo con respecto al siglo XVIII y al XIX romántico, esta inclinación a no considerarlos como un cuerpo aparte en relación al artículo, sino un lugar en el que el texto, además de reflejarse, puede encontrar un punto de apoyo para la apertura o para argumentaciones internas, es en sí mismo poco significativo si no empobrecedor; este uso, decimos, puede haber funcionado como estímulo para las generaciones posteriores de literatos a la hora de cambiar la función y el uso del epígrafe. Estoy pensando en particular en la generación del '98, y más concretamente en Pío Baroja²³, que en la trilogía *Agonías de nuestro tiempo* lleva a cabo una profunda renovación: la cita autógrafa, atribuida a un heterónimo, se convierte estructuralmente en parte de la obra, aun conservando la posición externa respecto al texto, posición de la que se sirve el autor para crear efectos de contrapunto, para hacer más variado el escrito, para dar movilidad al cuadro de conjunto.

DONATELLA MONTALTO CESSI
Universidad de Milán

²² A. Azcona abre "El cochero Simón" con: "pero delicada fué/ la invención de la taberna" a la que alude al principio del artículo: "Así dijo el poeta, y yo añadido que no fué menos delicada la invención del coche" (E. Correa Calderón (ed.), *op. cit.*, I, p. 964); A. Gil de Zárate en "El empleado" pone en exergo: "Aprended, flores, de mí/ lo que va de ayer a hoy;/ que ayer maravilla fuí,/ y hoy sombra mía soy", luego inicia: "Con efecto, ¿a quién con más razón que al empleado español puede aplicarse tan sabida y manoseada copla?" (*Ibid.*, I, p. 1022), M. Bretón de los Herreros empieza "La nodriza" con: "Si hay madres, en efecto, muy merecedoras de la invectiva con que va encabezado este artículo" (*Ibid.*, I, p. 1031); J. Bernat Baldovi corona "El terroner" con: "Si la luna fuera pan/ y a pedazos se cayera,/ es tanta el hambre que tengo: que todas me la comiera" (*Cosas de mi abuela*), y comienza el artículo: "¡Cuán grato, cuán dulce es para una periodística pluma el refocilarse con la melosa tinta del epígrafe que acabamos de dejar consignado!" (*Ibid.*, II, p. 230).

²³ Véase D. Montalto Cessi, *Uno specchio per i testi: l'epigrafe letteraria in Pio Baroja*, Milano, Marcos y Marcos, 1990.