La primera edición de las *Escenas andaluzas* (1847) de Serafín Estébanez Calderón, ilustradas por Francisco Lameyer

Borja Rodríguez Gutiérrez
ICEL 19 / Universidad de Cantabria

El secreto de Maston es una novela de Julio Verne, secuela de las famosas *Objetivo, la luna* y *De la tierra a la luna*. En ella, su protagonista, el Maston al que hace referencia el título, eximio matemático y extravagante ciudadano, es amenazado por un policía con llevarle a la cárcel. De hecho, le dice algo así como: «Le voy a meter en la cárcel como dos y dos son cuatro». A lo que Maston responde tranquilamente: «Bien, entonces me queda alguna esperanza, porque, ¿quién sabe si las matemáticas que hoy conocemos no están equivocadas al establecer que la suma de los números es igual a la suma de sus partes? Si fuera así, dos más dos no serían cuarto» Y ante la estupefacción del agente de la ley que pretende detenerle, Maston prosigue. «Otra cosa muy diferente sería si hubiera usted dicho como uno y uno son dos. Entonces no tendría escapatoria, porque eso ya no es un teorema, es un axioma».

Así, gracias a este entrañable personaje, secretario del Club del Cañón, que como premio de sus relaciones con armas y explosivos tenía un parche en el ojo, un garfio en vez de mano, una pata de palo y medio cráneo postizo de gutapercha, aprendí que un axioma es una verdad tan evidente que no requería demostración y que era asumida por todos como algo indiscutible e inobjetable. Bastantes años después, porque yo leía a Julio Verne muy joven, me di cuenta de que en la historia literaria también hay axiomas. Axiomas que las más de las veces no advertimos, pues son tomados como hechos o verdades que todos asumimos y cuya validez rara vez nos llegamos a plantear.

Uno de estos axiomas es el trío de los grandes costumbristas románticos: Larra, Mesonero Romanos y Estébanez Calderón. Esta idea aparece siempre en los estudios, análisis, historias, artículos: en prácticamente toda la producción crítica y científica que aborda el costumbrismo romántico. Bien es verdad que después de enunciar la triada, cuando ya hay que detallar las características del costumbrismo se menciona a *Fígaro* y al *Curioso Parlante* mucho más que al Solitario.

Porque a estos nombres de nuestra literatura romántica se les asocia una determinada actitud con la realidad. Larra la contempla y la critica de forma acerba, sarcástica y sardónica, analiza las costumbres para reformarlas y para censurar lo que en ellos hay de negativo, que para Larra es casi todo. Mesonero es un espectador

bienhumorado, suavemente crítico, que recuerda con cariño algunas costumbres ya desaparecidas, que es capaz de apreciar lo ridículo de las actuales siempre desde su óptica de comprensión humana, de tolerancia, esa comprensión que parece estar siempre ausente de la mirada del *Pobrecito Hablador*. Pero Estébanez Calderón... Hace 50 años Montesinos 81983, 33) dejó en el aire una pregunta que aún no ha recibido una clara respuesta: ¿qué clase de realidad es la que ve *El Solitario*?

Este axioma de los tres grandes costumbristas es, en mi opinión, obra de Mesonero Romanos que al defender su primacía en el tiempo frente a Larra metió también en la contienda a Don Serafín. Y esa idea se ha aceptado de forma implícita, cuando, a decir verdad, es muy difícil dar una caracterización del costumbrismo en la que entre con comodidad nuestro autor. Me permito llamar brevemente la atención sobre dos definiciones de dos maestros en los estudios sobre el género.

«Una nueva representación ideológica de la realidad que implica una concepción moderna de la literatura, entendida como forma mimética de lo local y circunstancial mediante la observación minuciosa de rasgos y detalles de ambiente y de comportamiento colectivo diferenciadores de una fisonomía social particularizada y en analogía con la verdad histórica. El nuevo objeto de mímesis es la sociedad, referente cultural e ideológico de la literatura surgida al amparo institucional de la vida pública burguesa». Esta es una definición que nos da José Escobar (1998, 21) de la literatura costumbrista. Definición en la que no podemos encajar al *Solitario*, absolutamente desinteresado de la realidad, tal como indicaba Montesinos, tanto como de las nuevas ideologías, mucho más tendente a las formas clásicas de la literatura que a las modernas, en el que brilla por su ausencia la minuciosidad en la observación y desde luego nada inclinado a hacer literatura mimética y alejado totalmente en su obra de la vida pública burguesa y mucho más tendente al vuelo libre de la imaginación que a la atención al mundo que le rodea.

«Ante las abrumadoras notas de seriedad, dolor o pesimismo que se deslizan entre las páginas costumbristas surge una sátira burlona no exenta de comicidad que pretende corregir los desmanes y defectos que aquejan a esa misma sociedad. Sátira que no irá dirigida a una persona concreta, sino a tipos genéricos representativos.» Otro maestro del género, Enrique Rubio Cremades (1994, 153) nos habla de las características de los artículos de costumbres. Y leyendo a Estébanez Calderón, hay que decir de inmediato que no hay apenas sátira, pues *el Solitario* es mucho más inclinado a lo lúdico, a lo humorístico, a la pura diversión. Además difícilmente podemos encontrar en el autor de las *Escenas Andaluzas* tipos genéricos representativos. Y pocos autores encontraremos más alejados de la seriedad, del dolor y del pesimismo que el alegre, calavera y juguetón Don Serafín.

Pero el axioma tiene tanta influencia que no pocas veces se ha querido ver en Estébanez Calderón a una contrafigura andaluza de Mesonero Romanos y por lo tanto a las *Escenas Andaluzas* como una obra paralela en estructura e intenciones al *Panorama* y a las *Escenas Matritenses*. Y si no son así, lo deberían ser; ésa era la obligación del *Solitario*. Esa idea, no expresada pero real, se puede apreciar en la edición preparada por Alberto González Troyano, que indica que «la tentación inmediata es despojar el volumen de aquellas piezas que no son fieles a la llamada literal del título y al mismo tiempo completarlo con aquellos otros trabajos suyos que quedaron disper-

sos y que encajarían mejor bajo esa denominación general» (1985, 17). La razón de esta declaración de González Troyano está basada en el axioma del que vengo hablando: Estébanez Calderón es un escritor costumbrista que escribió un libro llamado *Escenas andaluzas* en el cual, lógicamente, tiene que haber escenas costumbristas radicadas en Andalucía ya que el autor es costumbrista y andaluz. Si el libro no responde a esa definición axiomática se puede, se debería, cambiar la selección de artículos que hizo el *Solitario* allá por 1846 y compilar una serie de *escenas andaluzas* (en este caso sin la cursiva del título) que de seguro habrá escrito Estébanez Calderón, pues para eso es un escritor costumbrista, y los escritores costumbristas escribían escenas y además es andaluz y por lo tanto estas escenas estarían ambientadas en Andalucía. Esta intención manifestada por el editor no se llevó a cabo, pues González Troyano entiende que quizás sea preferible mantener la tradición inaugurada por el propio autor y por otros editores posteriores y por lo tanto reproducir los artículos que en su momento *El Solitario* seleccionó. Pero para esta decisión, hay una razón de mucho más peso, por más que no se llega a expresar en ningún momento, y que no sé hasta que punto influyó en el editor. Llana y simplemente no hay nada de lo que echar mano: no hay en la obra de Estébanez Calderón escenas costumbristas, ni tipos costumbristas, ni fisiologías, ni nada que tenga que ver con el costumbrismo, fuera de lo poco, muy poco, que hay en la obra titulada *Escenas andaluzas*.

Por otra parte, hay que decir que la tradición crítica no es la que invoca González Troyano; es precisamente la contraria. La supresión, la eliminación de artículos que de ninguna manera pueden encajar dentro del título. En la segunda edición del libro, el editor, Cánovas del Castillo, ya echó mano de la tijera. Así lo indica en su introducción: «Bueno será explicar la causa de estas omisiones. No todos los [artículos] que allí [en la primera edición de las *Escenas Andaluzas*] se coleccionaron encajaban en el título capital del libro; pero siendo el único que se daba a luz entonces fue preciso comprender en él los trabajos más notables sobre costumbres españolas que hasta entonces había escrito *El Solitario*» (1893, 75). Cánovas eliminó 7 artículos: además de los dos poemas, «La Miga y la Escuela» y «La Niña en Feria», cinco artículos en prosa: «Excelencias de Madrid», «El Fariz», «Catur y Alicak», «Don Egas» y «Hiala, Nadir y Bartolo». A partir de 1893, hasta la edición de 1955 de Jorge Campos, quien se acercara a las *Escenas Andaluzas*, o lo hacía con la primera edición o se llevaba una falsa idea del libro. Por eso, hay que preguntarse muchas veces, a la vista de las opiniones de los comentaristas de Estébanez, cual era la edición que manejaron.

Si analizamos los veintidós capítulos de las *Escenas Andaluzas* nos encontramos con un llamativo resultado. Hay un poema en prosa, adaptación libre de Adam Mickiewicz, poeta romántico polaco («El Fariz»)[1]. Un cuento humorístico en una imitación del castellano antiguo («Don Egas el escudero y la dueña Doña Aldonza»)[2]-

[1] [Canto de un jinete árabe que cabalga en solitario por el desierto enfrentándose y superando a un devastador huracán]

[2] [Narra los amores de Egas, enano y desnarigado, con Doña Aldonza, un «Satanás enfaldado»; como Don Egas huye de delante de la reja de Aldonza por la amenaza de unos mozos que pasan por allí. Aldonza,

Un cuento onírico de ambiente árabe y brusco final («Hiala, Nadir y Bartolo»)[3]. Un relato ambientado en Oriente, al estilo de un apólogo («Catur y Alicak, o dos ministros como hay muchos»)[4]. Una narración crítica sobre el sistema electoral de 1846, que puede referirse a cualquier lugar de España («Don Opando»)[5]. Cinco pequeños ensayos dialogados sobre diferentes temas («Los filósofos del figón», «El Bolero», «Baile al uso y danza antigua», «Gracias y donaires de la capa», «Fisiología y chistes del cigarro»). El retrato anecdótico de un personaje popular («El asombro de los andaluces, Manolito Gázquez el sevillano»). Dos narraciones en verso («La niña en feria» y «La miga y la escuela»). Una recreación de un personaje literario clásico («La Celestina»). Una irónica descripción mitad en verso, mitad en prosa de Madrid («Excelencias de Madrid». Dos cuentos de ambiente andaluz («Pulpete y Balbeja», «El Roque y el Bronquis»[6]. Una historia del toreo a caballo («Toros y ejercicios de la jineta»). Y cuatro artículos aparentemente de costumbres («La Rifa Andaluza», «La

indignada por su cobardía le remite una nota con insultos y Egas le responde con una misiva con insultos redoblados; Aldonza le acusa de haberse cagado de miedo y Egas responde que de ninguna manera, que él siempre ha sido estreñido]

[3] [El Cuento tiene dos partes: en la primera (todo dialogada, sin narrador) Nadir, cautivo del Sultán Ismael, habla con Híala (Gacela), se declaran su amor, planean su venganza y deciden su fuga, Nadir extiende su mano hacia Híala... La segunda parte se inicia en ese mismo momento: «tiendo trémulo de placer la mano y me encuentro...con la mano gafa de mi criado Bartolo...para despertarme del sueño más delicioso que mortal alguno pudo disfrutar.» Esta segunda parte narra el despertar del narrador, y como Bartolo, confundiendo «Ismael» con «Rafael» y «Hourí mía» con «María», introduce a su amo en la realidad hasta que «el artículo principiado con las mágicas razones de Híala y Nadir, fuerza fue concluirlo con la parla mostrenca de mi académico Bartolo»]

[4] Es el título que en la edición de 1846 de las *Escenas Andaluzas* se dio al relato que en las Cartas Españolas de 1832 se llamó «Capítulo suelto de cierta novela ejemplar que próximamente habrá de parecer en plaza». Caleb, un estudiante ejemplar que ha terminado sus estudios, yendo hacia Damasco se encuentra con dos antiguos condiscípulos: Catur, un vago que siempre se negó al estudio, y Alicak, desde niño inclinado al mal. Entre los dos le roban y le dejan abandonado. Caleb llega a Damasco por sus propios medios y allí ve como al paso de los días no consigue empleo de relevancia a pesar de sus méritos. Recuerda que tiene que entregar una carta al sabio Lokman y acude a verle. Estando con él llegan Catur y Alicak a preguntar al sabio por su futuro. Éste les predice, mirando su frente, grandes destinos, y cuando se van le dice a Caleb, mirando la frente de éste que en su frente no ve ningún destino glorioso. Le dice que en la frente de Catur y de Alicak llegó a ver dos palabras y que ha quedado aterrado ante la seguridad del ascenso de los dos malhechores]

[5] [Una obra maestra de la literatura humorística, la más crítica del *Solitario*, y en la que hay situaciones y personajes, por ejemplo el siniestro ayudante de Don Opando, Don Tenebrarios, que más que en la literatura costumbrista, hacen pensar en los esperpentos de Valle-Inclán]

[6] [parte de una sencilla anécdota, la incursión en una fiesta de un grupo de no invitados que pretende reventarla, la pelea subsiguiente y la continuación de la fiesta tras la llegada de la autoridad. Aquí Estébanez narra la historia en medio de abundantes digresiones y constantes indicaciones al lector de que lo que pretende es explicar que es un Roque y que es un Bronquis. El narrador que cuenta la escena es un asistente a la fiesta, que va en compañía de un inglés que no entiende nada de español y con el que se entiende en un latín macarrónico. La constante pregunta del inglés a lo largo del relato: *Amice, sed jam apparet Roque bronquisve* incide en lo absurdo de la situación. Lo fundamental del relato no es la descripción costumbrista, sino la confusión del inglés que casi nada entiende de lo que pasa y los infructuosos intentos del narrador-protagonista para explicarle los diferentes sucesos y situaciones mientras, en otro plano y con otro lenguaje, lo explica también al lector].

feria de Mairena», «Un baile en Triana» y «Asamblea general de los caballeros y damas de Triana») Muy escaso contenido para calificar a este libro como costumbrista.

Otro curioso efecto de la teoría axiomática de costumbrismo de Estébanez Calderón es el caso omiso que se ha hecho al título de la obra. Acabamos de citar a dos críticos, separados por unos 100 años, que hablan de la «llamada literal del título» o del «título capital del libro». Pero es que la obra no se llama *Escenas Andaluzas*; se llama *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, nuevamente ahora reducidos a un cuerpo y compilación, enriquecida con mucho de nuevo y de inédito por el cuidado y esmero de algún aficionado.* Usualmente se ha venido haciendo caso omiso a este largo título, considerando que solo las dos primeras palabras del mismo encierran auténtica significación del contenido de la obra, y que el resto es amplificación vacía, repetición estéril, fárrago inútil y sin significado.

Pero semejante interpretación supone desconocer las rasgos características del estilo del autor, que en muchas ocasiones es farragoso, siempre acumulativo, pero prácticamente nunca repetitivo. La lectura de la obra de Estébanez Calderón nos hace ver la gran voluntad de diferenciación lingüística, que hay en su estilo. Y uno de los rasgos más llamativos de ese estilo, el rasgo que más le ha definido y maldecido como autor es su vocabulario, su amplísimo, sorprendente y, por momentos, incomprensible vocabulario. El autor busca el nombre justo y adecuado para cada objeto, cada característica, cada situación. Así, con el mayor desenfado y alegría, *el Solitario* acumula en la misma frase, no sólo el vocabulario «macareno y de germanía» que evocaba Mesonero sino también cultismos, arcaísmos, neologismos, americanismos, desplazamientos significativos, derivaciones novedosas al crear nombres partiendo de adjetivos o viceversa, etc. Si esto se combina con el gusto por el minucioso detallismo con que acomete las descripciones (de personajes, de ambientes, de escenarios) el resultado es la enumeración acumulativa que se encuentra por doquier en la prosa de Estébanez Calderón. El manejo del idioma por *el Solitario* quizás no haya sido descrito por nadie con más propiedad y acierto que por el mismo autor: «es necesario entrar muy familiarizados con todos los recursos que ofrece idioma tan rico y variado cuanto lo es el nuestro, por la diversidad de sus orígenes y la abundancia de sus términos, giros e idiotismos, para recorrer hábil y diestramente por todos, sus registros, combinándolos, recogiéndolos y desplegándolos al hábil discernimiento del artista, ni más ni menos que como el famoso Liszt recorre con los dedos el variado teclado de un armónico y copioso piano[7]». Y si la técnica, la velocidad, la amplitud, y las múltiples armonías de Lizszt habían sorprendido y seducido a media Europa, Estébanez Calderón aspira a sorprender al público, sacando múltiples acordes del lenguaje.

Veamos, si no, este fragmento de la «Asamblea general de los caballeros y damas de Triana». Se trata de uno de los textos es los que más aparece esa verbosi-

[7] Prólogo a la segunda edicción de la Campana de Huesca de Antonio Cánovas del Castillo (1886; xxxiv).

dad gozosa y desatada que es una de las características más llamativas del *Solitario*. Comienza con una larga descripción del escenario, un escenario vacío sin autores, en el que *el Solitario* se complace en describir las flores que adornan el jardín donde se va a celebrar la Asamblea:

> *Tales jazmines, que si éstos eran reales, aquéllos eran moriscos, dejaban todos asomar por entre las oscuras y aspadas ramas de sus vástagos los blanquísimos pétalos y los perfumados cálices de sus flores. Con los jazmines, la madreselva y la pasionaria se entrelazan confundidas, ostentando éstas su morado ribete y aquéllas sus perfiles albos y olorosos. En los arriates de enmedio crecían varios carambucos y mirabeles, si coronados éstos de sus ramos de nácar y oro, aquéllos lloviendo sus glóbulos de topacio que resaltaban más entre los tallos de limoneros, cidros y naranjos vestidos de azahar que se mecían pomposamente al viento. Número sin cuento de tiestos y macetas de flores se levantan al frente en anfiteatro, colocadas en andenes de tablas invisibles a los ojos por los festones de ramaje y verdura que de todas partes rebosaban y se desprendían. Aquí remedando a la rosa, las mosquetas y diamelas daban alarma a la vista, disparando antes su aroma al ambiente: allí la nicaragua, las campánulas, las arreboleras, avergonzaban la pura luz del sol con sus matices y cambiantes. El galán de día, abrochando ya sus capullos que durante la siesta embalsamaban el contorno, daba lugar a que la dama de noche desabrochara los suyos para embriagar en suavísimas esencias el aire y los sentidos. También el nardo y los jacintos pagaban allí copiosamente su tributo de olores para formar con las demás flores aquella nube de voluptuosidad y de amor que cobijaba toda la estancia (244-245)*[8].

Jazmines, madreselva, pasionaria, carambucos, mirabeles, limoneros, cidros, naranjos, azahar, mosquetas, diamelas, arreboleras, nicaragua, campánulas, galán de día, dama de noche, jacintos, nardos. Salvo la Nicaragua, que no he conseguido identificar como flor, todo el resto de estas especies son reales y *el Solitario* usa sus nombres sin repetir especie ni flor. Otra cosa es que, con el desinterés por la realidad que es una de las características de su obra literaria, como había indicado Montesinos, no tenga empacho en acumular en la misma descripción flores de principio de primavera y de finales de verano. Ningún problema para el autor, ocupado en una creación lingüística, en un juego verbal válido por si mismo, que no necesita una realidad exterior como referente, empeñado en crear un edificio de palabras cada una con su justo valor significativo, único y exclusivo.

Y porque cada palabra tiene su justo valor, una cosa serán las *escenas andaluzas*, otra las bizarrías de la tierra, otra los artículos varios, otra los rasgos populares, y otra, diferente, los cuadros de costumbres. No conviene perder de vista el significado que tenían algunas palabras alrededor de la mitad del siglo XIX: allá por

[8] Todas las citas a las *Escenas Andaluzas* se refieren a la edición de 2007 que aparece en la bibliografía.

1846, cuando se publica el libro, el nombre genérico de «Escenas» ni tenía ni mucho menos el significado que hoy le damos de prototípico artículo de costumbres.

Protótípico artículo de costumbres que es casi inexistente en Estébanez Calderón. Sigamos con la «Asamblea general de los caballeros y damas de Triana». A primera vista un perfecto ejemplo de escena costumbrista andaluza en la que vamos a ver aparecer a una serie de personajes típicos y prototípicos.

Pero no es así. Y no lo es porque el artículo se encuadra en una circunstancia muy concreta: el éxito de una bailarina francesa, Marie Guy-Stephan, bailando en Madrid, el *Jaleo de Jerez* y las *Boleras de Cádiz*.

Formada en ballet clásico, primera bailarina del teatro de la Reina de Inglaterra y de la Real Academia de París, Guy-Stephan se trasladó a Madrid para aprender danza española, y se lanzó a practicarla con tanto éxito que un viajero francés, que dejo registró de su estancia en Madrid, en octubre de 1846, comentó sarcásticamente que estaba tan españolizada que parecía Cuchares. Actuó por primera vez en España en 1844, con el ballet *Gisella*, y cosechó un gran éxito. Pero fue a partir del 1 de marzo de 1845, cuando bailó por primera vez *El Jaleo de Jerez*, cuando se convirtió en la artista de moda en Madrid. La reina Isabel II la invitó a palacio, José Piquer esculpió su retrato en plena actuación, y el multimillonario José de Salamanca, que después se convirtió en el empresario del Teatro del Circo de la Plaza del Rey, donde actuaba la bailarina, la envío (en un gesto que debió dar mucho que hablar) un ramo de violetas que estaba rodeado por una pulsera de brillantes. El éxito de Guy-Stephan fue celebrado por escritores como Zorrilla.

Mariposa
revoltosa
tiende tus alas de oro y de gualda ;
bella ondina
nacarina,
despliega al viento tu suelta falda:
voluptuosa
bailarina,
de ojos de cielo, nevada espalda,
deja que bese tus pies de rosa
y que a tu nombre, Guy peregrina,
tejan mis versos una guirnalda

Y por Martínez Villergas, en un soneto «marca de la casa»

Antes me entre polilla en un pulmón
que de italiano sin saber la q,
vaya a ver a Ronconi hacer el bu
ni en palco, ni en luneta, ni en sillón.
Me carga de cantantes el montón

que hacen, y no de balde, el rendivú,
también los toros doy a Belcebú
y me tiene aburrido esta función.
El drama, la comedia, cuanto vi
con entusiasmo ardiente alguna vez,
todo acabó en el mundo para mí.
Y, aunque el vulgo critique mi sandez,
nada me place ya sino la Guy
cuando baila el Jaleo de Jerez.

Tuvo después (a partir de 1848) una gran rivalidad con Sofía Fuoco (nombre artístico de María Bambrila), primera bailarina de la Scala y también practicante de la danza española. Se formaron dos bandos que defendían los méritos de ambas bailarinas. Los «guyistas» estaban encabezados por José de Salamanca, empresario del, y los «fuoquistas» por Narvaez. Anota Cecilio Alonso que el apoyo que desde las páginas del Siglo Pintoresco se dio a Guy-Stephan en detrimento de Fuoco, indican los apoyos financieros que tenía ese periódico. Conviene tener en cuenta que *El Siglo* estaba editado por Castelló y por su socio Baltasar González, el editor de las *Escenas Andaluzas*.

Volvamos a la «Asamblea General». Cuenta en ella Estébanez Calderón una reunión en la que participan todos los cantaores, cantaoras, bailaores, y bailaoras de Andalucia, y en la que el secretario de esa asamblea, Don Poyato, lee un larguísimo ditirambo sobre la belleza, la gracia, el encanto y las múltiples cualidades de Guy-Stephan, tras de lo cual la asamblea decide adoptarla como andaluza, bautizarla como Carmelilla y encargar de su educación en el andalucismo y otras cuestiones al propio Solitario que así queda convertido en personaje de su propia obra literaria, en un papel que, de seguro, tendría mucho interés en desempeñar en la realidad.

Aquí *el Solitario*, como Martínez Villergas, como Zorrilla, contribuye a las loas y alabanzas a la bella bailarina. Sólo que como es en el norma, su escrito es mucho más largo, prolijo y desenfadadamente erótico. ¿Costumbrismo? Si esto lo es, hay que ampliar mucho los límites de la definición.

Como tampoco parecen muy costumbristas los personajes que aparecen en la Escenas. Es connatural a la técnica costumbrista la descripción de tipos genéricos, representantes de formas de vida, conductas, trabajos, regiones, clases sociales, etc. Para ello la caracterización física, los rasgos con las que se le presenta al lector para que se haga una idea de ese personaje se mueven también necesariamente en lo general, marcando unas notas descriptivas que nos indican un modelo, no un individuo particular.

No así *el Solitario*, empeñado siempre en describir a sus personajes con tal detalle, con tal acumulación de detalles, rasgos, y particularidades que los personajes de las Escenas adquieren una personalidad tan clara y definida que hace imposible considerarles como modelo genérico. Veamos si no la amplísima descripción del Don Poyato de la Asamblea General, de la que cito tan solo la parte que atañe al atavío del personaje:

El traje que llevaba este varón insigne era una casaca que había sido negra, pero que el tiempo, único tinte que tiene imperio sobre tal color, la había transformado en mezclilla de mala especie. El corte era redondo, y en su prístino estado debió ser prenda de algún fiel de fechos, médico o alguacil mayor. Las mangas deshermanaban del cuerpo, y lo accesorio no era de la naturaleza de lo principal. Por ello, el manguil derecho era azul y muy holgado y ancho, al paso que el siniestro, que hubo de ser muy angosto y de cerbatana desde su primer engendro y nacimiento, para que pudiera prestar servicio, estaba abierto por las costuras, dando así entrada al brazo. La manga quedaba así en bandola, corneando de una parte a otra a modo de manípulo, y como los aforros eran encarnados, siempre que se movía el brazo guadañil de don Poyato, semejaba un banderol de vigía que daba señales y consignas. Los calzones habían sido también negros y ahora incalificables, sujetos por su hebilla ferruginosa a las rodillas y encabestrándose allí con dos medias de estambre negro, con sus correspondientes marras, puntos y carreras, que dejaban entrever una piel curtida y denegrida, que valiera veinte pesos para cubierta y tapas de algún libro becerro de ayuntamiento. Los zapatos estaban en toda regla, siendo de notar sólo cierta agradable variedad, pues éste era chato y romo con hebilla clerical, y aquél de larga punta a la inglesa, con monos ajados de ribete. El sombrero era una alhaja: al principio se engendró para un juez de Audiencia de grado de Sevilla; después lo heredó un capigorrón de la iglesia de San Llorente; luego pasó a ser prenda de un alguacil de juzgado; de aquí, a formar parte del guardarropía del teatro, en donde diariamente tomaba parte en la representación, ya de El Vinatero de Madrid, ya de El leñador escocés; ora en los sainetes de Castillo y de don Ramón de la Cruz. De la guardarropía fue de donde don Poyato hubo y adquirió aquel venerable sombrero, que le hermoseaba, poniendo cima y remate a su figura peregrina (256-257).

En todas las Escenas asoman estos personajes fieramente individuales que *el Solitario* se complace en dibujar con morosidad, con delectación y con el estilo acumulativo al que antes me he referido. Así Capita, el profesor en el arte de las capas que explica así su genealogía:

A mí me llaman Capita por ser hijo de Capota; nieto de Capisayo y biznieto de Capazas. Mis tíos los apellidaron, por sus inclinaciones y habilidades, Capicuelgas y Rapicapas, con otros primos y entenados a quienes llamaban los Capotes, Capotillos, Socapas, Capuces, Capotines y Recapotados. Toda mi familia, pues, ha sido de los de Capirote, [...] Mi madre era también de la prosapia de los Capirotes, pues la llamaban Capelina, y no Clavellina, como malas lenguas dicen, y era hija de la Capisaya, prima de Capillera, sobrina de la Zurcicapa y más prima todavía de las Capiurdumbres, y Caperas, y Capoteras, y Capiagarras (285).

Don Opando, el astuto manipulador del sistema electoral es «hombre viudo de un ojo, menguadísimo de pelo, profluente de narices, fertilísimo de orejas, muy arrojado de juanetes, hendidísimo de jeta y desgarradísimo por extremo del agujero

oral» (85). Don Tenebrarios, su siniestro ayudante, se nos presenta como una «cabeza tachonada con dos ojos como carbunclos y patiabierta la cara con cierta boca de brocal la más espaciosa del mundo, por donde se dejaban ver unos dientes blancos como el gipso, ni más ni menos en su traza y corte que como navajas de jabalí» (100).

No conocemos las circunstancias de la edición de las *Escenas Andaluzas*, pero no parece disparatado pensar que el éxito de las *Escenas Matritenses* de Mesonero Romanos, que habían conocido ya tres ediciones ilustradas, hizo pensar a Baltasar González que un tomo con los escritos de Estébanez Calderón, adornados de laminas serían también un éxitos de ventas. De la misma forma, no deja de ser una posibilidad verosímil que el inicio del largo título del libro, que tanto juego ha dado a los críticos, tuviera más que ver con la voluntad de llamar la atención de aquellos lectores que habían comprado los artículos de *El Curioso Parlante*, que con la descripción del contenido del tomo que hacía el autor.

Tampoco se conocen las circunstancias por las cuales se eligió a un ilustrador joven y totalmente desconocido, Franciso Lameyer, de veintidos años, que hizo, con ese libro sus primeras armas en el campo de la ilustración literaria. Pero la elección dejó satisfechos, sin duda, a editor y autor, pues Lameyer siguió colaborando con González mientras éste mantuvo su empresa editora, y el resto de su vida mantuvo una buena amistad con Estébanez Calderón. Podemos considerar eso una señal de que tanto autor como editor valoraban la interpretación gráfica que hizo Lameyer de las *Escenas*.

Una interpretación en la que el costumbrismo está también ausente. Pese a su nacimiento malagueño (como *el Solitario*) nunca se ha encuadrado a Lameyer dentro del costumbrismo andaluz. Como ilustrador se encuentra más cercano a Alenza, con el que tiene muchas similitudes, y a Enrique Lucas. Y como pintor destaca sobre todo como autor interesado por el exotismo y el orientalismo. De formación académica y militar de profesión, debió ser experto en nadar entre dos aguas pues consiguió la casi imposible proeza (por aquel tiempo) de mantener buenas relaciones con Alenza y con el clan de los Madrazo que por entonces controlaba la Academia y casi todo lo que se movía[9].

Por ello es muy significativo el hecho de que en los ciento veinticinco dibujos que hay en el tomo de 1846, Lameyer muestra una decidida preferencia por el retrato individual o en pareja (sesenta y dos de las imágenes) y que, por el contrario, las ilustraciones en las que aparecen varios personajes formando una estampa de costumbres son muy escasas.

Lameyer dibuja habitualmente a aquellos personajes a los que *el Solitario* ha individualizado mediante una de sus minuciosas descripciones, pero algunas veces elige también a personajes más marginales, dándoles en todo caso esa identidad individualizada y alejada de la representatividad genérica que es la marca de fábrica del *Solitario*.

Y vuelvo al axioma del inicio. Si no es un escritor costumbrista, ¿qué es *el Solitario*? Pues una especie que en nuestro romanticismo abunda: un diletante, un

[9] Para más información sobre Francisco Lameyer, véase Martínez Rodríguez, 2007).

aficionado inteligente y con gusto, pero caprichoso, indolente y por ello extravagante y atípico: como Ros de Olano, como García de Villalta, como Miguel de los Santos Álvarez. Frente a dos escritores tan profesionales como Larra y Mesonero Romanos, la diferencia es evidente. La literatura, para Estébanez Calderón, es un juguete, algo para disfrutar en un momento, que se puede coger y dejar sin remordimientos y que es una de las muchas cosas que en la vida proporcionan placer: como la tertulia, como la bibliofilia, como las fiestas. Pocas indicaciones tan reveladoras de la diferente personalidad del *Solitario* con respecto a los dos costumbristas románticos que la noticia que nos da Jorge Campos de que hasta el fin de su vida, no dejó de acudir Don Serafín, con gusto y regocijo a la romería de San Isidro. Podemos imaginar perfectamente a Larra y a Mesonero, observando esa romería, planificando su pintura verbal, al margen de la fiesta, en atenta observación; observación crispada y ácida la del *Pobrecito hablador*, suavemente irónica y bienhumorada del *Curioso parlante*. Pero *el Solitario* no estaría junto a ellos: estaría en plana romería, dentro de la fiesta, como estuvo a lo largo de su vida y de su literatura.

Bibliografía

ACHARD, Amadée (1847). *Un mois en Espagne (Octubre, 1846)*. París.

ALONSO, Cecilio. (1996). «Imágenes del teatro romántico. La información gráfica teatral entre 1836 y 1871». *El Gnomo. Boletín de Estudios Bécquerianos*. (5). 71-122.

ESCOBAR, José (1998). «Costumbrismo entre Romanticismo y Realismo». *Del romanticismo al realismo: actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, coord. por Luis Felipe Díaz Larios, Enrique Miralles. Barcelona. PPU. 17-30.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín (1893). *Escenas andaluzas.* Edición de Antonio Cánovas del Castillo. Madrid. Pérez Dubrull.

— (1955). *Escenas andaluzas.* Edición de Jorge Campos. Madrid. Biblioteca de Autores Españoles.

— (1985). *Escenas andaluzas.* Edición de Alberto González Troyano. Madrid. Cátedra.

— (2007). *Escenas andaluzas*. Edición fácsimil. Sevilla. Extramuros.

— (1886). «Prólogo» *La Campana de Huesca* de Antonio Cánovas del Castillo. Madrid. Tipografía de Manuel G. Hernández.

MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando José (2007). *Francisco Lameyer Berenguer, pintor, militar y viajero (1824-1877)* Tesis doctoral disponible en http://eprints.ucm.es/tesis/bba/ucm-t29744.pdf.

MONTESINOS, José F. (1983). *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española.* Madrid. Castalia.

RUBIO CREMADES, Enrique (1994). «El artículo de costumbres o *satira quae ridendo corrigit mores*» *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo.* LXX. 147-167.

Apéndice de ilustraciones citadas

Cartur y Alicak.

Híala, Nadir y Bartolo.

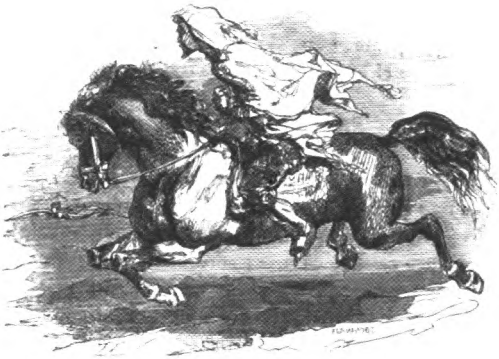
Asamblea general (El planeta).

Asamblea general (Marie Guy-Stephan).

Asamblea general (Don Poyato).

Don Opando (Tenebrarios).

Don Egas, el escudero y la dueña Doña Aldonza.



El Fariz.

Filosofía y chistes del Cigarro (Puntillas).

Pulpete y Balbeja.