

lindamente, sin el menor escrúpulo, en alguno de los artículos de *El duende satírico del día* (1828). Aparece elogiado por primera vez entre nosotros en la revista *Minerva* (1817) como 'escritor ingenioso y muy fino y sagaz observador'... y luego por don Mariano Rementería y Fica, quien al justificar su sección 'Misceláneas críticas. Costumbres de Madrid', iniciada en el número 3 de *El Correo Literario y Mercantil* (Madrid, 1828) dirá 'que no tenemos por despreciable un trabajo que han creído digno de su pluma los Mercier y los Jouy'. A partir de esta fecha, la obra de este oscuro escritor francés, hoy caso olvidado en su propio país, logra en España una extraordinaria resonancia y fortuna» (Correa Calderón 1964, p. XXXI-XXXII).

Correa Calderón señala también otra fuente francesa muy clara en el costumbrismo español y particularmente en Mesonero. Se trata del escritor Henri Monnier cuyas *Scènes populaires* (1830) son seguidas muy de cerca por el español en al menos seis de sus cuadros, según afirma el crítico hispano.

Montesinos a su turno explica que «la boga de Jouy, el gran modelo de los costumbristas españoles comienza a documentarse desde mucho antes de iniciar Mesonero sus ensayos». Recuerda luego los casos ya citados de la revista *La Minerva* y de Mariano Rementería cuyos artículos según el especialista francés Le Gentil serían «la transition entre *L'Hermitte de la Chaussée d'Antin* et les premiers essais du Curieux Parlant», así como el artículo de Larra «El Duende y el librero» que es una transcripción a la circunstancia española de «*L'Hermitte et le libraire*» de Jouy, para terminar sosteniendo en referencia al grupo de costumbristas españoles aparecidos en los años treinta del pasado siglo: «Se diría que en un principio todos trabajan con el libro de Jouy sobre la mesa» (Montesinos 1960, pp. 11 y 41).

Pero aparte de los trabajos de la crítica, entre los que debe mencionarse además el estudio de W.S. Hendrix: «Notes on Jouy's influence on Larra» (*Romanic Review* No. XI, 1920, pp. 37-45), son muy abundantes las muy claras confesiones de los principales costumbristas españoles acerca de la deuda que reconocen hacia Jouy. Sería imposible invocar todas las referencias pero creo que bastará acotar un texto de Larra de 1834 evocado también por Montesinos, en el que se lee: «La cosa segunda que vi fue que al hacer este sueño no había hecho más que un plagio imprudente a un escritor de más mérito que yo. Dí las gracias a Jouy, me acabé de despertar» (Montesinos op. cit p. 41). Y en cuanto a Mesonero «imitador felicísimo de Jouy» según el propio Larra, hemos citado ya varios textos de clara admiración a Jouy, a los que cabría añadir uno solo: «Al mismo tiempo que me confieso imitador del género puesto a la moda por el inmortal autor del *Ermitaño de la calle de Antin*, he huido cuidadosamente de

copiar ideas y pensamientos y sí sólo de consignar en mis discursos la impresión que en mí produjeron los objetos que me rodean» (en *Revista Española*, 1833, p. 13).

¿Y quién fue este admirado y seguido más que ningún otro costumbrista extranjero, Victor-Joseph Etienne o «de Jouy»? Habrá que apuntar brevemente que, nacido en 1764 y muerto en 1840, es autor de una copiosa producción (sus obras completas llegan a veintisiete volúmenes) en la que destaca *L'Hermite de la Chaussée d'Antin ou Observations sur les moeurs et les usages parisiens au commencement du XIXe siècle (avec la collaboration de J.T. Merle)*, publicada en cinco volúmenes en París entre 1813 y 1814. Se trata de una colección de artículos de costumbres que llegó a ser una especie de paradigma o modelo supremo para los costumbristas españoles y latinoamericanos (aunque no hemos podido verificar la información de si estuvo o no traducida al español, puede pensarse con seguridad que al menos algunos de los artículos se conocieron en versión castellana). Pero aparte de «El Ermitaño o el Eremita de la calle de Antin», también deben haber sido leídos en España sus otros ensayos sobre las costumbres que ocupan más de diez tomos de sus obras completas. Como ya se ha hecho notar, no deja de ser extraño el absoluto olvido en que cayó de Jouy poco tiempo después de su muerte, tanto en Francia como en España, a pesar de lo mucho que significó en su tiempo aunque es cierto que solamente en el limitado círculo de la literatura de costumbres ya que «sus poesías ligeras» y su teatro así como su única novela *Cécile ou les passions* no son casi nunca citadas.

Para terminar con este breve recuento de influencias francesas que —según mi tesis son el origen común del costumbrismo español y latinoamericano (en el caso peruano el que representa Felipe Pardo y Aliaga especialmente)— resta indicar algunos nombres y títulos. En primer lugar, Louis Sébastien Mercier (1740-1846), autor entre otras obras de *Tableau de Paris* (1781) y del *Nouveau Tableau de Paris* (1799-1800), Pablo Luis Courier (1772-1825) y Henri Monnier (1805-1877) autor, entre varias obras, de *Scènes populaires dessinées à la plume* (1830) que se suele citar como un posible antecedente de Mesonero Romanos. También hay que mencionar *Paris ou Le livre des cent-et-un* (1831-1834), colección de artículos de costumbres insistentemente citada en España e Iberoamérica (Pardo escoge como epígrafe del prólogo a *El Espejo de mi Tierra*, un texto tomado de este volumen colectivo) y también *Les français peints par eux-mêmes* (1840-1842) y *Les français peints para eux mêmes (en Province)* (1841-42), también colecciones de cuadros de costumbres que hallan rápida repercusión en España: *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844) primero de una larga serie de libros semejantes que aparecen hasta

fines del siglo pasado y que a su turno encuentran eco en América Latina (por ejemplo *Los cubanos pintados por sí mismos*, 1852). Cabe por último mencionar las innumerables «fisiologías», invento francés cuyo auge se inicia con la *Fisiología del gusto* de Brillat Savarin (1825) aunque debe reconocerse que este tipo de literatura tuvo menos eco que la anteriormente citada tanto en España como en Latinoamérica.

V.

Muy distinto resulta ser el caso de otra de las figuras principales del Costumbrismo peruano, Manuel Ascencio Segura (1805-1871). Su obra mucho más abundante que la de su coetáneo Pardo y Aliaga comprende en lo teatral dos dramas (destruidos por voluntad expresa del autor), doce comedias y tres piezas menores; en prosa al menos 36 artículos de costumbres (que son los que aparecen en el volumen titulado *Artículos, poesías y comedias de Manuel Ascencio Segura* (1885) que dirigiera Ricardo Palma) y un número menor de composiciones en verso entre las que se cuenta un largo texto satírico denominado *La pelimuertada*. Todo el teatro que se conserva, todos los artículos y algunos poemas son de carácter costumbrista.

Pero aparte del carácter casi exclusivamente costumbrista de sus escritos y del mayor volumen de producción, hay otros motivos más de fondo para postular la diferencia entre Manuel Ascencio Segura y Felipe Pardo y Aliaga. En primer lugar y en cuanto a lo biográfico, Segura que no perteneció a la aristocracia sino a la clase media, tuvo una formación escolar y literaria considerablemente menor que la de Pardo y además jamás salió del Perú (es decir no tuvo contacto personal con escritores españoles ni pudo experimentar el ambiente literario de España).

De otro lado y no obstante lo que supone Luis Alberto Sánchez acerca de cierto dominio del francés por parte de Segura («A pesar de no conocerse obras en francés pertenecientes a Segura, parece que leía en este idioma. Sus muchas alusiones a literatura francesa y hasta las intercalaciones en francés especialmente en *El resignado* y *Ña Catita*, así lo demuestran —Sánchez 1947, p. 156—) somos de la opinión —por la biografía de Segura que demuestra sus pocos estudios y su temprana dedicación a la milicia— que su conocimiento de francés, si acaso tuvo alguno, que muy superficial y en ningún caso suficiente, creo, para leer a de Jouy o Mercier los más importantes costumbristas franceses en su idioma original. Si los conoció, cosa que tampoco está probada, debió haber sido por medio de traducciones.

En segundo lugar y en cuanto al carácter de su figura y a la naturaleza de su obra, debe enfatizarse que ambos factores demuestran en mi opinión la existencia de una vocación literaria mucho más auténtica que la de Pardo y consecuentemente explican la mayor y más constante dedicación a la literatura, como puede verse de la simple enumeración de sus obras y de la fecha de las mismas así como del cotejo de ambos indicadores con los de Felipe Pardo.

En cuanto a la posible influencia de autores costumbristas españoles en Segura se cuenta con una fuente importante: la relación de libros que pertenecieron a nuestro autor y que le fuera transmitida a Luis Alberto Sánchez por Gonzalo Carbajal y Segura, nieto del escrito (Sánchez 1947, p. 154). Figuran allí *La República Literaria* de Saavedra Fajardo, las comedias completas de Moratín, un volumen de comedias de Bretón de los Herreros y un tomo con dramas de Calderón de la Barca. La presencia de la obra de Bretón vendría a confirmar la generalizada opinión de la crítica acerca de la cercanía entre el teatro de Segura y el del comediógrafo hispano. Incluso no faltan autores que llaman a Segura «el Bretón de los Herreros peruano». Se trataría de un caso de influencia entre autores casi contemporáneos (Segura: 1805-1871, Bretón: 1796-1873) pero de distante fecha de iniciación en la escritura de textos teatrales ya que la primera obra de Bretón de los Herreros, *A la vejez viruelas*, se escribe en 1817 y se estrena en 1824 y a partir de ese momento y por varias décadas sigue estrenando con cierta regularidad (escribió entre originales y traducidas cerca de doscientas obras teatrales), destacando aparte de la comedia citada, *Marcela* (1831), *Un tercero en discordia* (1833), *Muérete ¡y verás!* (1837), *El pelo de la dehesa* (1840). Mientras que *La Pepa*, la primera obra de Segura, fue escrita al parecer entre 1833 y 1834, aunque jamás se escenificó en vida del autor, siendo más bien *Amor y Política* y *El Sargento Canuto* las primeras piezas de Segura puestas en escena (1839).

En relación al teatro de Bretón se ha dicho por uno de sus estudiosos, José María Asencio: «En las comedias de Bretón está la España de medio siglo; y más aprenderá la posteridad acerca de nuestras ideas, de nuestras costumbres, preocupaciones, defectos y buenas cualidades, mejor conocerá la vida interior de los españoles, la casa y la familia, el que lea su teatro, que el que se dedique a la lectura de la historia general o de las monografías que tanto abundan sobre acontecimientos parciales de nuestro tiempo... En el teatro de Bretón está la España representada por los españoles» (Bretón 1957, p. XX). Y Narciso Alonso Cortés apunta por su parte: «Ese género de Bretón descansaba esencialmente en la pintura de costumbres coetáneas, no de esas poderosas corrientes éticas que transforman la psicología nacional, sino más bien de los pequeños episodios de la