

LA REACCIÓN ANTIRROMÁNTICA DE MESONERO ROMANOS

"Creo que había pocas lámparas en la España romántica" concluye David T. Gies en su artículo sobre "Imágenes y la imaginación romántica" [1989, 140-151] haciendo referencia a la conocida metáfora con la que Meyer Abrams simboliza la literatura romántica. Y tratando concretamente de Mesonero, el profesor Escobar añadió hace algunos años en un trabajo que es punto de partida inevitable en nuestra investigación [1988, 54], que su papel fue, por voluntad propia, el de espejo.

Sin embargo, la mayoría de los investigadores de la literatura española respetan aún hoy para el costumbrismo la habitual calificación de "romántico", aunque parece evidente que el género mantuvo con este movimiento una relación ambigua y contradictoria. Los intentos de aplicar al género costumbrista las características con que suele definirse la poética romántica pueden resultar poco convincentes¹, y tampoco en ocasiones muy claros los intentos de distanciarlos². Posiblemente el factor que más motivos ha dado para dudar de la participación del costumbrismo en la renovación romántica sea el aluvión de sátiras que sus cultivadores dedicaron a la "secta francesa", aluvión que inundara los medios literarios de que se servía habitualmente el género cos-

¹ Para Correa Calderón [1950, LXVII] el carácter romántico del costumbrismo puede explicarse si se entiende que el romántico es un insatisfecho, un inadaptado que siempre desea huir a otros parajes, al que le tienta lo exótico y lo apartado de su propia realidad; y los costumbristas, "por una extraña paradoja, vuelven su mirada enternecida hacia lo típico, que, en cierto modo, es su única atadura a la realidad de la vida, quizá por lo que lo popular y pintoresco tenga de tradicional y extemporáneo". Por su parte, Navas Ruiz [1990, 96] considera que "el costumbrismo no es antirromántico ni mucho menos: al contrario, tiene fuertes raíces románticas como el color local, el gusto por lo concreto, un cierto sabor nacionalista, el amor al pueblo." Resulta discutibles como caracterizaciones del costumbrismo tanto ese "gusto por lo concreto" (en contradicción con el tipismo) como "el amor al pueblo" (la fascinación que Estébanez sintiera por las clases populares no se puede hacer extensiva a los otros representantes del género, entre los que dominan las posturas claramente antidemocráticas e incluso antipopulistas). Vid. también Juretschke, 1989, 104, que niega rotundamente el antirromanticismo costumbrista con razonamientos similares.

² Según Sebold, [1981, 331-377], los costumbristas son poco románticos porque la clase que convierten en su protagonista, la de *los barrios populares de Madrid*, está demasiado atareada en servir a huéspedes, atender clientes, trabajar en fin para la subsistencia, y no tiene tiempo para envenenarse, asesinar al vecino o sucumbir a una pasión desasosegante. Sin embargo, y salvo para la obra de Estébanez, toda la crítica coincide en que el estrato social al que dedica sus observaciones el costumbrista es el de la clase media - burguesía acomodada, profesionales liberales, cargos de la administración, etc. -, ávida devoradora de literatura y con tiempo más que suficiente para paseos, visitas y teatros; incluso para todo tipo de crímenes, si éste fuera el interés de los costumbristas.

tumbrista y con el que aquellos autores se añadían a la querrela entonces en sazón entre clásicos y románticos³. Por esta y otras causas esta relación se ha cuestionado en numerosas ocasiones; sin embargo cabe, e incluso resulta necesario insitir sobre ella y matizarla en puntos concretos. Tal es lo que pretendemos en una investigación ya en curso sobre la crítica literaria del costumbrismo y su vinculación general con el movimiento romántico, de la que la presente comunicación es un breve adelanto.

En primer lugar, creo que no se ha hecho suficiente hincapié en la simultaneidad con la que se manifiestan los distintos ingredientes de esta controvertida coyuntura. Interesa por ello recalcar cómo las fechas en que se concentran las parodias mencionadas coinciden con las de desarrollo y maduración del género costumbrista, y también con los límites cronológicos del romanticismo español: el decenio 1835-45 [según Urrutia, 1995, 62; y Shaw, 1981, 128; también Mesonero, *Memorias*, CCIII, 215-9]⁴. Se produce además en estos años el apogeo de la prensa satírica, que auna en sus chanzas motivos políticos, de costumbres sociales y literarios [Rubio Cremades, 1984, 169]; y también en estas mismas fechas tiene lugar el despertar y auge de lo que se ha denominado la reacción antirromántica [Shaw, 1989]. La sincronía en la que concurren todas estas manifestaciones exige que deban tratarse en sus necesarios vínculos de parentesco.

En principio ha de admitirse que el antirromanticismo tiene muchos puntos en común con la actitud de los costumbristas, sobre todo si lo entendemos como la reacción de los representantes de la tradición y la continuidad ("*los bien pensantes*") cuando observan con recelo que las posturas radicales de aquella peligrosa literatura están siendo aceptadas progresivamente por la sociedad. Más aún, su "*grave preocupación por la que fue la cre-*

³ Como es sabido, sin querer identificarse del todo con los clásicos, sus ironías para con este bando fueron mucho más esporádicas y menos ácidas que las que dedicaron al nuevo romanticismo exaltado de filiación francesa. Y no resulta del todo convincente la justificación de Navas Ruiz [1990, 96]: "*Finalmente, es normal que no surgieran sátiras contra el neoclasicismo, aunque alguna hubo como «El Pastor Clasiquino» de Espronceda. No se satiriza lo que muere sino lo que nace. Fue por eso el romanticismo lo satirizado, pues eso era lo que la gente conocía.*" Lo que se satiriza no suele ser lo que nace, sino lo que impera; y la gente conocía perfectamente los idilios del poeta bucólico que aún en el Liceo y el Ateneo de Madrid, incluso en El Parnasillo, tenían a comienzos de los años 30 un lugar privilegiado. Vid. Mesonero, *Memorias* [CCIII, 180-2], Joaquín Arce, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1980; y Reyes Cano, R. (ed.); *Poesía española del siglo XVIII*, Madrid, Cátedra, 1988, 29.

⁴ Esa simultaneidad cronológica implica un íntimo parentesco que señaló Javier Herrero [1989, 200]. Sobre todo hace allí referencia al profundo sentimiento nacionalista y a las repercusiones de "*la conmoción espiritual producida por las guerras napoleónicas y las transformaciones sociales que las siguieron*" y que son comunes a romanticismo y costumbrismo. Ver también Montesinos [1960, 32]: "*Todo el costumbrismo español parece nacido de una crisis de nacionalidad y, sentimentalmente, la simpatía de los autores se vuelve hacia el pasado.*" Esa nostalgia de la España que se va, entiende Montesinos, es rasgo romántico por excelencia del género costumbrista.

ciente confusión ideológica y el escepticismo religioso engendrados por el movimiento" [Shaw, 1989, 243-4], se difunde por lo general desde esa misma prensa periódica que era feudo por excelencia del género costumbrista.

Cuando el advenimiento de la moda romántica importada de Francia en los años 1833-35 obliga a prescindir casi generalmente del empleo de esa voz para evitar las confusiones entre esta feroz secta de exaltados y los seguidores de la escuela schlegeliana [Juretschke, 1954, 35 y ss.], es cuando su uso se hace más frecuente en las sátiras que desde distintos púlpitos periodísticos se le dirigen en tono más o menos provocador. Esa prensa convertida en palestra dirigirá la campaña de recriminatoria crítica literaria contra las tendencias en boga; y a su cabecera, como maestro de ceremonias, actuará el considerado por casi todos fundador de la escuela: Ramón de Mesonero Romanos, crítico de la sociedad y crítico literario.

Es probablemente Mesonero el que mejor pueda proporcionar las claves para interpretar el costumbrismo como puntal literario y crítico que fue de la reacción antirromántica. Donald Shaw lo incluye entre los representantes de esa vertiente que atendía sobre todo a criterios técnicos literarios y que actuó contra el romanticismo por desacuerdo con la ruptura de las reglas y del canon neoclásico [1981, 129]. Sin embargo, es evidente que Mesonero participó también de las otras dos direcciones visibles en esta reacción marcadas por el propio profesor Shaw: la que luchaba contra el romanticismo desde los dictados de la moral, y la que prefería interpretarlo en los términos que Böhl y Durán habían adaptado de Schlegel. Y desde los tres frentes dirigió sus ataques contra la nueva y dañina escuela, como veremos en los tres apartados que siguen.

I. En primer lugar no está de más recordar que Mesonero fue clasicista por formación: *"Está demasiado cerca del neoclasicismo, tiene demasiado frescas sus lecciones para no creer que una admiración literaria debe suscitar una imitación."* [Montesinos, 1960, 53 y 66]. Entre sus primeros pinitos en el campo literario quedan aquellos "arreglos" a comedias barrocas que practicó entre 1826 y 1828, siguiendo las huellas de Trigueros, Vicente Rodríguez de Arellano y Félix Enciso Castrillón. Todavía en esta última fecha será de los primeros que arremeta contra el *Discurso* de Agustín Durán, cuyas premisas con el tiempo acabaría en parte aceptando. Pero lo importante es que esta formación adopta en el caso de Mesonero los rasgos de una fiel continuidad en materia estética: en sus escritos de madurez, la admiración por los escritores ilustrados se hace patente a cada paso, dando fe de un trato de reverencia y una relación de magisterio [CXCIX, 158, 197, 210]⁵.

⁵ Las referencias de las citas de Mesonero indican en números romanos el número del volumen de la edición indicada en la bibliografía (B.A.E.), y el número de la página.

Leandro Fernández de Moratín, *"el filósofo Moratín"*, como lo reputa habitualmente Mesonero, es quizá el preferido entre todos. Incluso más allá de los modelos, asoma a sus evocaciones del siglo pasado una sincera nostalgia por *"la candidez de aquella época bienaventurada"*, por los *"felices tiempos"* del siglo XVIII [CXCIX, 205, 206]; incluso por el deleite de su mesurada musa y el célebre esplendor de sus poetas en la era que fue a sus ojos *"una de las más gloriosas del Parnaso español"*, la de *"Meléndez y Cien-fuegos, Jovellanos, Quintana, Forner, Marte, Cadalso, Iglesias, González y Moratín"* [CXCIX, 210]⁶, autores a cuya protección y buen criterio se acoge tantas veces al iniciar un artículo, pues son ellos los preferidos en esas citas que usa habitualmente de cabecera de sus escenas.

Pero no sólo como recuerdo admirativo, sino como fundamento de sus lecciones de poética, bien dosificadas a lo largo de las *Escenas*, están presentes las enseñanzas de los ilustrados. En la propia definición del género que él dice inaugurar emplea la credencial de "clásico", que en la época sólo podía asociarse con una toma de posición en la contienda literaria: su *"pintura CLÁSICA de las costumbres contemporáneas"*⁷, queda desde el principio emparentada, por ingredientes e intenciones, con el teatro de costumbres moratiniano. Y en las muchas otras ocasiones en que Mesonero se afana en fijar las fronteras de su molde y el método que le guía, vuelve a emplear conceptos del orden clasicista: aunque escrita *a posteriori* es precisamente por ello muy interesante la nota que acompaña su última "escena matritense", la "Guía de forasteros" y donde de nuevo da fe, a pesar del tiempo transcurrido, de su total confianza en los buenos criterios ya tan pasados de moda: " [el autor] procuró, ante todas cosas, hacer que los modestos trabajos de su pluma, cuando no por su escaso mérito literario, fuesen dignos del aprecio público por **la rectitud de su intención, por la moralidad de su pensamiento, la verdad y el decoro de la forma y el estilo**"⁸. Si consiguió o no acercarse en lo posible a aquellas condiciones, necesarias a su entender a toda obra literaria, el público y no el autor era el único juez competente;" [CC, 196]. Todo un programa estético dieciochesco.

⁶ A veces se ha empleado la primera parte del artículo 'Antes, ahora y después', [CC, 102] para justificar una supuesta posición crítica respecto a la sociedad del XVIII. Pero de *"aquellos tiempos en que los españoles no se habían aún traducido del francés"*, que se educaban en *"el respeto a señores padres y el santo temor de Dios"*, lo único que censura es esa política matrimonial a la que Moratín dedicara sus más conocidos retablos: sus reparos son los mismos que había aprendido de su maestro en la escuela de costumbres. Basta comparar los tonos que emplea para tratar de esta sociedad y con el que se dirige después a sus contemporáneas (dedicadas a *"vivir, en fin, únicamente para el mundo exterior"*), para apreciar sus preferencias.

⁷ En la Introducción a la tercera edición de las *Escenas*, Madrid, 1842; citado por Correa Calderón [1950, XXVI].

⁸ Los subrayados con negrita son míos, para distinguirlos de la versalita, que resalta términos así destacados en cursiva por los propios costumbristas.

Muy semejante a esta declaración de intenciones es la que años después escribe para las *Memorias de un setentón*, [CCIII, 190] hablando de sí mismo en tercera persona: "procuró en sus cuadros acercarse, en cuanto le fue dado, a las cualidades que aseguran la permanencia a las obras del ingenio; esto es, la **verdad y la moral en el fondo, la amenidad en la forma y la pureza y la cultura en el estilo**"⁹, expresiones en que se recogen una vez más las constantes de la poética ilustrada: erudición de fondo, decoro formal e intención didáctica moralizante.

Rasgo distintivo de la poética del siglo XVIII resulta el difuso criterio de *buen gusto*, barómetro estético por excelencia del juicio de Mesonero. Un buen gusto que no dista mucho de su versión neoclásica y al que se apela constantemente desde las ricas páginas que dedica Mesonero a la crítica literaria: gracias a este criterio se puede distinguir a los buenos de los malos poetas, que son aquellos "a quienes el desconocimiento absoluto de las **reglas del arte y del buen gusto**, unido a una buena dosis de atrevimiento [...] ha lanzado en la arena poética" [CC, 337]. Las reglas del buen gusto no se oponen sólo al "atrevimiento" que Mesonero presencia en algunos literatos de su tiempo, sino a todo tipo de "exageración"; así pues, sin ir más lejos, la barroca: fue la pérdida del buen gusto la desgracia que había llevado a Góngora a fundar "una secta literaria, irracional y extravagante" que seguiría imperando tras su muerte, "hasta que a fines del siglo último volvió a renacer el **buen gusto** y Góngora fue juzgado con la severidad que merecía" [CC, 341-3]; se invocan sus cualidades en el elogio a Leandro Fernández de Moratín, "a cuya **filosofía y buen gusto** debió después el teatro nacional los cuadros más populares, verídicos y filosóficos que en los tiempos modernos ha presentado nuestra escena." [CC, 349]; o al referirse a toda esa generación de autores que iluminó las letras españolas del último tercio del siglo XVIII, formada por poetas "que con sus elegantes composiciones, ricas de elevación, ternura y armonía, consiguieron ir **cultivando el buen gusto público**" [CXCIX, 210]

⁹ En las *Memorias de un setentón* y a pesar de estar refiriéndose a un pasado ya lejano, se advierte fácilmente su aún viva antipatía por el Romanticismo: tratando del teatro de los años 30, señala que "**adolescía ya de cierta tendencia al drama romántico, que empezaba a ser el favorito del público.**" [CCIII, 187] Se expresa en términos que tratan el romanticismo como una malsana enfermedad (y no es ésta la única ocasión en que se vale de la oposición literatura sana/enferma para encomiar sus gustos literarios frente a la moda romántica). En la misma obra [CCIII, 220] recuerda también cómo "nuestros jóvenes poetas, alucinados en el periodo álgido del romanticismo, se entregaron por lo general en cuerpo y alma en sus líricas composiciones a la exageración y aun a la extravagancia de la nueva escuela". Y no cabe en este caso alegar que Mesonero se refiere a los malos imitadores ni a las exageraciones menos capaces de la tendencia romántica, sino que sus peyorativas consideraciones "exagerada" y "extravagante"), se refieren a la escuela misma.

Otro rasgo contrario a la nueva poética romántica es la preferencia por la razón como causa eficiente de la creatividad y consiguiente rechazo del moderno *genio*. En su parcial visión de lo romántico, Mesonero quiere confundir la irracionalidad del *genio* o el ingenio con la necia insensatez o con la más ciega ignorancia, que le llevará finalmente a equiparar al romanticismo con la insania¹⁰. Trató del ingenio en su artículo "El barbero de Madrid", [CXCIX, 111], donde comparara irónicamente el suyo, "*apocado y exiguo*", con "*otros mayores y de marca imperial*", para demostrar *a sensu contrario* que aquellos que se mueven al socaire de la imaginación o las apetencias de la voluble inspiración, nunca podrán cosechar fruto razonable, en oposición a los cultivadores de la sensata musa, movida por la voluntariedad y el trabajo concienzudo. La consecuencia de que el genio "*repugne y rechace los lazos que le sujetan*" es que aquellos "*escritores del día [...] escriben primero y piensan después*".¹¹ En eso consiste ser romántico, "*y tanto más románticos seremos cuanto menos pensemos en lo que vamos a escribir*" [CXCIX, 219]¹²

El dictado horaciano de lo útil y lo dulce está muy arraigado en el canon estético de Mesonero; y debe recordarse que también es esta la ley que guía precisamente el marco literario del que se servirá el costumbrismo: las publicaciones periódicas. Su propósito de amena utilidad, que guarda relación inmediata con la intención educadora de la Ilustración, había sido así expresado ya desde fechas muy anteriores. Lo señalaba Quintana en el Prospecto a la revista de *Varietades de Ciencias, Literatura y Artes* (1803) explicando además que las publicaciones periódicas "*no tanto aspiran a hacer que las luces vayan ganado en elevación como en extensión*". [Ilárraz, 1985, 184]. Treinta años después, en el tercer número del *Semanario Pintoresco* [vol. I, 1836, 26], Eugenio de Ochoa declara en los mismos términos esa misión que se han asignado las publicaciones de este tipo, la de ilustrar al pueblo, y concluye que el propio semanario fue "*creado bajo*

¹⁰ Baste recordar los versos de Lope que escribe al frente de su más famosa sátira al romanticismo, "El romanticismo y los románticos", y que rezan: "*Señales son del juicio/ ver que todos lo perdemos,/ unos por carta de más/ y otros por carta de menos*".

¹¹ En "El día de fiesta", [CXCIX, 184], entabla el *Curioso* un pequeño diálogo con su criado que le sirve de nuevo para arremeter contra esa irracionalidad que él juzga confusión: "- *Cierra, cierra bien los balcones, que voy a escribir*. - *¿A escribir, señor? No verá usted*. - *Tanto mejor, con eso no sabré lo que me escribo, y entraré en la moda del día*."

¹² "*los señores poetas se [han] emancipado y proclamado sus derechos imprescriptibles, ello es que ha venido a levantarse el abasto de las inspiraciones, declarándose éstas comercio libre, y que cada cual pueda surtir de ellas en cualquier parte y a poca costa, v.g., en los cafés o en los cementerios*" [CC, 120]

el influjo de esta gran verdad moral: LOS HOMBRES SON TANTO MEJORES CUANTO SON MÁS ILUSTRADOS."¹³ No es de extrañar que el propio *Curioso* comparta el interés con los compañeros de la diligencia que les trae de vuelta a Madrid desde París, - todos ellos extranjeros o españoles afrancesados -, por fomentar en España "*publicaciones útiles y agradables, que, [...] sirviesen al país de instrucción y de recreo.*" [CXCIX, 202]

El empeño por ser útil había encaminado los primeros pasos de don Ramón en el mundo editorial: la primera obra suya que vio la luz fue aquel *Manual de Madrid* con el que "*creía hacer un servicio público*" (*Memorias* CCIII, 182). Y años más adelante las obras que espera salven el entristecido panorama de las letras españolas, no son novelas innovadoras ni audaces poemarios, sino aquellas preferidas por el signo dieciochesco que las reputó mejores transmisoras del pensamiento y la filosofía que pretenden divulgar; por eso su pregunta es: "*¿dónde están las enciclopedias profundas, las filosóficas historias, los científicos viajes, las críticas novelas, los admirables poemas?*" [CC, 31]

II. Por descontado, la intención de ser útil trasciende en una clara posición didáctica y moral. Así lo expone Mesonero cuando a través de la voz de don Perpetuo Antañón pregona las virtudes de sus artículos haciendo hincapié en su utilidad y buen servicio social: "*Esta pintura, [...] es tanto más importante cuanto nos ofrece un espejo fiel en que mirar nuestras inclinaciones, nuestros placeres y también nuestras virtudes, nuestros defectos y ridiculeces (...), y puede ofrecernos más modelos que seguir y más escollos que evitar que la misma historia*" [CXCIX, 189]. Como indicara Sebold ya hace algunos años [1981, 337], "*al añorar un mundo en que los sistemas social y literario se apoyasen mutuamente, Mesonero se revela como hombre de reposada mentalidad ilustrada y clásica.*"

La función mimética del espejo que eligió Mesonero repele la perniciosa influencia de la imaginación romántica, inventora de un mundo enfermo y doliente que además no es reflejo fiel de las realidades sociales. Desde esta óptica ha de entenderse la recriminación a la complacencia de los románticos en los aspectos negativos de la realidad: "*¡Vosotros, pintores apasionados de las debilidades humanas, pretendidos moralistas modernos, novelistas y dramaturgos, escritores de conveniencia, que os atreveis a fulminar e l dardo envenenado de vuestra pluma contra la sociedad entera*

¹³ La intención moral y el carácter tradicionalista de esta publicación se hizo patente en muchas de sus didácticas colaboraciones. Véase por ejemplo la nota titulada "La mejor de las mujeres" [II, n° 69, 23 de julio de 1837, 230]: "*La que hace felices a su esposo y a sus hijos apartando al uno del vicio y guiando los otros a la virtud, es infinitamente más estimable que la heroína de novela cuya única ocupación se reduce a esparcir la muerte en torno de ella con los dardos de su aljaba o de sus ojos.*"

pretendiendo negar hasta la existencia de la virtud...! [...] ¿pretendéis ser pintores de la naturaleza, cuando sólo la contempláis por su aspecto repugnante... ? ¿Creeis conocer al hombre, cuando sólo pintáis sus excepciones? ¿Os atreveis a retratar a la sociedad, cuando sólo hacéis vuestros retratos o el de vuestros semejantes?" [CC, 164] Según explica Leonardo Romero [1986, 16], "El plan artístico que se trazó Mesonero a la hora de escribir sus cuadros, escenas y artículos costumbristas, enraizaba en la más venerable tradición de la teoría literaria clásica. Con estos textos de corta extensión se trataba de aplicar el principio de la imitación, imitación de lo «universal en lo particular»." Y como en la doctrina platónica, esa mimesis encierra un propósito claramente adoctrinador.

Mientras la lámpara proyecta sombras vanas en un juego delirante y temerario, el espejo se convierte en instrumento docente de la moral. En ese reparto de intenciones, Mesonero compara el Romanticismo con un "prisma seductor" que en nigromántico proceso disuelve los contornos de lo real y corrompe sus virtuosas sustancias. Desde esa monstruosa pupila de la fantasía miraba el famoso sobrino de la sátira "El romanticismo y los románticos", "aplicando al ojo izquierdo el catalejo romántico, que todo lo abulta, que todo lo descompone". Y las más graves consecuencias de esa mirada turbia resultan de enfocar el catalejo, ya no sobre preceptos de poética, que sería mal menor, sino "a los preceptos de la moral, a las verdades de la historia, a la severidad de las ciencias, no faltando quien pretende formular bajo esta nueva enseña todas las extravagancias morales y políticas, científicas y literarias." [CC, 62]¹⁴ En su impotencia absoluta para elevarse a regiones más allá de la pura contingencia perceptible, la sensibilidad mostrenca y realista de Mesonero entiende el romanticismo como la suma de todos los vicios literarios que a lo largo de la historia de las ideas estéticas habían distorsionado, vejado y ultrajado el buen nombre de la bendita realidad, de todas las lacras que desde una poética falseada habían alejado la literatura de su misión primera y sagrada: la mimesis, la imitación de la naturaleza.¹⁵ "El escritor osado, que acusa a la sociedad de corrompida, al

¹⁴ Muy probablemente tenía razón el autor de la reseña al estreno de *Muérete ¡y verás!* de Bretón, aparecida en el *Semanario Pintoresco Español*, (II, nº 58, 7 mayo 1837, 141-2), cuando opina que el romanticismo "acaso no hubiera encontrado oposición aun en los más apegados a las antiguas formas dramáticas, si la aplicación de él hubiera sido guiada por las mismas razones morales y políticas que tanto honor hacen a los escritores CLÁSICOS; pero los apellidados ROMÁNTICOS de la escuela francesa, equivocaron en general desgraciadamente la forma con la esencia de sus obras, y apartándose en las más de ellas de aquel objeto de moral política o religiosa, único capaz de interesar y hacer duraderas las obras del ingenio, cayeron en una extravagancia de ideas, en un abismo de horrores, en un colorido tan exagerado y ridículo que casi han llagado a hacer sinónimos de su moderna escuela el apellido de ROMÁNTICA, con los de FALSA e INMORAL."

¹⁵ Sebold [1981, 341] recoge los versos 317-8 del *Arte poética* de Horacio traducidos por Marte:

mismo tiempo que contribuye a corromperla más con la inmoralidad de sus escritos; [...] el poeta que finge una sociedad fantástica y se queja de ella porque no reconoce su retrato; el artista que pretende pintar a la naturaleza aún más hermosa que en su original; todas estas manías, que en cualesquiera épocas han debido existir y sin duda, en siglos anteriores habrán podido pasar por extravíos de la razón o debilidades de la humana especie, el siglo actual, más adelantado y perspicuo, las ha calificado de ROMANTICISMO PURO. " [CC, 62]¹⁶

En lo profundo, la razón última que mueve a Mesonero a la preferencia de la estética clásica es esta proyección moral de la actividad literaria que los románticos desatienden. Por eso, si se le obligara a decidirse por uno de los dos bandos en conflicto, "*escogía, a no dudar, el de la zamarra pastoril, y desde ahora para entonces renunciaba a los goces de la sanguinosa daga o del buido puñal. Porque aquellos (los zamarros) eran hombres de buen humor, [...] Ni se tenían por hombres providenciales, enormes, ni pretendían, a lo que creo, ser la única expresión de la sociedad; y lo eran, sin embargo, con su poesía rosada, sus honrados conceptos y su mantecosa moral.*" [CC, 247-8].

El convencimiento ilustrado de que la sociedad se encuentra aún en un estadio adolescente de su desarrollo, usando aquella imagen con la que Kant figuraba la *Aufklärung*, y que necesitaba por tanto de la guía cuidadosa de sus más capaces figurantes, es otra de las herencias que Mesonero recibe de sus antecesores. Se le figura, por ejemplo, excesiva la información que en el día se distribuye a través de la prensa política, foco de arriesgadas influencias para aquellas mentes aún no preparadas y en proceso de aprendizaje. Es esta la causa de su posición claramente 'antidemocrática' (en el sentido de la confusión que establecían los doctrinarios de su tiempo de democracia con demagogia) y de su consecuente radical oposición al nuevo papel de la literatura en el trascendente cambio ideológico que se estaba entonces operando: considera que el escritor debe conducir con mano firme y bondadosa en la educación moral, adaptándose

"El sabio imitador con gran desvelo
Ha de atender, si observa mi mandato,
A la naturaleza, que el modelo
Es de la humana vida y moral trato;
De cuyo original salga una copia
Con la expresión más verdadera y propia."

¹⁶ El deseo de servir a la sociedad actuando como espejo le distanciará también, sin embargo, de ciertos presupuestos del artificio clasicista a los que a veces se refiere con un tono socarrón. Como explica en "Madrid a la luna", "*así creo en las visiones fantásticas como en las deidades de la mitología, y eso me dan las metamorfosis de Ovidio, como los monstruos de Victor Hugo; porque en la luna sólo tengo la desgracia de ver la luna, y en las torres las torres, y en el pueblo de Madrid una reunión de hombres y de calles y de casas...*" [CC, 88]

pacientemente a las circunstancias reales, y nunca proporcionar a esa sociedad impúber un material que en su simplicidad no es capaz de asimilar. ¿No era este el cimiento del reformismo conciliador de Jovella-nos?¹⁷ *La moraleja final* de su artículo sobre "La político-manía" [CXCIX, 134] es la de que cada ciudadano debe intentar "apartarse de las cuestiones ajenas a [su] obligación y a [su] capacidad, procurando aplicar los buenos principios al gobierno de [su] familia y contribuyendo de este modo al orden y la felicidad pública", es decir, ese ciudadano debe contribuir al ideal ilustrado que cifra en la suma de las felicidades particulares la felicidad pública. De ahí que resulte inevitable sentir a veces un acento compartido por las lecciones morales de Mesonero y aquellas con las que Cadalso había adoctrinado desde las *Cartas marruecas*.

III. Queda aún por mostrar la participación de Mesonero en la tercera de las vertientes de la reacción antirromántica, la que surgió de entre los herederos españoles de Schlegel, catequizados secuaces de Böhl de Faber. Muy brevemente podemos recordar que Mesonero debió conocer de cerca la doctrina del romanticismo alemán de la escuela de Jena como contertulio que era de las reuniones que entre 1827 y 1829 se celebraban en casa de Gómez de las Cortinas, traductor de Friedrich Schlegel [Juretschke, 1989, 103]. Sin embargo su postura inicial no fue muy conciliadora con respecto a esa renovación de los planteamientos estéticos que pretendía dar al traste con la antigua poética - y que además iba acompañada de una posición política enfrentada con el liberalismo, ya entonces muy moderado, de Mesonero -. Con el paso de los años y, sobre todo, con la llegada de un enemigo mucho más virulento, el romanticismo que invade las letras españolas acompañando la vuelta de los emigrados, entiende que el romanticismo schlegeliano puede resultar la mejor triaca para contraatacar el veneno francés. A partir de entonces puede observarse cómo las únicas ocasiones en que el término "romántico" posee un tono ponderativo en las *Escenas*, son aquellas en que el término se emplea con el valor que le prestó la escuela alemana, especialmente cuando se refiere a los dramaturgos del Siglo de Oro¹⁸. Todavía en la visión retrospectiva que son las *Memorias de un setentón*, cuando recuerda el momento álgido de la invasión romántica, explica que en la escena española "bien pronto se sobrepuso [...] al espíritu de imitación extraña, el instinto poético y nacional que condujo a nuestros insignes dramaturgos de los siglos XVI y XVII a crear el más espléndido teatro del mundo; teatro **esencialmente romántico**, aunque muy diverso en su composición y tendencias de la moderna escuela francesa, que tenía por patriarca a Víctor Hugo." [CCIII, 220]

¹⁷ Declarado en carta a Alexander Jardine, en *Obras completas*. Vol. II, *Correspondencia*. Edición de J. M. Caso González, Oviedo, Centro de Estudios del siglo XVIII, 1985; págs. 634-5, carta n.º 525.

¹⁸ Lo apreció Montesino [1960, 56] en el artículo "El Prado" [CXCIX, 77], pero pueden señalarse otros casos.

Mesonero entiende el verdadero Romanticismo como una vuelta a nuestros clásicos y a nuestra literatura nacional, que además sirva para alejarnos de modas francesas. También por eso lo que más valoraba de *Don Alvaro* y otras obras románticas, es el cierto 'aire parecido' que les encuentra con las producciones del drama áureo, con el que "contribuyeron a imprimir a nuestra moderna escena aquel carácter apasionado y heroico que ostentaban en los siglos XVI y XVII"¹⁹ Baste para probar su participación en la doctrina de Böhl de Faber la consideración de que la "entusiasta juventud" española recibió muy bien el romanticismo porque "además de su apasionamiento y calor meridional, tenía dentro de casa el germen de la nueva escuela literaria" [*Memorias*, CCIII, 215-219]. El romanticismo bien entendido casa perfectamente con el carácter histórico del pueblo español.

"Para J. I. Talmon, el romanticismo testimonia el modo en que el hombre tomó conciencia de un mundo dislocado, que había perdido sus valores de referencia [...]. J y que buscaba de nuevo asentarse" [Urrutia, 28]. En el nacimiento de la modernidad que es la alborada del movimiento romántico, el desmoronamiento de la antigua *Weltanschauung* obliga a la construcción de una nueva imagen del mundo. Unos prefirieron asegurar el mundo de ayer; otros desenmascarar la farsa de la tradición y probar la vía de la aventura y la revolución. Y Mesonero, admirador de nuestra literatura áurea, descriptor y conservador de viejos monumentos, concejal del Ayuntamiento de Madrid que tuvo la idea de colocar placas conmemorativas en las casas donde vivieran nuestros ingenios, editor de la Biblioteca de Autores Españoles, miembro destacado del partido moderado, cofundador de aquel bastión del partido que fue el Ateneo de Madrid, formando codo con codo con Alcalá Galiano, Donoso Cortés, o Juan Francisco Pacheco, y burgués de temperamento, sencillo y carente de grandes ambiciones, no podía militar sino del lado de los conservadores.

MERCEDES COMELLAS AGUIRREZÁBAL
Universidad de Sevilla

¹⁹ Sin embargo, cualquier rasgo que supusiese la ruptura del orden moral establecido, significaba motivo de reprensión; por eso no deja de criticar duramente la "satánica tentación" que arrastró a Gil y Zárate, tan excelente en otras obras suyas clásicas, en la composición de *Carlos II el Hechizado* [CCIII, 220].

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Correa Calderón, Evaristo; "Introducción al estudio del costumbrismo español", estudio preliminar y selección de textos, *Costumbristas españoles*, Madrid, Aguilar, 1950, pp. XI-CXIX.
- Escobar, José; "Narración, descripción y mimesis en el «cuadro de costumbres»: Gertrudis Gómez de Avellaneda y Ramón de Mesonero Romanos", *Romanticismo 3-4*, ed. de Ermano Caldera, Università di Genova, 1988, pp. 53-60.
- Gies, David T.; "Imágenes y la imaginación romántica", en *El romanticismo*, D. T. Gies (ed.), Madrid, Taurus, 1989, págs. 140-151.
- Illarraz, Aurora Virginia de; *La prensa española ante el romanticismo europeo: resistencia y recepción (1780-1836)*. U.M.I. Dissertation Information Service, Ann Arbor, 1987. (Tesis doctoral de la Univ. de Indiana, leída en 1985)
- Juretschke, Hans; *Origen doctrinal y génesis del romanticismo español*. Madrid, Ateneo, 1954.
- Juretschke, Hans; *La época del Romanticismo. Orígenes, religión, filosofía, ciencia*. Vol. XXXV de *la Historia de España de Menéndez Pidal*, Espasa-Calpe, 1989.
- Mesonero Romanos, Ramón; *Obras*, ed. y estudio preliminar de C. Seco Serrano, Madrid, Atlas, B.A.E., 1967, 5 vols. (CXCIX-CCIII)
- Montesinos, José F; *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Madrid, Castalia, 1960.
- Navas Ruiz, R., *El Romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Romero Tobar, L., "Introducción" a Mesonero Romanos, *Escenas matritenses*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.
- Romero Tobar, L., *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994.
- Rubio Cremades, E.; "La prensa satírica madrileña en el Romanticismo", *Romanticismo 2*. Ermano Caldera (ed.), Génova, 1984, pp. 167-174.
- Sebold, R.P "Comedia clásica y novela moderna en las *Escenas matritenses* de Mesonero Romanos", *Bulletin Hispanique*, LXXXIII, (1981), pp. 331-377.
- Shaw, D.L.; "La critica del romanticismo spagnolo e la sua evoluzione", *Romanticismo I*, ed. de E. Caldera, Génova, 1981, pp. 127-135-

Shaw, D.L.; "La reacción antirromántica en España", en *El romanticismo*, ed. de D. Gies, Madrid, Taurus, 1989, pp. 242-251.

Urrutia, J.; Introducción a su antología *Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1995.