LA VOLUNTAD FICCIONAL EN *ESCENAS ANDALUZAS* DE ESTÉBANEZ CALDERÓN

Serafín Estébanez Calderón, uno de los tres grandes costumbristas del siglo XIX, ha sido considerado por diversos críticos como aquel que de modo más evidente cultivó un costumbrismo cercano a la ficción. Montesinos lo describe como el primer y más firme antecedente de la fusión entre costumbrismo y novela, con clara influencia sobre posteriores narradores.[1] *Escenas andaluzas* es su único libro de artículos de costumbres, recopilando en 1846 cuadros, escenas y tipos publicados años antes en diversidad de periódicos y revistas (*Correo Literario, Mercantil, Cartas españolas*, etc.).

El afán explicativo, más que moral, dirige el tono de los artículos de Estébanez (a diferencia de los de Larra o Mesonero Romanos); un propósito no de regeneración colectiva ni de propaganda de valores tradicionales, sino de divulgación pintoresca imprime a sus textos un sabor, a menudo jocoso, de la realidad andaluza. La fascinación por las formas (literarias y costumbristas), el hechizo de las superficies lujosas, el ropaje llamativo (tanto del estilo artístico como de escenas y tipos tomados de la realidad) convierten a su obra en una continuada exaltación sensorial, interpretada por ciertos críticos como un desdén por lo esencial y una atención pri-

[1] José F. Montesinos, *Costumbrismo y novela* (Valencia: Castalia, 1960), p. 33.

maria a lo trivial y secundario. Una lectura minuciosa de *Escenas andaluzas* nos demuestra que su principal objetivo es sin duda de orden artístico. Si su infancia en Andalucía y sus numerosos viajes proveen a Estébanez de material en bruto para su afán costumbrista, su amor a la literatura del Siglo de Oro español y su afición a los viejos libros lo dotan de un agudo sentido de la creación artística. Esto justifica su riguroso trabajo formal, tan molesto para quienes intentan acceder a su obra por la sola vía del costumbrismo tradicional. Para éstos su estilo cultista y cuidado no es más que un obstáculo. Sin embargo, se trata nada más que de un error de perspectiva crítica que impone a los textos categorías previas exteriores.

Nuestro propósito será analizar la consistente voluntad de ficción impresa en estos artículos a través de variados recursos. Advertiremos cómo esta breve obra es una reelaboración artística de cuadros y tipos costumbristas, donde el eje del sistema compositivo recae en la voluntad ficcional: creación de un lenguaje que elude la fría prosa periodística y emula la poética (lengua compuesta), creación de un personaje dominante delineado de acuerdo a parámetros ficticios y no reales (el narrador-articulista), imbricación de gérmenes narrativos (semi-cuentos, bosquejos argumentales que pueden ser precedentes novelísticos), entramado intertextual (utilización de otros textos literarios como ecos o reelaboraciones). Por supuesto no todos los artículos tienen verdadera categoría artística, ni en todos ellos existen gérmenes prenovelísticos, por eso señalaremos aquellos que con mayor relieve demuestran esta aspiración. De todos modos, la voluntad ficcional (expresada en los términos arriba mencionados) es predominante y la impresión que la lectura de la obra provoca gira necesariamente dentro de estos parámetros artísticos que señalamos.

En primer lugar, es notable la construcción del personaje hegemónico: el articulista. No se trata sólo de la voz narrativa que vehiculiza una descripción de escenas o un retrato de tipos como en los otros costumbristas. El narrador aban-

dona su postura de mero intermediario (simple fotógrafo) y focaliza la narración a partir de sí mismo. En general el discurso está montado sobre la alternancia de dos yo. El sujeto de la enunciación (narrador) se corresponde con el sujeto del enunciado (participante) dando como resultado la creación de un personaje (el articulista, el escritor), no ya a partir de escenas o cuadros de costumbres andaluzas, sino a partir de la firme y continuada presencia de la voz narrativa de los textos. Esta «ficcionalización del yo» produce un hablante hegemónico que domina autoritariamente el discurso y se corresponde con la imagen que del costumbrista tenían los lectores y autores de la época. Este debía ser un hombre maduro y sabio, poseedor de la necesaria perspectiva que le permitiera analizar y juzgar la realidad, pero además un hombre culto, erudito y de amplias lecturas que justificadamente adoptara una actitud condescendiente con el lector inexperto y desprevenido a quien se dirigía.

Esta alternancia de ambos yo (narrador y personaje) aparece con evidencia en «El Roque y el Bronquis» donde, luego de una introducción en la que el narrador se declara sujeto de su enunciación, el texto se desplaza hacia la narración de una aventura protagonizada por este mismo narrador en calidad de personaje (sujeto del enunciado), para concluir a modo de cierre o epílogo con un regreso al presente de la narración, donde reaparece el narrador en su categoría enunciadora. Pero la peculiaridad de este esquema (presente por otra parte en todos los costumbristas de la época) es la insistencia de Estébanez en volver una y otra vez a la enunciación, en interrumpir el hilo del relato reapareciendo como narrador y focalizando su propio discurso:

> Fuera este punto muy de molde para estudio de nuestro pincel [...] si la obligación que me imponen el título y rúbrica con que se encabeza este artículo, no me recordara a voz en grito que estamos hablando, no de Carratraca y sus baños, sino de lo que sea un Roque y un Bronquis.[2]

[2] Serafín Estébanez Calderón, *Escenas andaluzas* (Madrid: Imprenta Pérez Dubrull, 1883), p. 185.

Por otra parte, las abundantes disgresiones que se suceden en éste y otros artículos, no tienen como función aclarar la trama sino exhibir el estilo cuidado del autor y su erudición (tal la explicación del origen del nombre Polvorilla en «El Roque...»). Además, la intermitencia del fluir narrativo se produce generalmente por estos cortes del discurso que dispersan al lector atento al argumento y desconciertan su lectura. Nada más opuesto a una voluntad ficcional novelística, se podrá argüir, pero no obstante se hace evidente que con tales recursos el propósito del autor no es desaparecer tras la historia sino, por el contrario, interponerse a ella, advertir al lector del carácter ficticio de lo narrado, y dejar evidente su autoría o, al menos, su esencial mediación.

Este impulso narcisista,[3] que repliega el texto sobre sí mismo en un movimiento metatextual, no es nuevo en las letras españolas y fue Cervantes quien más consistentemente lo utilizara, mediatizando su voz con narradores sustitutos. Pero entre los costumbristas es sin duda Estébanez quien cultiva insistentemente el recurso y el resultado final será la creación de un alter-ego, mejor dibujado y más consistentemente tratado que cualquier otro tipo costumbrista que puebla sus artículos. El largo título que pone a su obra capital no por común recurso deja de ser curioso, empeñándose en definir en apretada síntesis su objetivo literario (costumbrismo pintoresco) junto a la ambigüedad e intemporalidad de la materia y el estilo («ahora y entonces», «aquí y acullá», «diverso son y compás»). Remata precisamente tan curioso título con una declaración ufana de su autoría, encubierta por su seudónimo, tan poético como sugerente: *Escenas andaluzas, bizarrías de la tierra, alardes de toros, rasgos populares, cuadros de costumbres y artículos varios, que de tal y cual materia, ahora y entonces, aquí y acullá y por diverso son y compás, aunque siempre por lo español y castizo, ha dado a la estampa «El Solitario»*. El halo de misterio del personaje so-

[3] Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (Waterloo, Ontario: Wilfried Laurier UP, 1980).

litario y marginal, que contempla con descreimiento y absoluto desapego a la sociedad, da el toque deliberadamente esteticista y romántico al personaje que el autor se complace en componer como su alter ego.[4]

Su intención ficcional se advierte ya en un autorretrato que el autor hace de sí mismo, previo a *Escenas andaluzas*, y que registra Montesinos como una curiosidad por la absoluta disparidad que guarda con el modelo. Contando Estébanez treinta y dos años y siendo de naturaleza risueña y nunca malhumorado, el personaje resultante del retrato se revela como un alter ego disociado del real, antinómico, opuesto, resultado de un manifiesto afán de teatralización vital:

> La figura que contrasta admirablemente con el retrato femenil que va presentado, es una persona larga, seca, encañutada, que aunque por tradición se le echan sesenta navidades, cualquier desapasionado le arrimará algunos lustros de añadidura, bien se le mire de perfil, o bien se le encare frente a frente. Jamás lleva acompañante alguno, ni se le conoce amigo viviente, lo que en uno con el elogio que escribió días atrás de la soledad, hizo que la tertulia le llamase «El Solitario» cuyo apodo al fin concluyó por adoptar él mismo, y ya el público tiene algunas nuevas suyas...[5]

A esta disociación autor-personaje contribuye además el *tipo* que todos los costumbristas contribuyen a fomentar y a cuyas características ya nos hemos referido: «Mis copiosos años pueden permitirme libertad tan inocente» (p. 30), «mi persona revejida, seca y avellanada no es propia para hacer punto y coma entre dos combatientes» (p. 10).

---

[4] E. Correa Calderón en su valioso estudio introductorio a *Costumbristas españoles. Antología* (Madrid: Aguilar, 1950), v. I, señala la probable influencia del seudónimo «L'Hermite» de de Jouy (Víctor Etienne) en la elección de «El Solitario» (p. XXX).

[5] Montesinos transcribe este pasaje de «Reseña de cierta tertulia cuyos personajes han de figurar más de una vez en mi obra», escrita por el Solitario en *Cartas españolas* I (1831) (en *Costumbrismo y novela*, pp. 22-23).

Es coherente con este propósito autorreferencial la «Dedicatoria a quien quisiere» que abre la obra. La elección de un poeta granadino en ansiosa búsqueda de lectores/oyentes revela una vocación del narrador que comparte tal búsqueda: «Yo también asomando mi cabeza [...] exclamaré con su retintín de vanidad y orgullo: 'Por fin y corona, tengo auditorio, y auditorio de Españoles'» (p. 3). Justifica este prólogo su expresa declaración de querer ser leído «con apetito y sabor», «excomulgando» al lector indiferente y alabando a quien «se solace y recree» con su relato. La materia de sus escenas —«aquellos rasgos españoles», «aquellas bizarrías»— no son más que un vehículo y pretexto para lograr aquello que persigue «su imaginativa»; «dando así salida a los caprichos e inspiraciones de su musa, sin anuencia de nadie, sin previa citación al público, y sin recado preventivo ni invitatorio a bicho alguno». (p. 2).

La ficcionalización argumental viene dada por una atención que excede la simple pintura estática y focaliza el discurso en el encadenamiento narrativo de las acciones. No hay duda de que «Don Opando o unas elecciones», por ejemplo, es uno de los artículos más claramente emparentados con la ficción novelística, pudiendo ser considerado como cuento o breve novelita.[6] En pocas palabras, el artículo despliega las características del poderoso que, con astutas argucias y engaños, manipula a los habitantes de su pueblo para ser elegido en las votaciones locales, aparentando siempre satisfacer los encontrados intereses de todos cuantos acuden a él por ayuda. No es posible reducir al personaje aquí creado a la simple categoría del tipo costumbrista, cuyo bosquejo se circunscribe a una rápida esquematización. La caracterización de Don Opando es compleja y el autor se vale principalmente de los diálogos y las circunstancias de la historia para darnos un retrato más acabado del mismo. Pero al mismo tiempo la

[6] Correa Calderón, en su obra ya citada, considera este artículo como «una nueva versión del célebre soneto que empieza 'Un valentón de espátula y gregüesco' de Quevedo» (p. 211).

presentación del personaje no tiene nada que envidiar a las tradicionales de sus pares novelísticos: con un detenimiento manifiesto en la apariencia física (pre-esperpéntica) el narrador hace gala de una omnisciencia absoluta al pintarnos la psicología de Don Opando, su vivo ingenio e imaginación. Aunque de inmediato lo confronta con los restantes personajes del mundo narrado, en una presentación ahora dinámica y amena, que despliega las características ya adelantadas: «Estos desmanes de la fortuna por lo tuerto, horrible y zopo, lo desquitó al punto la naturaleza despertando en aquel curiosísimo redrojo los destellos más peregrinos de ingenio y sagacidad». (p. 87).

El proceso de caracterización pre-esperpéntica viene dado por el acento en los atributos animales (común por otra parte a las fisiologías de tipos de la época), el uso de la hipérbole degradadora y la ironía: «Cuando infante, era Don Opando el más lindo e inequívoco cachorro que hubiesen abortado los infiernos». El relato se abre pues con los orígenes del personaje y de inmediato la virtual analogía estructural con la picaresca es puesta en evidencia por el narrador que declara su propósito —mostrar la astucia y sagacidad de Don Opando—, pero que a la vez hace alarde una vez más de su erudición literaria:

> No es nuestro propósito tejer la crónica ni formar verídica relación de los albores inocentes de aquel talento, ni seguirlo por las muchachadas endiabladas de su adolescencia, ni detenernos en relatar las andanzas y entuertos de su juventud y virilidad, pues para ello fuera preciso un infolio que atrás dejara cuanto se ha escrito de avieso y picaril desde Lazarillo de Tormes y Roberto el Diablo... (p. 87).

El retrato en «La Celestina» concentra también los evidentes propósitos estéticos del autor, introduciendo en el entramado intertextual una intencionalidad paródica. La presentación recurre a una modalidad sintáctica hipotética para determinar cuáles han de ser las claves de la caracterización del personaje: «Con la baraja en la mano, ha de averiguar la vida pasada de cualquiera» (p. 161), «Supongamos pues que a tal

nido y con huésped tan endiablado dentro [...] dirige sus pasos allá algún mancebo enamorado» (p. 162). El proceso paródico reside en el uso de hipérboles y exageraciones que ridiculizan y deshumanizan al personaje: «Fijamos pues que llega a la boca del infierno, queremos decir a la puerta de la caverna, en donde reside y tiene asiento el hórrido serpentón de que hacemos estudio y anatomía» (p. 162). Después de unos fracasados intentos del mancebo por franquearse la entrada, abandona los golpes y concibe una mejor solución: «Dejémonos el guijarro y los golpes y hagámosle oír el sonido de los reales de a ocho y los escudos» (p. 163). La avaricia ciega y la caracterización general transforman al tipo literario en personaje pre-esperpéntico: «boca de sierpe», «milano que cierne el vuelo sobre la inofensiva presa». La ironía como antifrase da la pincelada final, expresando la visión del narrador: «Establecida de tal manera la opinión y fama de nuestra heroína insigne es estar ya la miel en su punto». (p. 160).

La contaminación de la prosa con la escenificación dramática funciona también como entramado intertextual al nivel de los géneros y se complace en desnudar la hipocresía y deshonestidad del personaje; a sus declaraciones de «pobre viuda», «vieja y sola», el visitante replica con «brujidiabla», «maldita», «traidora» (p. 163).

La ampliación de la anécdota y su carácter fronterizo con el cuento es advertida por diversos críticos. Montesinos distingue entre artículos de circunstancia o aquellos en que los personajes son pretextos para presentar aspectos esenciales del andalucismo («Toros y ejercicios de la jineta», «Gracias y donaires de la capa», etc.) con aquellos con evidentes ficciones embrionarias («La rifa andaluza», «Pulpete y Balbeja», «Don Opando», «El Roque y el Bronquis», etc.). Y con acierto ubica en esta alternancia la mayor originalidad de Estébanez: mientras su costumbrismo tipifica, su voluntad ficcional singulariza. Y así conviven Don Opando (personaje) con Polvorilla o Manolito Gásquez (tipos), los juegos llanos y las riñas populares andaluzas (escenas costumbristas) con la idealizada

Mayrena (evocación lírica), Celestina (intención primaria estética) con los bailarines en Triana (intención primaria pintoresca).

Otro elemento que pone en evidencia la intención ficticia es la elaboración del suspenso dentro de la trama argumental. «El Roque y el Bronquis», sin duda uno de sus más logrados artículos, es un ejemplo acabado de cómo el narrador manipula la atención del lector, dándole anticipos indirectos o indicios que atraen su interés, sin revelar la totalidad hasta avanzado el artículo. El lector se identifica desde un principio con Arturo, el inglés, que asistirá a los juegos adoptando la postura del marginal. El narrador, a la manera de guía (haciendo suyo el papel que le provee la conexión intertextual con *El diablo cojuelo* del epígrafe) nos advierte —y pone a Arturo sobre aviso— de los peligros de la aventura que relatará: una riña terminada a palos. Las palabras del título se convierten en leit-motiv y como consigna secreta constituyen el blanco donde se concentrará la creación del suspenso. A medida que el artículo avanza sabemos que tales juegos consisten en la riña terminada a golpes que describe el pasaje del epígrafe, funcionando como primer indicio explícito. Posteriormente los personajes nos informan que «se prepara un Bronquis» y «se dará culebra» (p. 190). El gracioso diálogo en latín macarrónico entre el narrador-personaje y el inglés introducen las claves léxicas de la aventura: «moquilla», «trompilis», «non timeo», «jacta alea est» (p. 193). Hasta que finalmente el narrador explica la significación del título y nos introduce en la escenificación de la historia:

> En medio de la fiesta alguna voz siniestra y ronca diría *Roque,* [...] se apelaría al medio teatral de apagar las luces, comenzando la salva de badajazos, cintarazos et *aliquid amplius* de que hablan los autores, lo cual legítimamente es armar un *Bronquis* (p. 192).

Otro elemento de suspensión de la atención del lector aparece en la experiencia auditiva que el narrador tiene de la riña. En plena oscuridad y bajo la lluvia de «silletazos», «cintarazos» y «bataneo», unos profundos golpes como de campa-

nadas de reloj despiertan su curiosidad (y la del lector) hasta que finalmente nos enteramos del origen: los golpes que un andaluz celoso daba a la caldera que el inglés llevaba en la cabeza para protegerse.

El entramado intertextual consiste en una vasta red de conexiones literarias que el texto establece con otros textos, casi todos ellos del pasado español. Exige una amplia competencia literaria del lector, ya que las referencias a los clásicos y los múltiples ecos se yuxtaponen en el discurso sin previo aviso. Exigiría un estudio exclusivo el sólo rastreo de tales referencias, que son en su mayoría reelaboraciones de motivos («el brazo invisible» de «El Roque...» nos recuerda el episodio de la riña de don Quijote en la venta de Maritornes), y utilización de léxico o expresiones que evocan determinadas obras o géneros (la épica castellana, Cervantes, las novelas de caballería, la picaresca, etc.) : «como en el Robledal de Cortes [sic] las hijas del Cid castellano» (p. 179), «los señores Rinconete y Cortadillo, que tanto nos edifican» (p. 360), «aunque fuere a ocultarse en una cueva oscura de Sierra Morena por siete años» (p. 180).

«La Celestina» es una confirmación evidente de la afirmación de Montesinos sobre la predominante intemporalidad de estas escenas, ya que la base de la narración viene dada por el propósito intertextual. No es el tipo costumbrista el que inspira el relato, sino el arquetipo literario: el narrador afirma de modo expreso la prioridad de la fuente estética, correlato de la realidad sólo a posteriori:

> Si recordamos todas aquellas aventuras, y el continente y talante de aquellos personajes, que con su apacible estilo nos pone ante los ojos después de tanto tiempo la inmortal tragicomedia de *Calixto y Melibea,* no podremos menos de conferir las unas y cotejar las otras con los sucesos por donde uno ha pasado, y con muchas de las personas que en ellos intervinieron, sacando en claro una semejanza admirable, ya que no sea una identidad justa y como de molde (p. 157).

Tampoco es posible dejar de intuir una fuente literaria previa a la observación costumbrista en «Pulpete y Balbeja»,

retrato de dos bravucones andaluces que nos recuerdan los personajes que pueblan la picaresca española, como paradigmas de caballeros invertidos. La originalidad de la escena está dada precisamente por el carácter ficticio y teatral de la pelea. Presentados los personajes como dos imaginarios combatientes y atendiendo a los más mínimos detalles de sus vestimentas, a la manera de un lance de honor entre caballeros, la riña se transforma en un baile de gestos y mímica que sólo guarda la apariencia de una lucha real: «Habían hendido el aire dos o más veces con las tales lancetas, revueltas las capas al siniestro brazo, encogiéndose, hurtándose...» (p. 9). La mujer se transforma en el premio prometido al vencedor y, excepto por el evidente tono paródico del discurso, podríamos reconocer este lance como uno de los tantos que pueblan las novelas de caballerías: «y ella prosiguió hasta llegar al campo de batalla», «viendo aparecer a Doña Gorja, primer capítulo del disturbio, y premio futuro del triunfante, aumentaron los añascos, los brinquillos, los corcovos» (p. 11). Finalmente, la reducción paródica del modelo se produce cuando la mujer desdeña a ambos contrincantes y éstos resuelven abandonar la contienda con espíritu práctico: «Pasaron los hierros por el brazo como limpiándolos de la sangre que pudieran haber tenido; a compás los envainaron y se dijeron: Que no se diga nunca [...] que dos valientes se maten por tal y tal» (p. 13).

«Manolito Gásquez» es uno de los tipos mejor dibujados y su representatividad está sugerida desde el mismo título por el apósito adjudicado —«el sevillano»— y la definición que lo precede: «el asombro de los Andaluces». El estilo logra en este artículo una perfecta concordancia con el tipo retratado, ya que la enunciación hiperbólica, acumulativa, enrevesada y elíptica es el molde adecuado para las fantásticas exageraciones del mitómano Manolito: «Todos, escuchándoles ciertos guarismos y vomitar cantidades, cercenan, rebajan, sustraen, amputan y restan, y no contentos aún, sacan la raíz cúbica del residuo» (p. 57).

En numerosas ocasiones las escenas costumbristas son

presentadas mediante una estructura bipartita de cuadro estático y dramatización dinámica, que pone en evidencia el interés artístico de alternancia y variedad en el ritmo de la narración. En «El Roque...» la aventura que el narrador presenta no se desencadena sino después de pasar minuciosa revista al escenario de la riña. El procedimiento hegemónico será el pictórico, preferido de los costumbristas, ya que a modo de lienzo recorremos la sala (deteniéndose el narrador morosamente en la descripción de los utensilios colgados de la pared) y la ubicación de los personajes en la escena: un grupo de hombres en un rincón a oscuras, la luz centrada en el primer plano de las mujeres que conversan, en el centro los dos cantores como blanco de las miradas. A continuación el cuadro se anima, suenan las guitarras, la conversación se agiliza y de pronto el grito ronco de Roque (la consigna) desencadena un aluvión de gritos, letanías de nombres, confusión, luces apagadas, y sillas que vuelan (el Bronquis). Las imágenes visuales y cromáticas del principio son reemplazadas por la violencia de las impresiones auditivas y táctiles; el estatismo pictórico ha sido sustituido por el dinamismo narrativo, teatral, casi cinematográfico.

Este deliberado cuidado compositivo, manifiesto en el uso y alternancia de la voz narrativa, en el entramado intertextual, en la variedad rítmica y en la convivencia de tipos con personajes literarios y prenovelísticos alcanza su máxima expresión en un estilo artificioso y sumamente elaborado. El neobarroquismo impregna todos los niveles del discurso (sintáctico, léxico, fónico), produciendo una heteroglosia, muchas veces impenetrable para un lector medio. El producto es una lengua compuesta que remeda el pastiche y, si bien en principio puede parecer de un gongorismo estilizante e idealizado, rápidamente advertimos que los cultismos, arcaísmos, latinismos y referencias mitológicas están balanceados por vulgarismos, coloquialismos, neologismos y regionalismos, en apretada y confusa convivencia.

Este «gusto por la palabra rara», por el lenguaje «redundante y pleonástico» como lo califica Montesinos, responde a

la necesidad ideológica del autor de recuperar lo castizo hispánico, emparentándose por otra vía con el afán de restauración de la tradición común a los otros costumbristas. En «Baile al uso y danza antigua» su xenofobia se hace explícita y desnuda el autor los móviles de su escritura: «El diluvio francés que casi ahogó nuestra nacionalidad en principios del pasado siglo, puso en olvido [...] estas tradiciones de las costumbres y usos de nuestras diversas provincias» (p. 311). Igual móvil lo impulsa a recuperar un lenguaje castizo, arraigado en la tradición literaria de los clásicos.

Se podría hacer un largo inventario tanto de los aciertos como de los desaciertos de Estébanez en este desmedido gusto por las acrobacias estilísticas,[7] pero para los propósitos de este estudio nos interesa más bien señalar las directrices básicas que guían su estilo.

Un afán de erudición impregna toda la enunciación, tanto los parlamentos del narrador (voz culta del articulista) como los de numerosos personajes (Celestina, Capita y Puntillas, etc.). La yuxtaposición intertextual es permanente y casi no hay artículo que no tenga, además de la autoridad literaria conferida por los epígrafes que los encabezan,[8] algún romance, coplilla o cantar popular intercalado, sin mencionar las abundantísimas referencias a otras obras literarias (fenóme-

[7] Montesinos, en su obra ya citada, atribuye muchos de los desaciertos de Estébanez a su formación autodidacta que lo llevó por necesidad a leer «muchos viejos infolios y legajos empolvados a la española antigua», sin escoger siempre los mejores modelos; por el contrario, prefirió aquellos de la época imperial «donde la verbosidad fue moda» y esto «no podía causar sino desaciertos» (p. 27). Montesinos cita numerosos ejemplos de disparates y frases equívocas y ridículas para mostrar su tesis.

[8] Un inventario de los epígrafes utilizados nos revela la predilección de Estébanez por los clásicos españoles y la literatura popular (Cervantes, Góngora, Vélez de Guevara y *El diablo cojuelo*, el Romancero general, cantigas populares, el *Cronicón* de D. Pelayo, etc.) con otros textos de variada procedencia y factura (La Bolerogia, Cierto publicista, Salas Barbadillo, Rodrigo de Reinosa, «La cappa de Tertuliano», *Ejercicios de la jineta* por el capitán Vargas Machuca, *Historia general de las Indias* de Bartolomé de las Casas, etc.).

no al cual ya nos hemos referido): «La rifa andaluza», «El Roque y el Bronquis», «El bolero», «Un baile en Triana», etc. La alternancia de barbarismos con cultismos, recursos poéticos con lenguaje soez se suceden en un discurso complejo, cuya mayor dificultad reside en la agobiante longitud de las frases y el interminable entrelazamiento de cláusulas subordinadas.

«Asamblea general...» es un perfecto ejemplo de la predominante intencionalidad poética del autor, manifiesta a través de largos encadenamientos de metáforas que despliegan la imagen inicial: «Cierta bailadora, hija del aire, nietezuela del fuego, mapa del mundo, crema del licor [...] es maravilla de la naturaleza, asombro de los nacidos, estimulante de la vida, y sabroso mortificante de la carne». (p. 283). La fusión de campos semánticos es otro recurso poético muy utilizado, entrelazando léxico profano y sacro, natural y mitológico: «cinturilla de anillo, pie de relicario, pantorrilla de gran catedral, y de allí a los cielos...» (p. 284). El baile es exaltado a través de una profusión de imágenes auditivas rematadas por un singular juego fónico: «y toca a aleluya, parece sábado de gloria que hará repicar todos los comentarios del mundito y disparar todas las baterías del sentiiiiido» (p. 289).

Es recurrente el recurso de caracterizar a los personajes por las connotaciones simbólicas de sus nombres; por ejemplo en «Asamblea general...» el inventario de bailarines: «Perlerina, Suspiros, la Tirana, Remates, Encanta-Glorias, Paraísos, Terciopelos» y la lista de las famosas por sus saltos y cabriolas: «Triscante, Saltitos, Tres-Golpes, Vendavales, Culebrita» (p. 273-274). En la secuencia constituida por los dos últimos artículos del libro (sólo divididos para dar mayor relieve a los dos tipos retratados) el empleo de nombres relativos a una misma área léxica se presenta como juego verbal y recurso humorístico: «A mí me llaman Capita por ser hija de Capota, nieto de Capisayo y biznieto de Capazas», sus tíos y primos son «los Capotes, Capotillos, Socapas, Capuces, Capotines y Recapotados» (p. 320), y el tipo ha de relatarnos precisamente las «gracias y donaires de la capa» andaluza.

Su amigo Puntillas exhibe similar genealogía en «Fisiología y chistes del cigarro».

Esta voluntad estilística del autor se hace explícita en «Asamblea general...», cuando aparece una referencia a El Solitario como maestro del habla, para que asesore a la bailadora en materia de lenguaje, ya que ésta «por las malas compañías en que ha andado [...] suele tropezar y salen a medio bautizar las palabras» de su boca. La inserción del hablante real ficcionalizado en mitad del discurso es además otra prueba del ya mencionado impulso narcisista que repliega el texto sobre su creador, adjudicándole categoría estética:

> Se da comisión en forma al Solitario para que la arregle y concuerde la lengua como en tales casos acontece, encargándole al delegado que la ejercite y adiestre en la acentuación de la jota y en la pronunciación de aquellas palabras mayúsculas que son la llave del idioma: que en desempeñar su función con buen fruto y lucimiento, adelantará en merecimientos el delegado y se le tendrá en cuenta (p. 291).

Por último, cabe mencionar el uso del humor, basado muchas veces en la ironía o en la exageración hiperbólica. Tanto «El Roque y el Bronquis» como «Manolito Gásquez» son sin duda los dos artículos que más acabadamente demuestran este propósito lúdico y desenfadado del Solitario. En el primero el recurso humorístico está sostenido por la trama argumental y la óptica marginal del inglés que asiste a la riña. Sus dificultades para comunicarse y la necesidad de recurrir a un latín macarrónico y deformante, pero más aún el desenlace del suceso que lo ubica en el centro de la escena con la caldera de sombrero, concentra la máxima tensión humorística, apoyada pues en el personaje y la historia. Por el contrario, en «Manolito Gásquez» el humor reside en el plano fónico por la especial dicción deformante del personaje (sustitución de la «r» y «l» por «d», transformación de «s» en «z»): «Doña Tedesa: bajad da jadda de odo con agua» (p. 64). Pero también el recurso desencadenante del humor se apoya en las

fantásticas hipérboles que construye el personaje, como su afirmación de haber llevado una noticia urgente de Sevilla a Cádiz en dos horas nadando:

> Yo me eché ad agua ad anocheced en da Todde ded Odo; meto ed brazo, saco ed brazo, estoy en Tablada; meto ed brazo, saco ed brazo, héme en Sandúcad de Baddameda; meto ed brazo, saco ed brazo ad frente de Dota, y de allí, como una danzadeda, á Cádiz (p. 65).

«Iniciador del costumbrismo y disidente» según Montesinos (p. 31), «irrealista, anómalo, distante» según Azaña,[9] el más creativo del grupo según Shaw,[10] Estébanez Calderón es uno de los autores costumbristas menos estudiados, pero con iguales méritos que sus celebrados pares Larra o Mesonero, aunque de diversa índole. Su intensidad expresiva, sus agudas dotes de observador, su gracia y desenfado y un propósito lúdico sin acidez ni amargura le confieren un carácter personalísimo dentro de su generación. Y de modo particular, si en algo ha de contribuir un detallado estudio de su obra, será para analizar los peculiares modos de composición artística desarrollados en el siglo XIX al margen de la novela y por derroteros que, sin embargo, han de conducir hacia ella, siendo sus más firmes antecedentes.

LAURA R. SCARANO
Argentina

---

[9] Manuel Azaña, *Valera en Italia. Amores, política y literatura* (Madrid: Páez, 1929).

[10] Donald Shaw, *A literary History of Spain: The Ninetheenth Century* (London: Ernest Benn Ltd., 1972), p. 47.

[11] El único crítico que se ha ocupado extensamente de Estébanez en su biógrafo A. Cánovas del Castillo en sus dos volúmenes *El Solitario y su tiempo* (Madrid: Imprenta Pérez Dubrull, 1883), incurriendo muchas veces en alabanzas desmedidas sin una rigurosa intencionalidad crítica acerca de los diferentes aspectos de su obra.