

Utah State University

DigitalCommons@USU

Decimonónica

Journals

2007

La creación y evolución del narrador larriano

Ramón Espejo-Saavedra

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usu.edu/decimononica>

Recommended Citation

Espejo-Saavedra, Ramón, "La creación y evolución del narrador larriano" (2007). *Decimonónica*. Paper 136.

<https://digitalcommons.usu.edu/decimononica/136>

This Article is brought to you for free and open access by the Journals at DigitalCommons@USU. It has been accepted for inclusion in Decimonónica by an authorized administrator of DigitalCommons@USU. For more information, please contact digitalcommons@usu.edu.





La creación y evolución del narrador larriano

Ramón Espejo-Saavedra

“ . . . imaginando a toda prisa artículos de teatro, literatura y costumbres, maligno un tanto y siempre independiente.”
 (“Fígaro de vuelta. Carta a un su amigo residente en París”)

Para el escritor costumbrista, la creación del narrador constituye la base de su arte. Dada la heterogeneidad de los temas tratados de un artículo a otro, lo fundamental, lo que da coherencia a su producción y le asegura la atención del lector, es la perspectiva desde la cual se comenta y se critica la realidad circundante. Larra entendía perfectamente la importancia de este aspecto de su trabajo. Un estudio detenido de la evolución del narrador larriano revela la manera en que el autor utilizaba un grupo muy reducido de características para dar cuerpo a un narrador bien definido e inmediatamente reconocible a través de varios seudónimos. A lo largo de su carrera literaria, Larra constantemente retocaba y desarrollaba esta figura para explorar la relación compleja que se establecía a través de él entre autor y lector. Este proceso llega a su punto culminante en el último año de la vida del autor, cuando se da cuenta con cierta amargura de que el narrador que él había inventado creaba ciertas expectativas en el público y condicionaba la percepción del autor mismo y de las intenciones de su obra.

Al examinar la creación y evolución del narrador larriano, conviene recordar el ambiente agitado en el que se desarrolló Larra como escritor. Como señala Romero Tobar, los años que van desde la publicación del *Duende Satírico del Día* (1828) a la del periódico innovador *El Español* (1836) marcan no sólo el paso de la censura bajo Fernando VII a la libertad de expresión, sino también un cambio radical en la organización y producción de la prensa (“Estudio preliminar” XVI). Aunque la revolución periodística en esta época temprana se restringía casi exclusivamente a grandes centros urbanos como Madrid y Barcelona, la dedicación constante de los mejores escritores del momento a la prensa es buen testimonio de que “la prensa se consolidó desde entonces como un actor fundamental en la escena política española y como un instrumento decisivo en la socialización de toda una serie de nociones en las que encarnaba el progreso y la civilización” (Serrano García 144).¹ El escritor de los periódicos de Madrid sentía la

ilusión de comunicarse con un público moderno en formación y esperaba poder contribuir a ese proceso mediante su obra.

Ahora bien, si la nueva libertad de prensa daba esperanzas a los jóvenes escritores del momento de poder ayudar en la creación de un público burgués cada vez más grande e influyente, el mundo literario y periodístico de la capital era más bien pequeño. Al describir a la “juventud literaria y política” de los años 1827-1828, Mesonero Romanos habla de las tertulias en casa del marqués de Morante, donde se reunían “todos o casi todos (que no llegaríamos seguramente a una docena) los jóvenes dados por irresistible vocación a conferir con las musas” (157). Entre ellos se encontraba Larra, en esas fechas dedicado a la composición de sus primeros artículos, los del *Duende Satírico del Día* (1828). Unos pocos años después, ese pequeño grupo ha aumentado considerablemente, y sigue resultando asombroso el número de escritores importantes de la época que se reunían a diario y comentaban sus proyectos literarios en la tertulia del café del Príncipe: “En ella figuraban ingenios tan privilegiados como Espronceda, Vega, Escosura, Ortiz, Pezuela, Bautista Alonso, Santos Álvarez, y otros que no recuerdo” (Mesonero Romanos 174). Entre los “soldados de fila” de este grupo están los tres escritores que darían forma e impulso al género costumbrista: Larra, Estébanez Calderón y el mismo Mesonero (Mesonero Romanos 174-75).

En este ambiente de competencia y rivalidad amistosa, la ilusión colectiva por emprender una renovación de las letras españolas después de los años desastrosos del reinado de Fernando VII corría pareja con la necesidad de destacar de alguna manera, de darse a conocer con una obra original. En este proceso, la elección de un seudónimo llamativo parece haber sido el primer paso obligatorio, aunque los autores mismos daban menos importancia a esta decisión que algunos críticos posteriores. Estébanez Calderón y Mesonero Romanos cuentan de manera muy parecida el origen de dos de los seudónimos más famosos de la época: *El Solitario* y *Figaro*. En los dos casos, el seudónimo surgió de conversaciones entre amigos de tertulia que discutieron varias opciones antes de dar con la que recibía la aprobación del autor mismo o de la mayoría de sus amigos.² Larra en particular cambiaba de seudónimo cada vez que emprendía una nueva serie de artículos o firmaba un nuevo contrato.

Más que un seudónimo, lo que importaba era la creación de un narrador, una figura que aparecía a lo largo de una serie de artículos, a veces con todo lujo de detalles físicos, a veces sencillamente como una voz reconocible para el público lector. Este narrador servía para dar coherencia a las más variadas observaciones y distinguir la obra de un articulista de la de sus compañeros de generación. Desde este punto de vista, el narrador costumbrista cumple una función clave en la construcción del texto y a la vez ejemplifica algunos de los rasgos distintivos del género, a medio camino entre la narración y el ensayo. Si por un lado el narrador costumbrista, como en toda narración, sirve para organizar la información presentada según una perspectiva particular, por otro establece un vínculo fuerte entre el mundo representado en el texto y el de la vida diaria del lector. Isabel Román Gutiérrez señala que:

La identificación narrador-autor, pues, es hecho inevitable en el artículo costumbrista, construido para el periódico y desde el periódico, con una

perspectiva establecida: el autor se dirige a unos lectores con el propósito de mantener con ellos una relación que ya no es la propia de la novela, puesto que se sostiene no en virtud del mundo ficticio novelesco, sino a través de una realidad común y cotidiana. (202)

Una de las maneras en que los costumbristas establecían esta relación ambigua entre el texto y la “realidad común y cotidiana” era la de incorporar a la creación de sus narradores aspectos reconocidos de la personalidad e incluso del aspecto físico de sus autores, muchas veces manipulándolos o distorsionándolos para que fueran más llamativos. Buenos ejemplos son la bondad proverbial de Mesonero Romanos o la afición de Estébanez Calderón a la erudición bibliográfica. Ambas características aparecen como fundamentales en el carácter del narrador de sus artículos, aunque al mismo tiempo tanto *El Solitario* como *El curioso parlante* prefieren presentarse siempre, desde sus inicios, como hombres mayores con mucha experiencia de la vida y de sus desengaños.³ El narrador que crean, por lo tanto, es siempre una mezcla de lo real y lo inventado, una máscara inventada por el autor para atraer al lector y convencerle de la validez de su perspectiva sobre la realidad. Entre todos los escritores costumbristas, sin embargo, es Larra el que con más insistencia y profundidad examina a lo largo de su carrera las posibilidades estéticas de la figura del narrador y la manera en que condiciona la recepción de lo que se escribe.⁴

Las correspondencias que existen entre las características del narrador larriano y la personalidad de su autor tienen un interés preciso pero limitado. Los pocos detalles físicos que aparecen desperdigados a lo largo de su obra son una referencia clara (y fácilmente reconocible en el reducido mundo literario de Madrid) al aspecto real de Larra, lo cual sólo sirve para reforzar la identificación entre autor y narrador en su público. En cuanto a su carácter, José Luis Varela dice: “Con distintas expresiones y explicaciones, dos rasgos aparecen con rara unanimidad en sus primeros biógrafos: misantropía y versatilidad. La misantropía se arropa defensivamente en el orgullo; la versatilidad en el escepticismo” (*Larra y España* 24). Aunque ciertos elementos—su estatura, sus gustos al vestir, su malicia al hablar—parecen tomados de la realidad o por lo menos de lo que los demás percibían en él, lo cierto es que la imagen literaria que crea Larra de su narrador se basa en la repetición, con variaciones y ampliaciones a lo largo de los años, de un grupo muy reducido de características que permanecen más o menos constantes. No pretendía con estos detalles crear un autorretrato fiel a su biografía real encaminado a la exploración minuciosa de su propia personalidad. Tampoco pretendía, dadas las necesidades retóricas del género en el que trabajaba, crear un personaje novelesco con el propósito de describir la lenta evolución de una conciencia individual. Lo que necesitaba para establecer un vínculo con el público que leía la prensa del momento era precisamente una figura cuyas características fueran familiares e inmediatamente reconocibles para el lector; la encarnación textual, sobre todo, de una voz y de una perspectiva sobre la sociedad únicas entre las de sus compañeros de trabajo y competidores. Para conseguirlo, seleccionó de entre las herramientas retóricas heredadas de la tradición genérica y los aspectos de su propia personalidad, aquello que le pareció más relevante y, sobre todo, más apto para la creación de un narrador bien definido cara al público.

En la introducción, “Dos palabras,” a *El Pobrecito Hablador*, escrita el 17 de agosto de 1832, o sea, al comienzo de lo que Larra consideraba su obra de madurez, el autor habla con cierto desenfado de su manera de componer los artículos:

Siendo nuestro objeto divertir por cualquier medio, cuando no se le ocurra a nuestra pobre imaginación nada que nos parezca suficiente o satisfactorio, declaramos francamente que robaremos donde podamos nuestros materiales, publicándolos íntegros o mutilados, traducidos, arreglados o refundidos, citando la fuente o apropiándonoslos descaradamente. (71)

Estas declaraciones por parte del autor, y la evidencia textual de los artículos mismos, nos dan una idea de la manera en que los costumbristas, faltos de tiempo y en busca siempre de nuevos temas y formas de expresión, se leían y se adaptaban libremente. Al mismo tiempo, nos da la clave para entender cómo Larra creó y utilizó su narrador más característico a lo largo de los años y de varios cambios de seudónimo. Lo sorprendente, al repasar varios ejemplos de la evolución del narrador larriano, es el hecho de que los elementos básicos de esta figura cambian muy poco con el tiempo. El procedimiento más característico del autor es el de repetir algunos detalles clave que muchas veces se remontan a sus primeras manifestaciones en el *Duende Satírico del Día*, y utilizarlos en distintos contextos para reflejar su ánimo del momento, el estado de su carrera profesional, o simplemente para darles mayor desarrollo literario. En este caso, la técnica de “robar donde se puede” a la que alude Larra arriba se aplica a sus propios artículos anteriores, que constituyen una fuente inagotable de inspiración. Frente al panorama de temas nuevos de todos los tipos, desde crítica teatral y política hasta meditaciones sobre la naturaleza del lenguaje o los avances de las ciencias, la relativa estabilidad de esta figura del narrador larriano da cierta unidad a sus artículos y ofrece seguridad al lector del momento sobre el carácter del texto que va a leer y su relación con artículos anteriores del mismo autor.⁵

Al recoger sus artículos para la edición de 1835 de sus *Obras*, Larra excluyó los del *Duende Satírico del Día*, publicados en 1828, por considerarlos quizás obra de su adolescencia.⁶ Sin embargo, es precisamente en este temprano intento de captar la atención del público donde podemos ver elementos fundamentales del personaje-narrador que acompañará a Larra hasta su muerte. José Escobar ha estudiado en detalle la deuda del joven autor con la literatura satírica, española y universal, del siglo XVIII. En particular, examina la manera en que la figura del “duende satírico” aparece en la España del siglo XVI y pasa luego por Inglaterra y Francia hasta ser recogida por el joven autor como principio organizador de la obra satírica con características bien definidas: “El tono, convencionalmente, había de ser familiar y el carácter del crítico, burlón. Poner en ridículo los defectos es el propósito declarado por todos estos críticos. El ridículo es el arma de la sátira y la jocosidad el medio de hacer pasar la severidad de la censura” (Escobar 132). El título del *Duende Satírico del Día* era un reconocimiento explícito de la tradición genérica dentro de la cual el autor había decidido darse a conocer y un aviso a los lectores acerca del carácter del texto y de su narrador. El reto consistía entonces en encontrar la manera de distinguirse dentro de esa tradición.

Entre los artículos del *Duende* destaca “El café” (1828) no sólo por ser el primer intento de escribir literatura costumbrista, sino sobre todo porque en este artículo se ven ya bien definidos algunos de los aspectos fundamentales del narrador que el autor irá modificando con los años. Escobar señala que el artículo hace uso de muchos de los lugares comunes de la literatura costumbrista anterior, entre ellos la descripción de tipos sociales y la crítica de los lugares de reunión de la gente (el café, el teatro, la corrida de toros). Concluye diciendo que “lo que sí podía sorprender, quizá, era el tonillo un tanto insolente de aquel nuevo observador de la sociedad, espectador satírico” (Escobar 137). La insolencia del jovencísimo escritor será mucho más explícita en los últimos números del *Duende*, dedicados a una violenta polémica con el *Correo Literario y Mercantil*, el único periódico del momento con el apoyo del gobierno. En el caso de “El café,” ese tonillo se consigue a base de expresiones y opiniones emitidas por un narrador que se retrata con pocos pero definitivos detalles.

El narrador se presenta en el primer párrafo del artículo mediante una fórmula retórica que declara abiertamente sus antecedentes literarios y que previene al lector acerca de los propósitos y el tono del texto:

No sé en qué consiste que soy naturalmente curioso; es un deseo de saberlo todo que nació conmigo, que siento bullir en todas mis venas, y que me obliga más de cuatro veces al día a meterme en rincones excusados por escuchar caprichos ajenos, que luego me proporcionan materia de diversión para aquellos ratos que paso en mi cuarto y a veces en mi cama sin dormir (“El café” 9).

Se retrata como continuador de la tradición satírica del XVIII que critica la sociedad, como hemos visto, mediante la burla amena. Los tipos sociales que presenta a continuación como ejemplos de la hipocresía y la vanidad son también, como ha señalado Jennifer Rae Krato, figuras típicas de la literatura costumbrista del siglo anterior: “dos o tres abogados que no podrían hablar sin sus anteojos puestos, un médico que no podría curar sin su bastón en la mano, cuatro chimeneas ambulantes que no podrían vivir si hubieran nacido antes del descubrimiento del tabaco; tan enlazada está su existencia con la nicotiana” (“El café” 9).⁷ El joven escritor, tan aficionado a la literatura y al periodismo de sus antecedentes, parece estar probando sus capacidades literarias con una adaptación fiel de modelos literarios y críticos sin ir más allá.

Sin embargo, cuando el narrador entra en escena brevemente justo antes de comenzar la descripción despiadada de los frequentadores del café, vemos los primeros rasgos de un autorretrato físico y psicológico que indican la presencia de una voz nueva dentro del género. Comienza con una imagen que sugiere su posterior gusto por la exageración en todas sus formas: “me senté a la sombra de un sombrero hecho a manera de tejado que llevaba sobre sí, con no poco trabajo para mantener el equilibrio, otro loco cuya manía es pasar en Madrid por extranjero” (“El café” 9). A continuación, se describe a sí mismo utilizando detalles que pasarán a formar parte de la imagen tópica del narrador larriano:

seguro ya de que nadie podría echar de ver mi figura, que por fortuna no es de las más abultadas, pedí un vaso de naranja, aunque veía a todos

tomar ponche o café, y dijera lo que dijera el mozo, de cuya opinión se me da dos bledos, traté de dar a mi paladar lo que me pedía, subí mi capa hasta los ojos, bajé el ala de mi sombrero, y en esta conformidad me puse en estado de atrapar al vuelo cuanta necedad iba a salir de aquel bullicioso concurso. (“El café” 9)

La referencia cómica a su propia estatura es seguida por una nota de mal humor que desentona con la jocosidad del párrafo introductorio. La decisión de tomar naranja parece casi un insulto que lanza a los demás y al mozo, cuya opinión le afecta al narrador mucho más de lo que uno esperaría de un observador objetivo y equilibrado al estilo ilustrado. Dentro de este contexto, el gesto final de embozarse para mejor escuchar desapercibido y la referencia a la “necedad” de los demás resultan más violentos de lo que parecen a primera vista, e indican la presencia de una personalidad fuertemente individualizada.

Una vez que el narrador se ha acomodado en un rincón del café, el resto del artículo se desarrolla según los cánones del género al que pertenece. El narrador pasa la vista por el lugar y van apareciendo tipos sociales caracterizados por su vestimenta, su forma de hablar y sus opiniones. El autor, a sus diecinueve años, crea un narrador que destaca por su superioridad intelectual y por su capacidad de distanciarse de las opiniones sin fundamento que forman la base de las conversaciones corrientes y, apoyándose en una larga tradición literaria, presentar estos ejemplos de la hipocresía y la estupidez humanas a un lector que está a su altura. Tanto el narrador como el lector implícito quedan así a una distancia suficiente como para analizar la sociedad de manera racional. Sin embargo, al levantarse para salir del café, el narrador choca “con un buen hombre a quien los años no dejan andar tan deprisa como él quisiera, y que, a pesar de eso, sé yo que no deja de ir hace la friolera de unos cuarenta años a su partida de billar o a ser espectador de la de los demás cuando el pulso no se lo permite a él mismo” (“El café” 15). La crítica de los que juegan al billar refleja una actitud hacia los pasatiempos inútiles heredada directamente de la ilustración y desde ese punto de vista sirve como culminación de la escena que lo antecede. Por otro lado, el comentario parece un tanto exagerado e incluso cruel en el contexto de un simple encuentro con un anciano “a quien los años no dejan andar tan deprisa como él quisiera.” La violencia del golpe le saca al narrador una observación general sobre la clase de hombre a la que pertenece el que tuvo la mala suerte de ponerse en su camino: “el tropezón fue fuerte por su natural torpeza, y no pude menos de exclamar, en la fuerza del dolor: ¿A qué vendrán estos hombres, cargados con tantos años como vicios, al billar, como si no hubiera iglesias en Madrid, o no tuviesen casa y mujer, sobrina o ama de quien despedirse para la otra vida?” (“El café” 15). La susceptibilidad y el mal humor que se pudieron notar brevemente al comienzo del artículo se convierten en sarcasmo misantrópico a raíz de un simple empujón y revelan una curiosa dualidad en el carácter del narrador.⁸

El contacto directo con los demás—una mirada, un comentario, expresado o no, por parte del camarero, el tropezar con un anciano al salir—le produce al narrador larriano una reacción exageradamente rencorosa. De hecho, la violencia de estas reacciones forma, como se verá en adelante, un aspecto esencial de su carácter: la famosa “malicia” de la que le acusan. En todo caso, la temprana aparición de este elemento en la obra del

autor, y su repetición como una de las constantes de su imagen literaria, sirve para matizar cualquier interpretación de su trayectoria intelectual y literaria como un paso desde el reformismo optimista ilustrado hacia la desilusión romántica.⁹ La desilusión y la revulsión parecen haber sido constantes de la imagen que presentó como narrador al público desde el principio, aunque templadas entonces por una esperanza en el progreso nacional.

El primer artículo de *El Pobrecito Hablador*, “¿Quién es el público y dónde se encuentra?” (1832), puesto en el contexto de lo dicho anteriormente acerca de “El café,” demuestra claramente hasta qué punto se estaba forjando Larra una identidad literaria fácilmente reconocible y bien diferente de la de sus competidores dentro de los límites del género costumbrista. Al comenzar una nueva serie de artículos, Larra adopta un nuevo seudónimo y al parecer crea un nuevo narrador literario: “Entremétome en todas partes como un pobrecito, y formo mi opinión y la digo, venga o no al caso, como un pobrecito. Dada esta primera idea de mi carácter pueril e inocentón, nadie extrañará que me halle hoy en mi bufete con gana de hablar, y sin saber qué decir . . .” (“¿Quién es el público?” 73). En comparación con el párrafo introductorio de “El café,” la descripción que da el narrador de sí mismo es tan exagerada que parece más bien una parodia del “narrador ingenuo” de la sátira dieciochesca. Cuando a continuación dice “Sálgome de casa con mi cara infantil y bobalicona a buscar al público por esas calles” (“¿Quién es el público?” 73), la acumulación de adjetivos (“pueril,” “inocentón,” “infantil,” “bobalicona”) hace obvia la intención por parte del autor de utilizar la supuesta inocencia del narrador como un simple guiño irónico al lector antes de pasar a una crítica directa y despiadada de la realidad madrileña.

Curiosamente, cuando empieza su recorrido de los lugares de reunión del público de Madrid, descubrimos que las imágenes más llamativas son las que indican el asco con el que reacciona el narrador a los detalles físicos de la vida diaria, como se aprecia en su famosa descripción de una fonda, donde se puede ver a la gente “limpiándose las babas con las del que comió media hora antes en servilletas sucias sobre toscas, servidas [. . .] por uno o solos dos mozos mugrientos, mal encarados y con el menor agrado posible” (“¿Quién es el público?” 74). Tanto la elección de detalles desagradables como la adjetivación nos sugieren la presencia de un narrador muy poco ingenuo y demasiado malhumorado como para ser “un buen hombre, un infeliz, un pobrecillo” (“¿Quién es el público?” 73), como se describía al comienzo. Lejos de maravillarse de las costumbres de la gente, contrastando su ingenuidad con la realidad circundante, *El Pobrecito Hablador* constantemente se indigna y muestra la diferencia entre su propio gusto, ya formado, y el de los demás: “¿por qué se apiña [la gente] en el reducido, puerco y opaco café del Príncipe?” (*Obras completas* 74).

Si el desagrado y el mal humor de *El Pobrecito Hablador* desmienten la caracterización de sí mismo de los primeros párrafos del artículo y nos recuerdan claramente al narrador de “El café,” la semejanza se hace más patente por ciertos paralelos de opinión y de actitud frente a la posibilidad de la reforma social, objeto implícito de la sátira ilustrada. De entre todos los pasatiempos a los que se dedica el público, el narrador distingue uno: “Otra clase de gente entretanto mete ruido en los billares, y pasa las noches empujando las bolas, de lo cual no hablaré, porque éste es de todos los públicos el que me parece más

tonto” (“¿Quién es el público?” 75). El anciano del final de “El café” que, recordemos, no dejaba “de ir hace la friolera de unos cuarenta años a su partida de billar,” aparece aquí una vez más situado en el último círculo del infierno que es Madrid, según la visión cáustica del narrador. De nuevo la adjetivación revela un narrador irritado y sin pelos en la lengua. Tendremos que esperar hasta las novelas de Baroja para encontrarnos con un narrador dispuesto a caracterizar a sus personajes de tontos, puercos y mal encarados sin más.

Al final del artículo, cuando ha observado los distintos lugares de recreo y reunión de Madrid y cuando su indignación ha llegado a su punto culminante, lanza el narrador un comentario que concuerda mal con los deseos de reforma de un ilustrado y mucho menos con el carácter “infantil y bobalicón” que se ha atribuido: “¿En qué se fundan tantos sacrificios que se hacen por la fama que de [el público] se espera? Sólo concibo, y me explico perfectamente, el trabajo, el estudio que se emplean en sacarle los cuartos” (*Obras completas* 76). En seguida recupera la compostura y termina el artículo con una serie de observaciones generales sobre “el público” como término periodístico y político encaminados a iluminar la relación entre la retórica hueca y la realidad social, en línea con lo que se espera de un artículo costumbrista de filiación ilustrada. El comentario cínico que lo precede no es su última palabra, pero nos recuerda la exclamación irritada del final de “El café,” como si por un momento las buenas intenciones y el equilibrio racional de los que quiere hacer gala le abandonaran y dieran paso a la desilusión total. El difícil equilibrio entre la crítica objetiva aunque despiadada y la revulsión cínica empieza a ser, en fecha tan temprana, una de las marcas características de la voz narrativa de Larra, sin importar el seudónimo adoptado.

Una vez comenzada la serie de *El Pobrecito Hablador*, verdadero inicio de su obra según el autor mismo, Larra empieza a jugar con la figura del narrador, utilizándolo para establecer un diálogo metaliterario con el lector acerca de la popularidad de los artículos de costumbres y el deber que siente el autor de encontrar siempre temas nuevos para presentar al público. En esta época, es patente el placer que toma en su nueva situación profesional. Buen ejemplo de ello es el artículo “Empeños y desempeños” (1832). El narrador sigue a su sobrino a una casa de empeño para recuperar un reloj que ha perdido. Nada más llegar, el comenta: “yo imaginé que aquel debía de ser lugar más a propósito todavía para aventuras que el mismo puerto Lápice: calé el sombrero hasta los ojos, levanté el embozo hasta los ojos, púseme a lo oscuro, donde podía escuchar sin ser notado, y di a mi observación libre rienda que encaminase por donde más le pluguiese” (“Empeños y desempeños” 89). Cubrir su rostro con el sombrero es exactamente el mismo gesto que adoptó el narrador al principio de “El café” pero sin la referencia a la “necedad” de los demás ni los comentarios malhumorados acerca de la opinión que pueda tener el camarero de él. En este artículo, el gesto está precedido en el texto por el siguiente comentario: “Llegamos [a] una de las lonjas de empeño, digámoslo así, y comencé a sospechar desde luego que esta aventura había de producirme un artículo de costumbres” (“Empeños y desempeños” 88). La caracterización repetida de este episodio como una “aventura” y la referencia a su posible utilidad como base del artículo mismo que estamos leyendo crean un tono más bien festivo. El narrador larriano utiliza el mismo gesto que en “El café” pero ahora lo hace para señalar el placer que le produce ejercer lo que se está convirtiendo ya en su profesión. De la misma manera en que todos los

costumbristas adaptan ciertas situaciones o figuras típicas del género—el narrador en su mesa de trabajo, la figura del sobrino—a su propio estilo y voz, Larra aquí utiliza el mismo gesto para señalar los distintos estados de ánimo y etapas profesionales del narrador.

En otras ocasiones Larra vuelve sobre la figura del narrador y algunas de las situaciones de sus primeros artículos para reescribirlas, dándoles mayor desarrollo estético. El caso de “El castellano viejo” (1832), uno de los artículos más famosos de esta época, es particularmente interesante en este contexto. Se nota en seguida, al compararlo con los artículos comentados arriba, que Larra retoma uno de sus temas de siempre no con la intención de acercarse a él desde un punto de vista nuevo, sino para demostrar hasta qué punto ha madurado en términos estilísticos desde la época del *Duende Satírico del Día*. Desde el primer párrafo del artículo se puede apreciar la manera en que el autor está reelaborando el tema de la misantropía que pudimos ver en “El café”: “Ya en mi edad pocas veces gusto de alterar el orden que en mi manera de vivir tengo hace tiempo establecido, y fundo esta repugnancia en que no he abandonado mis lares ni un solo día para quebrantar mi sistema, sin que haya sucedido el arrepentimiento más sincero al desvanecimiento de mis engañadas esperanzas” (“El castellano viejo” 114). Un elemento ya conocido del narrador larriano sirve como base aquí de un ejercicio de estilo literario, de una demostración de lo que es capaz de hacer con los mismos materiales de siempre. El artículo entero constituye en este sentido un experimento estilístico que le ofrece al lector lo que espera de él en cuanto a su voz y perspectiva, pero con la voluntad manifiesta de expresar el mayor potencial literario y retórico de una situación ya conocida por los dos.

Nuevamente las semejanzas entre el comienzo de “El castellano viejo” y “El café” se hacen cada vez más patentes a lo largo de los tres primeros párrafos. Al final de “El café,” como hemos visto, el narrador revela la revulsión instintiva que subyace en sus discursos de reforma social. Aquí, el encuentro físico con los demás parece recibir al principio un tratamiento puramente cómico: “algún tropezón me recordaba de cuando en cuando que para andar por el empedrado de Madrid no es la mejor circunstancia la de ser poeta ni filósofo” (“El castellano viejo” 114). Sin embargo, la culminación de esta escena introductoria resulta ser una recreación esperpéntica del golpe con el que concluye “El café”: “¿qué sensación no debería producirme una horrible palmada que una gran mano, pegada (a lo que por entonces entendí) a un grandísimo brazo, vino a descargar sobre uno de mis hombros, que por desgracia no tienen punto alguno de semejanza con los de Atlante?” (“El castellano viejo” 114). El deseo de reimaginar una situación anteriormente utilizada para buscarle las posibilidades puramente literarias es obvio. Por un lado, la descripción de un tipo social, el anciano que va al billar a pesar de no poder casi ni andar, se reemplaza aquí por la imagen deshumanizada y mucho más expresiva del brazo de Braulio. Por otro, la referencia a su propia figura cobra nueva vida cómica aquí mediante la comparación mitológica.

A continuación viene otro párrafo muy interesante por lo que revela de las conexiones entre “El café” y “El castellano viejo,” y también por lo que nos dice de la manera en que quería el autor presentar a su narrador en distintos momentos de su carrera. En su versión inicial del 17 de agosto de 1832, al golpe del brazo de Braulio en los hombros del

narrador le sigue lo siguiente, que cito entero por su importancia en conexión con el final de “El café”:

Una de esas interjecciones que una repentina sacudida suele, sin consultar el decoro, arrancar espontáneamente de una boca castellana, se atravesó entre mis dientes, y hubiérale echado redondo a haber estado esto en mis costumbres, y a no haber reflexionado que semejantes maneras de anunciarse, en sí algo exageradas, suelen ser las inocentes muestras de afecto o franqueza de este país de *exabruptos*. (“El castellano viejo” 114)

El comentario malhumorado acerca de los ancianos viciosos del final de “El café” se convierte aquí en un curioso juego retórico. El narrador se controla para no soltar un impropio y a la vez convierte ese acto en un comentario sarcástico acerca de la diferencia entre sus propias costumbres, las de una persona civilizada, y las más soeces de la mayoría de los españoles. Ha aprendido a explorar las posibilidades retóricas y literarias de su natural malicia al reelaborar un final tan directo y ofensivo como el de “El café.” Sin embargo, incluso esto le parecía al autor que desentonaba con el lenguaje refinadamente literario del resto del artículo, y suprimió el párrafo entero en la edición de sus obras de 1835, un ejemplo particularmente concreto de la manera en que Larra buscaba constantemente utilizar y a la vez controlar la malicia que le caracterizaba y que usaba como aspecto principal de su narrador.¹⁰

De hecho, es precisamente en las referencias, cada vez más frecuentes y desarrolladas, a su propia malicia y a la fama creciente que le ha granjeado donde mejor vemos el progreso de su carrera periodística, incluso después de haber cambiado, una vez más, de seudónimo. Al comienzo de “Yo quiero ser cómico,” del 1 de marzo de 1833, se lee: “No fuera yo Fígaro, ni tuviera esa travesura y maliciosa índole que las malas lenguas me atribuyen, si no sacara a la luz pública cierta visita que no ha muchos días tuve en mi propia casa” (187). El tono de regocijo es patente, y la malicia ya casi legendaria del narrador larriano llega a ser otro de los aspectos de su carácter que inspira juegos literarios de diverso tipo, parecido a lo que vimos al comienzo de “El castellano viejo.”¹¹ El mejor ejemplo de ello en esta época es un curioso artículo titulado “No lo creo,” del 2 de julio de 1833. Comienza con una visita que recibe Fígaro en su despacho. El hombre resulta ser un admirador de la obra del famoso periodista, y el motivo de su visita un aviso un tanto sorprendente:

—Yo le he cobrado a usted tal afición, que no quisiera que le mataran a usted.

—¡Hombre! ¿Matarme . . . ? ¿Sabe usted que eso me da que pensar . . . ?
¡Habrá picarillos . . . ! (“No lo creo” 243).

Se revela en seguida que los presuntos homicidas son los actores teatrales de la Corte, cansados de aguantar la crítica venenosa del articulista. El cuerpo del artículo constituye una defensa de la crítica más acerba, basándose en razones y ejemplos tomados de los periódicos ilustrados del siglo anterior. El propósito de esa crítica es fomentar el progreso nacional según el ideal intelectual ilustrado, pero la base del humor de la escena es la fama creciente que tiene Fígaro no por sus ideales ilustrados, sino por su “travesura y

maliciosa índole.” El tono y la situación retratados en “No lo creo” demuestran que Fígaro era plenamente consciente de la importancia, por razones intelectuales pero también profesionales, de enfatizar la malicia de su narrador más característico, algo fundamental desde el primer artículo del *Duende Satírico del Día*.

Ya para la época en que Larra adoptó el seudónimo de “Fígaro,” su voz narrativa había cobrado una identidad lo suficientemente definida como para que se identificara con la figura profesional de su autor, una estrategia literaria pero también comercial que iba a rendir beneficios muy concretos. Buen ejemplo de la importancia económica que llegó a tener el personaje de Fígaro es el contrato que firmó Larra en 1836 por un sueldo de 40.000 reales anuales: “Don M. J. de Larra procurará al periódico titulado *El Redactor General* seis artículos al mes firmados *Fígaro*, no pudiendo usar esta firma en ningún otro periódico, sino en *El Mundo*” (Sánchez Estevan 197). La especificidad del contrato en cuanto al uso del seudónimo nos muestra hasta qué punto en esta época “muchos de los falsos nombres de autor empleados en la prensa periódica han terminado por desplazar al nombre real de los autores que los emplearon” (Romero Tobar, “Larra y los seudónimos transmigratorios” 359). La estrategia de Larra de crear un narrador a base de una selección cuidadosa de elementos comunes al género en el que trabajaba y también de algunos aspectos de su propio carácter había tenido el resultado esperado, el de crear un público interesado en el punto de vista de su autor sobre el estado actual de la sociedad española. De paso, Larra se convirtió en uno de los escritores españoles mejor pagados de su época.

Sin embargo, en el último año de su vida Larra empezó a pensar que la voz narrativa que el público asociaba con su obra y con el autor mismo había llegado a condicionar excesivamente la recepción de sus artículos y la interpretación de sus opiniones. En marzo de 1836, publicó “De la sátira y de los satíricos,” artículo que habla menos de las técnicas literarias que emplean los escritores satíricos que de la diferencia que existe entre el autor real y el narrador de tales obras. El primer párrafo del artículo expresa de manera sucinta el problema con el que se ha encontrado: “Créese vulgarmente que sólo un principio de envidia, y la impotencia de crear (obras modelos), o un germen de mal humor y de misantropía, hijo de circunstancias personales o de un defecto de organización, pueden prestar a un escritor aquella acrimonia y picante mordacidad que suelen ser el distintivo de los escritos satíricos (*Artículos literarios* 311). Como se ha visto arriba, la decisión de utilizar la malicia innata en su carácter, jugando con ella y distorsionándola según las necesidades retóricas y estéticas de la ocasión, es una de las maneras en que Larra creaba una voz narrativa individual y reconocible. Al llegar a este punto de su carrera, parece querer deshacerse del narrador que ha creado al ver que le está impidiendo comunicar de manera eficaz toda la gama de intereses e ideas que motivaron su evolución vertiginosa en esta época.¹²

La defensa que hace Larra de los escritores satíricos en “De la sátira y de los satíricos” tiene dos aspectos bien diferenciados. Primero, intenta establecer mediante ejemplos que van desde la antigüedad clásica hasta Jovellanos, Forner y Moratín, que los escritores satíricos son buenos ciudadanos sin ningún tipo de defecto psicológico: “¿De qué crímenes públicos podremos hallar la tacha en tan ilustres vidas? ¿Dónde está la huella de esa maligna condición que debía hacer para ellos de la sátira una pasión dominante y

nociva?” (316). En contra de lo que piensa el vulgo, Larra quiere demostrar claramente la diferencia que existe siempre entre el escritor satírico, el hombre de carne y hueso, y la imagen que se puede forjar el lector de él basándose en la impresión que produce el narrador de sus obras. La segunda parte de su defensa la considera “más personal a los escritores satíricos, pero una vez meditada no es por eso menos triste” (316). Asegura que el humor corrosivo que caracteriza a la literatura satírica no es producto de un carácter feliz y divertido, sino todo lo contrario: “Esa acrimonia misma, esa mordacidad jocosa que suele hacer tan a menudo el contento de los demás, es en él la fría impasibilidad del espejo que reproduce las figuras no sólo sin gozar, sino a veces empañándose” (317). Termina esta parte de su argumento con una confesión directa y patética: “confesaríamos ingenuamente que sólo en momentos de tristeza nos es dado aspirar a divertir a los demás” (317). La secuencia del argumento es llamativa: comienza asegurando que el escritor satírico es un hombre como los demás, incluso un ciudadano de motivos intachables, y termina pidiendo la compasión de sus lectores por el sufrimiento que se esconde detrás de la máscara sarcástica del narrador. Larra se deshace de esa máscara en esta etapa de su carrera y se presenta como víctima de la sociedad que ha celebrado sus ataques.

Como es sabido, el tono autocompasivo y melancólico se acentúa en los artículos de Larra durante los últimos meses de su vida, culminando en los textos del otoño e invierno de 1836 que tradicionalmente se han identificado como los que mejor expresan la angustia romántica: “El día de difuntos de 1836” y “La Nochebuena de 1836.” Es en el segundo de estos artículos donde podemos ver el punto final de sus meditaciones sobre la relación entre el autor y el narrador que ha creado. A lo largo del artículo, el narrador se desdobra en la figura de su criado y el diálogo se convierte en un acto prolongado de confesión de los propios pecados.¹³

La crítica llega a ser general y engloba desde las relaciones amorosas hasta los ideales políticos, todo visto desde la más profunda desilusión. Sin embargo, la autocritica en cuanto escritor cobra especial relevancia aquí: “Tú eres literato y escritor, y ¡qué tormentos no te hace pasar tu amor propio, ajado diariamente por la indiferencia de unos, por la envidia de otros, por el rencor de muchos! Preciado de gracioso, harías reír a costa de un amigo, si amigos hubiera, y no quieres tener remordimiento” (“La nochebuena” 316). Si el autor del artículo “De la sátira y de los satíricos” quería distanciarse del narrador que le había hecho tan famoso, las acusaciones del criado de “La Nochebuena de 1836” parecen borrar la distinción entre uno y otro. Larra se acusa a sí mismo de hipocresía y de mala fe al no querer asumir la responsabilidad por su propia creación literaria. Aunque haya una diferencia entre autor y narrador en un artículo satírico, el criado aquí está señalando el hecho de que es el autor quien crea al narrador, quien escoge sus características más llamativas y quien lo utiliza como portavoz de sus opiniones. En los últimos meses desesperados de su vida, Larra parece reconocer que el narrador que le ha hecho rico y famoso es una máscara de la que no se puede deshacer fácilmente, ya que ha condicionado la percepción del autor mismo y de la intención de su obra.¹⁴

Como se ha visto, buena parte del éxito profesional de Larra se debía, como él bien sabía, a su capacidad de enfatizar los aspectos más susceptibles y misántropos de su carácter

para crear un narrador capaz de enfocar su crítica mordaz de la sociedad contemporánea y a la vez captar la atención de un público ávido de novedades. Buena parte de su evolución literaria se puede rastrear en la manera en que volvía constantemente a la figura del narrador para cambiarla, ampliarla, y experimentar con las posibilidades expresivas que ofrecía a un escritor volcado en un aprendizaje literario vertiginoso. Una vez conseguida y establecida esta figura en la mente del lector, a través de varios cambios de seudónimo, los beneficios eran tanto monetarios como sociales y literarios. En el último año de su vida, Larra parece reconocer que la popularidad de su narrador ha llevado a ciertos malentendidos acerca de su carácter e intenciones. Aunque intenta poner las cosas en su sitio en el artículo “De la sátira y de los satíricos,” tiene que reconocer al final de su vida el daño causado por la mordacidad de sus artículos. A lo largo de este debate consigo mismo acerca de la función del narrador, Larra está señalando una de las paradojas centrales e ineludibles de su arte. La base de su estilo, el instrumento que hace que sus obras tuvieran en su momento una mayor capacidad de criticar y cambiar la sociedad a la que iban dirigidas, es la voluntad de herir a los que pretendía corregir. El riesgo que conllevaba era el aislamiento profundo que Larra sintió en los últimos meses de su vida.

LOYOLA COLLEGE IN MARYLAND

Notas

- ¹ Véase Serrano García 127-33 para un resumen claro de los límites de esta revolución periodística y de las diferencias en este sentido entre Madrid y otras zonas del país.
- ² Estébanez Calderón sugiere que su seudónimo le fue impuesto por sus amigos en tono irónico a raíz de un poema suyo sobre la soledad (González Troyano 30-31), mientras que el origen del seudónimo más famoso de Larra resulta aún más sorprendente. Al aceptar el cargo de sustituir al mismo Mesonero como director de la sección literaria de *La Revista Española*, Larra se encuentra con un problema: “como había de firmarle con un seudónimo, siguiendo la costumbre de los escritores humorísticos, abandonados los tres o cuatro que antes había usado, sometió a una Junta expresa, reunida en el café del Príncipe, la facultad de darle investidura de otro nuevo, más expresivo y cadencioso” (*Memorias de un setentón* 189). Durante la discusión que sigue, Juan de Grimaldi sugiere el nombre de “Fígaro” y Mesonero se opone porque sería “tan impropio como si a un periodista francés se le antojase firmar con el seudónimo de *Sancho Panza*” (*Memorias de un setentón* 189).
- ³ Abundan los ejemplos en la obra de los dos escritores. En “Pulpete y Balbeja,” Estébanez Calderón escribe: “no sé en qué hubiera venido a dar tal escarceo, puesto que mi persona revejida, seca y avellanada no es propia para hacer punto y coma entre dos combatientes” (61). Esto a los treinta años. A propósito de la noticia de un funeral en “El duelo se despide en la iglesia,” El Curioso Parlante habla del “funesto privilegio de los años, que blanqueando mi cabellera, han impreso en mí aquel carácter de formalidad *legal* que la *Novísima* exige para casos semejantes” (269). La descripción sugiere un hombre mucho mayor de los treinta y cuatro años que tenía Mesonero en ese momento.
- ⁴ Para Román Gutiérrez, es precisamente la mayor atención que dedica Larra a la figura del narrador y a sus posibilidades literarias y retóricas lo que le distingue de los demás escritores costumbristas (208-09).
- ⁵ Ermita Penas Varela ha sugerido que los distintos seudónimos de Larra representan personajes literarios distintos con perspectivas radicalmente diferenciadas (227-28). La crítica posterior ha preferido explicar las diferencias de opinión o de perspectiva que existen en la obra de Larra no a la creación de narradores diferentes sino sencillamente a la evolución ideológica y literaria del autor. Véase José Luis Varela, “Introducción” 27-28. El presente trabajo en parte demuestra hasta qué punto muchos de los narradores de Larra representan el desarrollo del mismo modelo a pesar de los cambios de seudónimo.
- ⁶ José Escobar señala, con referencia a este hecho, que los artículos del *Duende* eran “anteriores a lo que el autor mismo considera como punto de partida de su obra” (15).
- ⁷ En su artículo “Enlightenment Satire and Larra’s ‘El Pobrecito Hablador,’” Rae Krato explica cómo utiliza el autor detalles físicos para satirizar a distintos grupos sociales dentro de la tradición dieciochesca: “Eighteenth-century satires tend to target either the traditionalists opposed to the Enlightenment or the frivolous *petimetres*. The attacks on either of these groups usually emphasize certain elements of dress and fashion. Aspects such as eyeglasses, snuff, and canes characterize the traditionalists” (65).
- ⁸ A propósito de este detalle, La Rubia Prado explica esta dualidad de la siguiente manera: “Larra, claramente, desea conectar, como satirista, con su audiencia y, para

ello, debe mostrarse explícitamente imperfecto. Pero más interesante aún es el hecho de que, al mostrar su propia imperfección y deseo de conectar con una audiencia determinada, Larra está implícitamente expresando su sentimiento de pertenencia, de enraizamiento, en una comunidad” (35).

- ⁹ Kirkpatrick, entre otros, sugiere que “la trayectoria de Larra pasa, de las esperanzas optimistas sobre el progreso y la perfectibilidad humana heredadas de la ilustración, a la duda crucial acerca de los efectos últimos del programa de progreso intelectual y liberalización política al que había dedicado tanto esfuerzo” (*Larra: el laberinto inextricable* 174). En un artículo reciente, Lucy D. Harney critica la evolución trazada por Kirkpatrick al señalar precisamente la manera en que Larra “recoils, however, from the vision he himself construes: that of a society doomed to fragmentation” (154) y luego concluye que: “Larra’s sarcastic empiricism conveys an exaggerated vision of social disjunction which is difficult to reconcile with what Kirkpatrick seemingly takes to be Larra’s commitment to social harmony” (157).
- ¹⁰ El párrafo aparece entre corchetes en la edición preparada por Carlos Seco Serrano que se maneja aquí. En su artículo “De ‘El pobrecito hablador’ a la ‘colección de 1835.’ Los arrepentimientos literarios de ‘Fígaro,’” Seco Serrano dice: “Pero tengo para mí que buen número de los pasajes expurgados en 1835 revelan sinceramente un equilibrio ideológico que el autor había perdido al revisar sus artículos para reimprimirlos” (159). Si fuera así en este caso en particular, tendríamos que suponer que Larra censuró el párrafo citado porque le parecía demasiado suave, demasiado “equilibrado” para usar el término de Seco Serrano. Parece más lógico pensar que el cambio fue una decisión estilística al considerar Larra que el exabrupto del narrador, tan común en él, como hemos visto, sobraba y desentonaba en el contexto conscientemente literario del artículo.
- ¹¹ En este contexto parece particularmente relevante la siguiente observación de Kirkpatrick: “En efecto, Larra se hallaba en un constante diálogo impreso con su público, para no hablar de ese intercambio más indefinido con los ecos de comentarios, rumores y alusiones a su obra que llegaban a sus oídos” (207). Las referencias cada vez más frecuentes a su propia fama por parte del narrador larriano indican precisamente el tipo de intercambio sugerido por Kirkpatrick y demuestran hasta qué punto el autor y el narrador llegaron a identificarse en la mente de su público.
- ¹² Sobre esta época de la obra de Larra ver Kirkpatrick 239-282. Ver también José Luis Varela, introducción a *Las palabras* 29-39 y *Larra y España*, 155-182.
- ¹³ El estudio clásico sobre este proceso de desdoblamiento sigue siendo el de Ricardo Gullón, “El diálogo de ‘Fígaro’ con ‘el otro.’” Ver también las observaciones de Romero Tobar, *Panorama crítico* 444.
- ¹⁴ Michael Iarocci ha señalado recientemente hasta qué punto el conflicto dramatizado en “La Nochebuena de 1836” se basa en la percepción que tenía Larra de sí mismo como “a commodity destined for consumption in the secular time and space of the market” (44). Como se ha visto a lo largo del presente artículo, la popularidad del narrador creado por Larra es la pieza clave de ese proceso de commodificación, y Larra parece haberlo reconocido al final de su vida.

Obras citadas

- Escobar, José. *Los orígenes de la obra de Larra*. Madrid: Editorial Prensa Española, 1973.
- Estébanez Calderón, Serafín. *Escenas andaluzas*. Ed. Alberto González Troyano. Madrid: Cátedra, 1985.
- González Troyano, Alberto. "Introducción." *Escenas andaluzas*. de Serafín Estébanez Calderón. Madrid: Cátedra, 1985. 11-50.
- Gullón, Ricardo. "El diálogo de 'Fígaro' con 'el otro.'" *Mariano José de Larra*. Ed. Rubén Benítez. Madrid: Taurus, 1979. 264-68.
- Harney, Lucy. "Audience and Representation in *Costumbrismo*." *La Torre: revista general de la Universidad de Puerto Rico* 7:24 (2002). 145-66.
- Iarocci, Michael P. "Between Liturgy and the Market: Bourgeois Subjectivity and Romanticism in Larra's 'La Nochebuena de 1836,'" *Revista de Estudios Hispánicos* 33 (1999): 41-63.
- Kirkpatrick, Susan. *Larra: el laberinto inextricable de un romántico liberal*. Trad. Marta Eguía. Madrid: Gredos, 1977.
- Larra, Mariano José de. "El café." (1828). *Obras de D. Mariano José de Larra (Fígaro)*. Ed. Carlos Seco Serrano. 2 vols. Madrid: Atlas, 1960. 9-15.
- . "Dos palabras." (1832). *Obras de D. Mariano José de Larra (Fígaro)*. Ed. Carlos Seco Serrano. 2 vols. Madrid: Atlas, 1960. 71.
- . "¿Quién es el público y dónde se encuentra?" (1832). *Obras de D. Mariano José de Larra (Fígaro)*. Ed. Carlos Seco Serrano. 2 vols. Madrid: Atlas, 1960. 73-77.
- . "Empeños y desempeños." (1832) *Obras de D. Mariano José de Larra (Fígaro)*. Ed. Carlos Seco Serrano. 2 vols. Madrid: Atlas, 1960. 86-91.
- . "El castellano viejo." (1832) *Obras de D. Mariano José de Larra (Fígaro)*. Ed. Carlos Seco Serrano. 2 vols. Madrid: Atlas, 1960. 114-19.
- . "Yo quiero ser cómico." (1833) *Obras de D. Mariano José de Larra (Fígaro)*. Ed. Carlos Seco Serrano. 2 vols. Madrid: Atlas, 1960. 186-90.
- . "No lo creo." (1833) *Obras de D. Mariano José de Larra (Fígaro)*. Ed. Carlos Seco Serrano. 2 vols. Madrid: Atlas, 1960. 243-46.
- . "La nochebuena de 1836." (1836) *Obras de D. Mariano José de Larra (Fígaro)*. Ed. Carlos Seco Serrano. 2 vols. Madrid: Atlas, 1960. 313-17.
- La Rubia Prado, Francisco. *Retorno al futuro: amor, muerte y desencanto en el Romanticismo español*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- Mesonero Romanos, Ramón de. *Memorias de un setentón*. Ed. Carlos Seco Serrano. BAE vol. 203. Madrid: Atlas, 1967. 1-247.
- Penas Varela, Ermitas. "Las firmas de Larra." *Cuadernos hispanoamericanos* 361/362 (1980): 227-251.
- Rae Krato, Jennifer. "Enlightenment Satire and Larra's 'El Pobrecito hablador,'" *Dieciocho* 19:1 (1996): 65-72.
- Román Gutiérrez, Isabel. *Persona y forma: una historia interna de la novela española del siglo XIX*. Vol. I. Sevilla: Ediciones Alfar, 1988.
- Romero Tobar, Leonardo. *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1994.
- . "Larra y los seudónimos transmigratorios," *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*. Eds. José C. Torres Martínez, Juan María Díez Taboada, Cecilia García Antón. Madrid: CSIC, 1998. 359-65.

- . "Estudio preliminar," *Figaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*. de Mariano José de Larra. Ed. Alejandro Pérez Vidal. Barcelona: Crítica, 1997. IX-XXV.
- Sánchez Estevan, Ismael. *Mariano José de Larra (Figaro)*. Madrid: Editorial Hernando, 1934.
- Seco Serrano, Carlos. "De 'El pobrecito hablador' a la 'colección de 1835.' Los 'arrepentimientos' literarios de 'Figaro.'" *Mariano José de Larra*. Ed. Rubén Benítez. Madrid: Taurus, 1979. 159-62.
- Serrano García, Rafael. *El fin del antiguo régimen (1808-1868) Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Editorial Síntesis, 2001.
- Varela, José Luis. "Introducción." *Las palabras. Artículos y ensayos*. de Mariano José de Larra. Madrid: Espasa-Calpe, 1982. 9-39.
- . *Larra y España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1983.