ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE - Nº 11, 1995

SERIE MONOGRÁFICA, Nº 1

LA NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

Edición de Guillermo Carnero

Guillermo CARNERO
La novela española del siglo XVIII: Estado de la cuestión (1985-1995)

María José ALONSO SEOANE
Infelices extremos de sensibilidad en las *Lecturas* de Olavide

Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS
El Emprendedor (1805), novela de aventuras original de Jerónimo Martín de Bernardo

Rubén BENÍTEZ
Vargas, Novela Española de Blanco White

Gérard DUFOUR
Elementos novelescos de *El Evangelio en triunfo* de Olavide

Antonio FERNÁNDEZ INSUELA
Acercamiento a una novela por entregas dieciochesca: *Zumbas*, de José de Santos Capuano

María Jesús GARCÍA GARROSA
La Leandra, novela moral

Monroe Z. HAFTER
Sabina y Dorotea, a forgotten novel of 1797

Jesús PÉREZ MAGALLÓN
Epistolaridad y novela: Afán de Ribera y Cadalso

Russell P. SEBOLD
Novelas de "muchos Cervantes": Olavide y el realismo

Inmaculada URZAINQUI
Autocreación y formas autobiográficas en la prensa crítica del siglo XVIII

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Anales de la Universidad de Alicante
Literatura Española

Director: Guillermo CARNERO ARBAT
Secretario: Enrique RUBIO CREMADES
Consejo de Redacción: Departamento de Literatura Española de la Universidad de Alicante

I.S.S.N.: 0212-5889
Depósito Legal: A-537-1991

Imprime: Gráficas ANIAR, S.L., Capricornio, 1 - 03006-ALICANTE

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE - Nº 11, 1995

NOTA DE REDACCIÓN

A partir del presente número, *Anales de Literatura Española* publicará exclusivamente monográficos sobre temas marginados o poco frecuentados por la Historiografía y la Crítica, o bien novedosos o polémicos en la investigación actual. En cada número se anunciará el contenido del siguiente.

El coordinador de cada monográfico encargará los estudios que estime oportunos, a reconocidos especialistas; y al mismo tiempo podrá aceptar envíos espontáneos de acuerdo con las siguientes condiciones: a) que le sean enviadas no más tarde del 31 de Mayo del año correspondiente al monográfico de que se trate; b) que sean aceptados, por adaptarse a la línea de la revista y a los propósitos y contenido del número; c) que tengan cabida en él, en virtud de la extensión disponible y del orden de recepción; d) que la extensión de dichos originales no supere las seiscientas líneas, incluidas Bibliografía y notas; que se envíen impresos y también en diskette, procesados en Word Perfect 5.1 o programa compatible; que su redacción se adapte a las normas que se vienen publicando en las páginas finales de *Anales de Literatura Española.*

El tema del número 12 (1996) será el siguiente: "Schopenhauer y la creación literaria en España". Será coordinado por el prof. Miguel Ángel Lozano, a quien debe dirigirse toda la correspondencia.

Guillermo Carnero

ÍNDICE

Guillermo CARNERO
La novela española del siglo XVIII:
Estado de la cuestión (1985-1995) 11

María José ALONSO SEOANE
Infelices extremos de sensibilidad en las *Lecturas* de Olavide 45

Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS
El Emprendedor (1805), novela de aventuras original de Jerónimo
Martín de Bernardo 65

Rubén BENÍTEZ
Vargas, Novela Española de Blanco White 89

Gérard DUFOUR
Elementos novelescos de *El Evangelio en triunfo* de Olavide 107

Antonio FERNÁNDEZ INSUELA
Acercamiento a una novela por entregas dieciochesca: *Zumbas*,
de José de Santos Capuano 117

María Jesús GARCÍA GARROSA
La Leandra, novela moral 129

Monroe Z. HAFTER
Sabina y Dorotea, a forgotten novel of 1797 143

Jesús PÉREZ MAGALLÓN
Epistolaridad y novela: Afán de Ribera y Cadalso 155

Russell P. SEBOLD
Novelas de "muchos Cervantes": Olavide y el realismo 173

Inmaculada URZAINQUI
Autocreación y formas autobiográficas en la prensa crítica del
siglo XVIII 193

LA NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII: ESTADO DE LA CUESTIÓN (1985-1995)

Guillermo CARNERO
Universidad de Alicante

ADVERTENCIA

El propósito de estas páginas es presentar un informe y balance de lo mucho que, en la década que señala el título, se ha avanzado en el estudio y conocimiento de nuestra novela dieciochesca.

Ante la necesidad de acortar el período en consideración, reducirlo a los diez últimos años me ha parecido la mejor opción cuando intentaba conjugar la inevitable limitación de espacio con la delimitación de una zona temporal, significativa por haberse dado en ella una notable aceleración del ritmo de publicación de documentos y estudios concernientes al tema escogido. Salvo que sea necesario para la adecuada situación de aportaciones encuadradas en el decenio citado, no mencionaré las anteriores a 1985.

He pretendido que mi información fuera lo más completa posible, echando mano de mi propio archivo, repasando los repertorios bibliográficos y enviando una consulta circular a los dieciochistas que actualmente destacan por su dedicación al estudio de la novela, en la que les pedía que la corrigieran o completaran y me proporcionaran lista y resumen de sus trabajos en prensa. Todos los datos que he recibido, y que agradezco, han sido incorporados.

No se me oculta que la colisión entre la extensión plausible de este artículo y la amplitud del material que en él debo tener en cuenta (centenar y medio de entradas bibliográficas) me obliga a resúmenes muy sintéticos. Pero mi propósito es presentar un recuento panorámico y no sustituir el recurso a los estudios de interpretación, historiografía o crítica, o a las ediciones de textos. Si mis comentarios han de ser por fuerza ampliables y perfectibles, tendrán al menos, junto a la bibliografía que los acompaña, la utilidad de ofrecer ésta a los interesados en el tema, y la de hacer evidente que nuestra marginada y olvidada novela del XVIII está en vías de ser reconocida como un ámbito de contenido pleno e interés indudable en la historiografía literaria española.

Mi enfoque no es sistemáticamente valorativo, y sólo adoptaré esa actitud en casos muy concretos. El no disponer de suficiente espacio para análisis detenidos daría a la intención valorativa, por necesidad insuficientemente probada, un aspecto de indeseable arbitrariedad.

En el caso de autores que, además de novela, practicaron otros géneros literarios, he excluido lo que concierne a estos últimos, pero no los estudios generales o biográficos. Excluyo igualmente el cajón de sastre de las formas narrativas no novelescas, las utopías y los viajes imaginarios. Incluyo textos considerados tradicionalmente novelescos, aunque esa adscripción sea parcial o discutible. No tengo en cuenta, por su fácil accesibilidad y por su habitual carácter de textos de segunda generación, los capítulos o subcapítulos sobre el tema en Historias de la Literatura.

He ordenado la bibliografía según un doble criterio, alfabético y cronológico, que creo el más funcional y económico de cara a la referencia a sus entradas. Cuando un artículo va seguido de la preposición *en*, debe entenderse que forma parte de un volumen colectivo.

Sólo me queda pedir disculpas por los errores y omisiones que, a pesar de todas las precauciones adoptadas, haya podido cometer.

EDICIONES DE TEXTOS CLÁSICOS

El hecho de que sólo podamos considerar clásicos, y por lo tanto regularmente presentes en las colecciones académicas de textos, el *Fray Gerundio* de Isla y la *Vida* de Torres es el mejor indicio de la tradicional desatención a nuestra novela del XVIII en la investigación y en la enseñanza; y no es tampoco muy feliz la circunstancia de que ambos "clásicos" sean dos intentos imperfectos y frustrados de novela.

La edición de *Fray Gerundio* por Sebold (1992 b) es reimpresión de la de 1960-1964, con la bibliografía al día. En su primera aparición, hace 30 años, el texto isliano, corregido por la edición príncipe para la primera parte y por el manuscrito autógrafo para la segunda, fue puesto por Sebold en manos de quienes para conocerlo tenían que acudir a la reimpresión en BAE y 1945 de la antigua edición de Monlau; y ese rescate añadía a su indudable valor y significación una anotación abundante y un sugerente e innovador estudio, en el que se trataba del carácter de Isla, su vena satírica, sus relaciones con la nobleza y los círculos literarios, Luis de Losada, Martín Martínez o Feijoo, y la consideración del *Gerundio* desde la oratoria barroca y la huella cervantina y picaresca, junto a su historia editorial y la de su polémica aparición, proceso y condena. La técnica de Isla recibía nueva luz al ser definida por Sebold como influida por el sensismo de Locke en cuanto a la descripción del medio ambiente y los personajes, y a la determinación de éstos por aquél.

También en 1992 se publicó la monumental edición de Jurado (1992 a), destinada a investigadores y especialistas y llamada a sentar plaza de obligado y canónico instrumento de consulta y referencia.

Sitúa Jurado la significación del *Gerundio* en el marco de la génesis, cronología, características y degradación de la predicación del Barroco, y de las protestas contra la misma de escritores eclesiásticos y prelados desde los albores del XVII hasta Tavira, Climent y Lorenzana, sin olvidar a Mayans, Feijoo o Burriel. Señala, como anticipos de la obra editada, la juvenil *Crisis de predicadores* de Isla y los sermones que predicó desde 1735.

Traza la historia de la circulación de *Fray Gerundio* en forma manuscrita y en busca de apoyo de cara a la publicación y a los previsibles ataques que estaba llamado a desencadenar; el éxito de venta de la primera edición y las delaciones y condenas de la obra; y un detallado y minucioso recuento de impresiones, identificando las numerosas fraudulentas.

Aportación muy destacable en esta edición, y síntoma de los conocimientos nada frecuentes que posee el autor en el ámbito de la historia de la literatura religiosa, es la afirmación, documentada y probada, de que Isla no inventó la mayoría de los sermones puestos en boca de Gerundio, sino que los tomó de textos reales publicados por los predicadores más célebres de la España del segundo tercio del siglo, lo que explica la inmediata y furibunda reacción de la mayoría de las órdenes religiosas, hecho que fue posteriormente utilizado en la maquinación que dio lugar a la expulsión de los jesuitas, como documenta el *Dictamen fiscal* de Campomanes.

Finalmente, conviene destacar que Jurado califica las pretensiones de Isla de más satíricas que novelescas, dado que en *Fray Gerundio* no hay personajes propiamente dichos ni argumento, sino engarce de episodios inconexos. No cabe olvidar, entre los méritos de esta edición, la publicación de todos los preliminares, y sus casi 4.700 notas.

La edición de Álvarez Barrientos (1991), en una colección de propósito fundamentalmente divulgador, tiene el acierto de afrontar, con la relativa extensión a su alcance, el problema de enfocar el *Fray Gerundio* ante todo como novela, recordando los juicios de Juan Andrés, Arteaga o Moratín, y situando el texto isliano en sus coordenadas satírica, novelesca y cervantina, y en el contexto de la novela europea de la época y de las reflexiones e intenciones de su creador.

En el estudio preliminar a su edición de la *Vida* de Torres (1985 a), más extenso de lo esperable en una colección de las características de la que la acoge, Sebold define como claves de la espiritualidad torresiana el conflicto entre mundaneidad y ascesis y humorismo. A la hora de valorar la actitud de Torres ante el dilema entre conservadurismo y progresismo, no duda en considerarlo un inmovilista, arcaico en su pensamiento científico y lleno de reservas ultramontanas,

todo lo cual "revela del modo más palmario su postura antiilustrada, antimoderna, antifeijoniana y archicatólica". Tras señalar la ruptura del discurso narrativo que se produce en el desacertado Trozo 6º de la *Vida*, Sebold la considera un ejercicio de oscilación entre el modelo de las autobiografías ficticias de pícaros y las biografías de santos, frailes y monjas, y se ocupa de su doble método de captación del yo (la introspección agustiniana y la inducción baconiana) y de su atención minuciosa al realismo de lo cotidiano.

Muy distinto es el enfoque de Pérez López (Torres 1989): su estudio preliminar, o égloga piscatoria, tiene tanto de trabajo académico como de apología alternativa a la interpretación de Sebold. El propósito del profesor salmantino es sacar del Purgatorio al "genial y maltratado Torres", rectificar su imagen de contrafigura reaccionaria de Feijoo, ver bajo nueva luz su personalidad y su entidad de científico y pensador, atravesando su reductora y deformante imagen de almanaquero.

Para Pérez López, el movimiento de los *novatores* (1680-1726) fue un reformismo prudente y solapado, cauteloso ante la amenaza inquisitorial y la falta de apoyo desde el poder, frecuentemente camuflado bajo protestas de ortodoxia. Sitúa en su seno a Torres, en quien llega a ver a un pre-ilustrado a propósito de la ciencia moderna y la crítica de la Universidad y la función social de la nobleza.

En cuanto a la *Vida*, se extiende el editor sobre su naturaleza y precedentes, sus referencias a la picaresca como "modelo subvertido", la singularidad y ambigüedad del "pacto autobiográfico" torresiano y la necesidad de superación por la crítica de la oposición radical entre autobiografía y novela. Los señuelos para repescar a Torres, como intelectual y como novelista, están pues sobre la mesa; acaso, si el piscator llega a ser pescado, podamos comprobar que no fue un espantoso saurio sino un grácil cisne sin lago.

La infantil y escolar selección de Aranda (Torres 1985 b) tuvo el propósito de conmemorar la creación del I.N.B. "Torres Villarroel" de Salamanca. Torrente Ballester, en su día profesor del centro, le antepuso una página que, sin pretender ser más que un espaldarazo afectuoso, se lee con el mismo placer que todo lo nacido o caído de su pluma.

MISCELÁNEAS

Madrid en la novela forma parte de una colección creada para documentar la presencia de la capital de España en la literatura. Tiene en cuenta textos narrativos de Fulgencio Afán de Ribera, Antonio Muñoz, Isla, Torres, Olavide, Eugenio de Tapia y otros. La introducción estudia la conversión de Madrid en espacio imaginario y su relación con la evolución histórica de la ciudad.

La antología de Torres (1994), no venal, vino a conmemorar la Fiesta del Libro del año de su publicación. Incluye capítulos escogidos de la obra en prosa del autor, desde el *Correo del otro mundo* a la *Vida*.

EDICIONES DE TEXTOS RECUPERADOS

Es en este terreno donde se ha producido, en el último decenio, el más espectacular avance en cuanto a autores desconocidos y olvidados o a obras inaccesibles.

En 1985 aparece *El Valdemaro*: lo creo una de las mejores y más atractivas novelas de la época, razón por la cual lo situé el primero en mi calendario de investigaciones sobre la novela española del XVIII. El estudio preliminar pasa revista a las obras de Martínez Colomer (nacido en 1762), clasificándolas en histórico-políticas, poéticas y narrativas. En estas últimas, que pueden dividirse en relatos de costumbres contemporáneas, y fantásticos, exóticos y de aventuras, interesa la percepción emocional de la Naturaleza como fuente de introspección, el cultivo del sentimentalismo y el patetismo y el recurso a lo sobrenatural y onírico. *El Valdemaro*, entretejido de viajes, peligros, naufragios, desarreglos emocionales y suicidios, exige tener en cuenta a su autor, traductor del *René* de Chateaubriand, en todo balance del origen dieciochesco del Romanticismo español.

Dos años después nos ofreció Gérard Dufour la célebre *Cornelia Bororquia* (Gutiérrez 1987), legendaria por su tinte anticlerical, por la persecución inquisitorial de que fue objeto y por haber merecido la popularidad del pliego del cordel y haber inspirado a Blanco White su *Vargas*. La obra, siempre anónima, es atribuida convincentemente por Dufour a Luis Gutiérrez, fraile exclaustrado, redactor de la *Gaceta de Bayona*, a quien la Junta Central hizo ejecutar como agente francés en 1809. Identifica Dufour, como fuentes de la *Cornelia*, ante todo *De la cruauté religieuse* de D'Holbach, junto a la historia de la Inquisición de Limborch y los tratados sobre la tolerancia de Voltaire y Locke. No la tiene por novela gótica propiamente dicha, y en ello estoy de acuerdo, aunque puede figurar entre las obras con rasgos góticos a las que se alude en Carnero 1993.

La edición de 1994 aparece en una colección popular de poca exigencia, a pesar de lo cual resulta llamativo que ignore la de Dufour, publicada 7 años antes por el Instituto Juan Gil-Albert de Alicante, y que en nota 35 de pág. 31 se mencione la vaga noticia de que "una Universidad del Levante español, la de Alicante o Murcia, preparaba una edición de la *Bororquia*".

No es menos destacable la publicación, en el mismo año 1987, de las *Obras selectas* de Pablo de Olavide a cargo de Estuardo Núñez, un grueso volumen dedicado parcialmente a la producción narrativa del autor de *El Evangelio en triunfo*. Desgraciadamente, este y los anteriores volúmenes consagrados por Núñez a Olavide son inencontrables en librería y raros en bibliotecas.

En 1971 aparecieron simultáneamente tres libros firmados por Núñez, que son precedentes del de 1987: *Obras narrativas desconocidas* y *Obras dramáticas desconocidas* de Olavide, y la biografía *El nuevo Olavide*. Los dos primeros con el sello de la Biblioteca Nacional del Perú, el tercero a cargo al parecer del autor, e impreso en 1971 según el colofón aunque en cubierta indique el año

anterior. *Obras dramáticas desconocidas* recogía 9 dramas, uno de ellos (*El celoso burlado*) original y los demás traducciones de Racine, Voltaire, Du Belloy, Lemierre, Mercier, Regnard. *Obras narrativas desconocidas* daba cuenta del hallazgo, en la New York Public Library, Brown University, Harvard University y Philadelphia Free Library, de las ediciones neoyorquinas de 1828 de *El Incógnito, Paulina, Sabina, Marcelo, Lucía* y *Laura*, y las publicaba precedidas de un breve estudio que las ponía en relación con el vol. IV de *El Evangelio en triunfo* como garantía de su originalidad, y anunciaba la existencia de una séptima novela aún no localizada, *El Estudiante*.

Por su parte, *El nuevo Olavide*, salvo retoques y alguna adición, es la mera refundición de los prólogos de los dos volúmenes citados. Lo mismo puede decirse del estudio preliminar de la edición de 1987, con la salvedad de las páginas dedicadas al nuevo hallazgo de Núñez, *Teresa o el terremoto de Lima*, y aquellas otras que acusan recibo de la identificación de Olavide con el "Atanasio de Céspedes y Monroy" que figura como autor de las *Lecturas útiles y entretenidas* publicadas en Madrid entre 1800 y 1817, y de la de algunas de las supuestas novelas originales como adaptaciones (asunto al que me referiré en la segunda parte de este artículo). En 1987 se añade, a las 6 novelas publicadas en 1971, *Teresa* y dos fragmentos (*La maldición paterna* y *Un cuento*).

El interés y el valor de las publicaciones realizadas por Núñez es evidente y no necesita comentario. Cabe sin embargo preguntarse por qué nos deja la impresión de considerar con reticencia todo lo que no sea la trayectoria de sus propias aportaciones, remodeladas una y otra vez a lo largo de 30 años sin apertura al exterior, y por qué nos parece un investigador eterna y reiteradamente improvisado.

En 1989 vio la luz un texto (Isla 1989) no novelesco pero directamente relacionado con nuestro tema: *la Apología por la Historia de Fray Gerundio*, en edición preparada por José Jurado. Se trata de la respuesta de Isla a la delación del general de los carmelitas descalzos contra su novela, presentada en Febrero de 1758. La *Apología*, redactada en la segunda mitad de 1759, y publicada por primera vez sobre el manuscrito autógrafo, consta de 4 cartas que contienen la defensa del *Gerundio*, comentarios sobre teoría de la novela basados en Aristóteles, Luzán y Le Bossu, y sobre *Virtud al uso* de Afán de Ribera, censura del sermonario del delator, fr. Pablo de la Concepción, y referencia a algunos sermones auténticos que fueron base de la sátira isliana.

Mi edición de obras de Pedro Montengón (Montengón 1990) contiene dos novelas y una selección de Odas. En el extenso estudio preliminar trazo la trayectoria biográfica del autor y estudio todas sus obras, con especial detención, entre las no novelescas, en las poéticas. En cuanto a las novelas montengonianas, existiendo la reciente edición de *Eusebio* (1984) por Fernando García Lara, preferí *Eudoxia* y *El Rodrigo*, aparecidas ambas en 1793. La primera, por plantear la formación de la personalidad de la protagonista en lucha contra tribulaciones y adversidades derivadas de la desgracia de su padre

Belisario, tratar de la educación de la mujer y ser un contrapunto, centrado en ésta, del *Eusebio,* en el ámbito de la novela pedagógica. La segunda, por estar libre del didactismo explícito, concebir la atormentada y vacilante personalidad del último godo como "byronic hero" y ser, como afirmó Menéndez Pelayo, la primera novela histórica del Romanticismo español.

Dos años después publiqué las dos novelas de Gaspar Zavala y Zamora (1992). Descubrí su partida de bautismo, según la cual nació en Aranda de Duero (y no en Denia, como afirman los repertorios desde 1830) en 1762. Dejando a un lado su obra dramática, estudié sus traducciones de Florian, *La Eumenia* y *Oderay.* En cuanto a la primera, pude tener acceso a la edición príncipe en la biblioteca de Russell Sebold, y destaqué los ingredientes sentimentales, los temas derivados de la mística del matrimonio, la visión emocional de la Naturaleza, el empleo del lenguaje de la pasión y el eco rousseauniano.

La segunda es traducción de un anónimo *Odérahi* (1801) que se considera fuente de *Atala, René* y *Los Natchez* de Chateaubriand. La adaptación de Zavala tiene la relevancia de haber divulgado en la España de su tiempo el exotismo americanista, y un relato rezumante de pasión amorosa, con toques lúgubres y macabros y una decidida crítica de la religión institucional, de la teología dogmática y del sacerdocio, que Gaspar Zavala se creyó obligado a dulcificar.

Las dos últimas ediciones que debo citar se encuentran en prensa en el momento de redactarse estas páginas.

Según Joaquín Álvarez Barrientos, a quien debo las noticias sobre la suya de Francisco de Tójar (1995), los *Cuentos morales* son originales de Saint-Lambert, y *La filosofía por amor* de Gatrey. Queda pues arrumbada la poco convincente hipótesis de que la segunda fuera adaptación parcial o trasunto de *La nouvelle Héloïse.* El interés de ambas obras, afirma su editor –y estoy completamente de acuerdo, como demuestra mi atención a *Oderay*– no disminuye al tratarse de adaptaciones. Los *Cuentos* lo deben a su exotismo oriental, la novela a la filiación rousseauniana y a la dimensión contestataria de la protagonista. El estudio preliminar contiene también precisiones biográficas sobre Tójar, su modo de traducir y sus empresas editoriales.

Al editar la obra narrativa de Ignacio García Malo, mi primera ocupación ha sido construir su biografía. Gracias al expediente de concesión, en 1800, de la orden de Carlos III, he localizado su partida de bautismo en el Archivo Diocesano de Cuenca, y sabemos que nació en Castillo de Garci Muñoz en 1760. El Archivo de Secretaría de la Biblioteca Nacional de Madrid conserva su expediente de empleado de la Real Biblioteca entre 1789 y 1798. Entre 1794 y 1806 fue secretario de la Real Capilla y del Vicariato General Castrense, y en 1809 oficial segundo (Quintana era el primero) de la secretaría de la Junta Central. Disuelta ésta en 1810, pasó García Malo a desempeñar la intendencia del ejército de Baleares hasta su muerte en 1812, tal como puede documentarse en el Archivo Histórico de Baleares. En el Diocesano de Palma he localizado su

partida de defunción, y su expediente testamentario en el de Protocolos de la misma ciudad.

Sigue mi estudio preliminar tratando de la obra política de García Malo, de su relevancia como traductor (de *Pamela* de Richardson y de la *Ilíada*), de su teatro (la tragedia neoclásica *Doña María Pacheco*, la tragedia burguesa *Guillermo de Hanau*, una ópera) y de su producción novelística, la colección titulada *Voz de la Naturaleza*.

Consta ésta, en su estado último de 1803 (3ª edición) de 12 novelas, de las que publico las 8 que me han parecido de mayor interés, dentro de un ámbito temático que incluye la libre elección de estado y cónyuge, la acertada o equivocada administración de la virtud femenina, la casuística moral y sentimental de la pasión amorosa y la excelencia de la beneficencia ilustrada. En cuanto a las fuentes de inspiración de García Malo, creo haber identificado como tales *Pamela*, *Il re pastore* de Metastasio, *Contes moraux* de Marmontel, *Adela y Teodoro* de Mme. de Genlis, *El Evangelio en triunfo* de Olavide, *Émile* de Rousseau y otras.

* * *

Aunque ello no concierna directamente a nuestro tema, debo aludir brevemente a un par de cuestiones antes de cerrar este apartado.

En el panorama editorial español brillan por su ausencia las traducciones de novela dieciochesca extranjera, que tanto ayudarían a situar la nuestra en su adecuado contexto. Aunque es cierto que los especialistas las leen en su lengua original, tenerlas en la nuestra las haría más accesibles y extendería su audiencia. Debemos pues felicitarnos por la publicación en 1985 de la traducción de Marchena de *Las ruinas de Palmira* de Volney (Madrid, El Museo Universal), en 1989 de una selección de *El Almacén de los niños* de Mme. Leprince de Beaumont (ed. Á. Olalla, Univ. de Granada), en 1990 de *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Potocki (Madrid, Palas Atenea, ed. F. Arbós sobre la de R. Radrizzani), aunque no siempre se trate de ediciones preparadas con los debidos criterios ni provistas del esperable aparato crítico.

Por otra parte, si bien es cierto que en el último decenio el progreso en la edición de novela dieciochesca española ha sido muy notable en relación al inmediato pasado, debemos reconocer que en España no existe un solo sello editorial, comercial, universitario o institucional, que preste atención sistemática a tales recuperaciones, de modo que cada una de ellas ha de ser laboriosamente gestionada, entre toda clase de precariedades. La comparación con la situación en Francia, sin ir más lejos, resulta desalentadora. La editorial Desjonquères (distribuida nada menos que por P.U.F.) ha publicado en 1985 *Mémoires du comte de Comminge* de Mme. de Tencin, en 1987 *La poupée* de Jean Galli de Bibiéna, en 1991 *Pauliska* de Jacques Révéroni Saint-Cyr; la Universidad de Saint-Etienne, en 1992 y 1993, *Voyage merveilleux du prince Fan-Férédin* de Guillaume H. Bougeant, *Le voyage à Brunswick* de Adolph Freiherr, *Imirce* de Henri Dulaurens; la editorial ginebrina Droz, en 1991 *Les*

illustres françaises de Robert Challe, en 1992 *Lettres de Mylord Rivers* de Mme. Riccoboni, en 1993 *Continuation de l'histoire de Don Quichotte* del mismo Challe. Al mismo tiempo, resulta prometedora la actividad de pequeñas editoriales artesanales como L'Horizon Chimérique de París o Ganymède de Bourges, que nos han ofrecido, respectivamente, *L'Espion chinois* de Ange Goudar (1990) y *Zingha, reine d'Angola* de Jean L. Castilhon (1993).

Es asimismo digna de imitación la iniciativa de la editorial neoyorquina A.M.S. Press al haber emprendido el llamado "*Clarissa* project" bajo la dirección de Florian Stuber, consistente en una serie de 16 vols. que incluyen el facsímil de la edición de 1751 (8 vols., aparecidos en 1990), materiales complementarios y variantes (3 vols.) y recopilación de la tradición crítica sobre la obra desde su publicación (5 vols.).

ESTUDIOS

Generalidades

Lo primero que debe destacarse es la gran utilidad que como instrumento de trabajo tiene la *Bibliografía* de Aguilar Piñal (1981-1993).

Sobre el tema de la falta de novela en la España del XVIII, Domergue 1985 arguye la hostilidad en términos morales, la persecución inquisitorial de obras impresas en el país (*Gerundio, Eusebio*) e importadas, la prohibición en censura previa de muchas que hubieron de quedar manuscritas, y la general de 1799. Su conclusión –es innecesario decir que no la comparto– es que no puede hablarse de despegue en los últimos decenios del siglo, debiendo para ello esperarse a la cuarta década del XIX. Rodríguez 1985 calcula en unos 250 títulos la producción española entre 1700 y 1833, y la subdivide en tres apartados: supervivencia de la picaresca e imitación del *Quijote*, restrictivamente entendido como sátira; relatos morales y didácticos; introducción de la corriente sentimental sobre modelos ingleses y franceses. Poco después (1989) argumenta que las razones tradicionales para explicar el subdesarrollo novelístico español no son convincentes, habiendo aquéllas de ser buscadas en la predilección por la lectura en voz alta, hábito y rutina en ambientes cultos y necesidad en los iletrados. Así se explicaría la supuesta predilección por la novela corta y compendiada, y el hecho de que las formas innovadoras (con descripciones extensas, desarrollo lento y análisis psicológico en el ámbito de lo sentimental), al requerir lectura individual y solitaria, fueran mal recibidas.

Álvarez Barrientos 1990 destaca el desarrollo de la novela española y de las colecciones en el último tercio del siglo, y cómo el género pone en cuestión convenciones, ideología dominante y relaciones entre clases, bajo la mirada vigilante de la censura. Señala que la perspectiva moral adoptada por la novela no es siempre de estirpe religiosa, sino a menudo laica, centrada en los problemas de "condiciones" y "relaciones" –en la terminología de Diderot, y el valor costumbrista de muchos de nuestros relatos dieciochescos.

En el monográfico de *Ínsula* (1992), Aguilar Piñal aporta una obertura en que aparecen la proliferación sentimental, la crisis de valores tradicionales, el auge de los personajes femeninos y la escasez de traducciones. Álvarez Barrientos discute el tópico del "vacío novelístico" del XVIII español, tal como se formula en Menéndez Pelayo y Mesonero, y la marginación de la novela en la preceptiva y en la historiografía dieciochescas, salvo en Juan Andrés. García Lara apunta, como temas de interés actual, los esfuerzos bibliográficos, la investigación sobre Torres y las utopías, y las perspectivas aportadas por Zavala 1987. Escobar, la continuidad del Costumbrismo entre los siglos XVIII y XIX, la relevancia de la prensa periódica y el conflicto entre la noción neoclásica de imitación y la observación de la realidad social.

* * *

En materias algo más específicas, pero que con todo caben en este apartado, debe destacarse en primer lugar el volumen publicado por Iris Zavala en 1987. Dejemos a la autora exponer sus propósitos (pp. 3-4):

> Nuestro análisis se basa en métodos de la teoría de la recepción (no sin adaptaciones), métodos de análisis textual y algunas formulaciones de Batjín respecto a la narrativa y los enunciados, así como en aquellas re-formulaciones de la amplia gama de la semiótica que sitúan el fenómeno literario dentro del acto comunicativo y, por tanto, en la vida social.
>
> Nuestros intereses de investigación y sus limitaciones quedan explícitos en los supuestos de los que parto:
>
> 1. Definir a los lectores (reales, ficticios, internos, concretos).
>
> 2. Definir el texto como tipo específico de enunciado.
>
> 3. Reconstruir, dentro de lo posible, el diálogo interrumpido de los textos narrativos como otros textos.
>
> 4. Indicar las fuerzas monológicas sociales que impidieron el intercambio.
>
> Mi objetivo es mostrar que algunos de los tipos de géneros novelescos aparecidos en el siglo XVIII tuvieron escasa repercusión en España (y el mundo hispánico) y explicar las razones para que esto sucediera. En cuanto acto comunicativo (red de enunciados sociales), el texto es la realidad primaria y el punto de partida. Todo texto es un conjunto de prácticas textuales, un todo orgánico dentro de un proceso de producción dinámica que origina, a su vez, un proceso de recepción o práctica, en el interior del sistema de comunicación y de interacción (me apoyo en la definición de Van Dijk 1984: 2281). Desde este sistema semiótico se define la norma y la transgresión de la norma; la Inquisición, en cuanto receptor privilegiado, creó una ruptura en el sistema comunicativo, en el código, e impuso el discurso dominante, interceptando así a menudo el circuito comunicativo (al menos en la superficie).
>
> Mucho de cuanto circuló hubo de adaptarse a la norma y a la convención, cuando no circular clandestinamente.
>
> Parto de una propuesta general que intenta integrar discursos y receptores, con sus códigos y normas determinados de asociación y combinación. Tocamos así el gran dilema entre fidelidad y libertad. Propongo que un análisis de las estrategias textuales permite verificar que el emisor intenta impedir una utilización indiscriminada de la obra, y sugiere los códigos para la reconstrucción del mensaje. Las estrategias textuales ponen de relieve una decisión muy clara respecto al lector social concreto a quien se dirige el discurso.

> Considero como extremos en este circuito de lectores aquellas lecturas "privilegiadas" que delatan su presencia e imponen un significado institucional. Finalmente, examino tres discursos narrativos –Torres Villarroel, José F. de Isla, José Cadalso– en los cuales la función lectora, el acto de comunicación, se nos revela como eje central de la organización textual. En cierto modo, los tres se adaptan a modelos ideológicos externos (gusto, poéticas) y formulan distintamente el uso particular de la norma en la trama, el tema, la estructura. En cuanto comunicación semiótica se combinan en un nuevo estilo o en dependencia a una tradición. La re-actualización de los modelos del siglo XVII (en particular, Cervantes, Alemán y Quevedo), se inserta dentro de una tradición que no supone polémica con sus precedentes literarios. Torres Villarroel e Isla, en particular, se apoyan en la cultura de la risa; Cadalso, en cambio, supone otros diálogos intertextuales".

El libro resulta una amalgana de textos no siempre bien soldados y a veces reiterativos, servidos con salsa semiótica y guarnición bajtiniana. En el fondo, un hato de cosas sabidas, bajo una terminología sacramental a la que podría aplicarse el verso de Boileau: "La montagne en travail enfante une souris". Quienes conocemos a Iris desde antiguo y apreciamos su trayectoria investigadora no podemos menos que lamentar este experimento que nada le añade. Decía el Arcipreste de Hita que "non ha mala palabra si no es a mal tenida"; espero que Iris entienda las mías, porque las dicta el deber de no falsear lo que creo la verdad.

Bermúdez Cañete 1989 rastrea la influencia de Rousseau en diversos españoles del XVIII, entre ellos Montengón y Mor de Fuentes. Guinard 1990, desde la distinción entre utopía, viaje imaginario y novela, señala que, con todo, en nuestro fin de siglo aparecen novelas con episodios o ingredientes utópicos: así el *Eusebio* (mito de la Pennsylvania cuáquera), *El Mirtilo, El Antenor* (la república de Elime), *El Valdemaro* y las *Aventuras de Juan Luis* (La isla Fortunaria).

Truxa 1990 estudia algunas novelas sentimentales españolas (*La Serafina, La filósofa por amor, La Eumenia, Rodrigo y Paulina*), las distingue y caracteriza por su planteamiento del problema del amor y el matrimonio desigual: que el cónyuge impuesto aparezca después de la mutua declaración de amor entre los protagonistas, quedando privado de legitimidad; el debate entre rango y dinero frente a virtud; que el atractivo para ser amado no resida en la belleza física sino en la moral, por lo cual resulta infrecuente la descripción de la primera.

En Carnero 1993 se delinea la trayectoria semántica de la palabra "gótico" y sus cambios valorativos en el XVIII, desde el desprecio y la reprobación a la reivindicación en términos emocionales, en los ámbitos del medievalismo y la sublimidad. Se caracteriza en un esquema de nueve componentes el goticismo literario (época remota no imprescindible; lo terrorífico moral del *tirano gótico*, laico o eclesiástico; la debilidad de los héroes; los personajes marginados; la heroína atribulada; lo terrorífico natural; lo terrorífico arquitectónico; lo terrorífico religioso; lo terrorífico sobrenatural), se plantea su incompleta manifestación en la España del XVIII y se señalan elementos góticos en *Eusebio* y *El Rodrigo, La Leandra, Cornelia Bororquia* y la *Galería* de Pérez Zaragoza.

Álvarez Barrientos intenta, en 1995 a, determinar los rasgos diferenciales de la novela moderna, tomando como punto de partida las reflexiones del P.

Isla y siguiendo con otros textos de preceptiva y de práctica novelesca. En 1995b estudia la ambivalencia hacia lo francés en la España de fines de siglo, tomando en consideración el testimonio de varias novelas y la presencia francesa en la vida y la cultura del país. En 1995c plantea el incremento del número de mujeres lectoras y escritoras en la España del XVIII, aunque la mujer siga siendo marginada en la educación y sea objeto, en la narrativa de la época, de un tratamiento conservador centrado en realzar la virtud y la pasividad femenina ante el padre o el amado, mientras otras orientaciones progresistas (Prévost, Marivaux, Laclos) toman en cuenta la libertad en la elección de estado, e indagan la psicología y la iniciativa femeninas en materia amorosa.

La Eumenia de Zavala y Zamora, *La Serafina* de Mor de Fuentes y *Maclovia y Federico* nos sitúan, en el caso de la novela española, ante mujeres resueltas y combativas, si bien lo son en cuanto a sus esfuerzos para unirse al hombre que aman. Lo mismo ocurre en *La filósofa por amor* de Tójar, con la peculiaridad de que, en este caso, la protagonista, siendo de familia noble, rica y poderosa, no sólo reivindica su amor por un joven sino que toma la iniciativa amorosa.

Todo ello revela, según el autor, la inquietud de la época por plantear un nuevo modelo de relación entre hombre y mujer que adapta, humaniza y relaja el tradicional, más para apuntalarlo que para disolverlo.

Alonso Seoane 1995 b indaga la presencia de la novela en el teatro (relatos dramatizados, novela como tema dramático) y la del teatro en la novela (como tema y como actividad de los personajes, como acción relacionada con la novelesca, como excurso dramático incrustado en el texto de la novela).

Véase Tietz 1992, que no he podido consultar.

Sobre Cervantes y la novela aureosecular en el XVIII, véase Aguilar Piñal 1987 a y 1987 b (pp. 247-255); Álvarez Barrientos 1987-1988, 1989; Baquero Escudero 1988; Barrero Pérez 1986; Ertler 1989; Fernández Insuela 1993; Meregalli 1993; Pensado 1987; Ripoll & Rodríguez de la Flor 1991; Rodríguez Cepeda 1988 a y b, 1992. También Fernández Insuela 1986 y Lopez 1988.

La ubicación de la novela en el contexto teórico del Neoclasicismo es un tema que viene interesando últimamente a los dieciochistas, entre otras razones por ser uno de los obstáculos posibles en la tardía adquisición por el género de carta de naturaleza. Se tiene en cuenta su ausencia en la preceptiva clásica, los intentos dieciochescos de definir la novela como variante en prosa de géneros canonizados (epopeya, tragedia, comedia...), la obsesiva coartada moralizante de cara a un público refractario a la literatura doctrinal y ansioso de entretenimiento y deleite emocional, la distinción entre *novela* y *romance* en función del carácter cotidiano-realista o maravilloso-exótico, o de la menor o mayor extensión del relato.

Una exposición sintética de estas cuestiones, en el resumen de Checa 1992. Álvarez Barrientos 1991a recopila un siglo de ideas sobre la novela, en Gregorio Mayans (*Vida de Cervantes, Retórica*), José Luis Munárriz (traducción de las *Lecciones* de Hugh Blair), Francisco Sánchez Barbero (*Principios*

de Retórica y Poética), Agustín García de Arrieta (traducción adicionada de los *Principios filosóficos de la literatura* de Charles Batteux), José Marchena (*Lecciones de filosofía moral y elocuencia*), José Gómez Hermosilla (*Arte de hablar en prosa y en verso*). El caso de Mayans (su consideración analógica de la novela en el marco de la poética clásica, su incapacidad para admitir su independencia y novedad, sus opiniones sobre Cervantes, las novelas picaresca y de caballerías) ha sido estudiado por Pérez Magallón (1986-1987, 1990-1991); véase también su edición de 1994, primer intento de poner al alcance del estudiante universitario un compendio de textos mayansianos. En un denso y erudito artículo, François Lopez 1988 indaga la ambigüedad e imprecisión del concepto de novela en la tradición preceptiva, rastrea la historia de la división de la literatura en épica, lírica y dramática, y clarifica el pensamiento de Mayans (prólogo a *La pícara Justina, Vida de Cervantes, Retórica*) a propósito de sus ideas acerca de la novela, su perspectiva moral en relación con la de Vives, su visión y valoración de la novela medieval y de la Edad de Oro, para concluir señalando la distancia entre ese pensamiento y la vulgata neoclásica. Sánchez García (1987) estudia las ideas expuestas por Vicente Mª Santibáñez en su prólogo a la traducción (1787) de *La buena madre* de Marmontel.

Fernández Insuela (1995 b, c) se ocupa de la vigencia del cuento tradicional en el XVIII, en la *Tertulia de la Aldea*, la literatura de cordel y un manuscrito titulado *Diversión nocturna*, de autor no identificado, existente en la Biblioteca Central de la Universidad de Oviedo.

En cuanto a las síntesis historiográficas y críticas sobre la novela española del XVIII, en mi opinión es prematuro planteárselas hoy por hoy si se pretende que tengan el debido rigor. La razón es que no disponemos todavía del suficiente número de monografías (y pasará algún tiempo antes de que podamos contar con ellas), y falta así la base sobre la que asentar aquéllas. Quien pretenda escribir hoy en día una historia de la novela española del siglo XVIII deberá asumirla como la tarea de toda una vida, so pena de heredar errores y lagunas, hablar en muchos casos por boca de ganso o arriesgarse al peligroso juego de tomar la parte por el todo.

Dos de tales síntesis se han publicado en el decenio que nos ocupa. La de Ferreras 1987 muestra el apresuramiento, el descuido, la vacilación de criterios y la falta de referencias de primera mano que son en el autor habituales, sin olvidar por ello la utilidad y el mérito de sus trabajos. La mejor, como mucho, es la de Álvarez Barrientos 1991 b, gracias a la cual cabe, por primera vez, recomendar un manual de consulta a los estudiantes universitarios, quienes hasta ahora no podían recurrir ni siquiera a las Historias de la Literatura, en las que se cubría el expediente gracias a Isla, Torres y algún otro autor testimonial como Montengón.

Traducción, adaptación y recepción de la novela europea

Me ocuparé primero de las publicaciones que tratan el tema desde un punto de vista general, y en segundo lugar de las que conciernen a la actividad de traductores concretos, o a obras específicas.

Urzainqui 1986 afirma que las obras inglesas fueron habitualmente conocidas en sus versiones al francés, y que las traducciones españolas sólo aparecen en las dos últimas décadas del siglo, siendo preferentemente libros de viajes y novelas sentimentales. Rastrea acto seguido la prensa española en busca de anuncios y reseñas de traducciones (casi siempre aparecidos en *Gaceta de Madrid, Diario de Madrid* y *Memorial literario*), y compila los referidos a Henry y Sarah Fielding, Elizabeth Helme, Samuel Johnson, Sophia Lee, André M. de Ramsay, Samuel Richardons, Frances Sheridan y Jonathan Swift, advirtiendo de la circulación de obras anónimas, no identificadas o incluidas en colecciones. En su artículo de 1991 matiza el campo semántico de *traducción* en el siglo XVIII, dividiéndolo en 12 categorías: *restitución* (de una obra supuestamente "robada" por un extranjero, como el *Gil Blas*), *compilación* en misceláneas, *abreviación* o sinopsis (el sistema de la *Bibliothèque Universelle des Romans*), *acumulación* (adición e interpolación del original, frecuente en obras científicas, historiográficas y preceptivas), *corrección* según criterios morales o para obviar errores, *nacionalización* (adaptación a las costumbres, geografía u onomástica del país), *generalización* (el proceso inverso al anterior), *actualización* al tiempo presente de una obra antigua, *recreación* (adaptación o traducción libre), *traducción* propiamente dicha, *paráfrasis* y *continuación*.

Lafarga 1988 enfoca a Luzán y al duque de Almodóvar como difusores en España de la cultura francesa. Observa en el primero la reprobación de la novela y su ignorancia de los grandes autores franceses e ingleses contemporáneos (*Memorias literarias de París*, 1751); en el segundo, un criterio moral menos rígido y un conocimiento detallado de la novela francesa de la época (*Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia*, 1781). Un más extenso análisis de la citada actitud de Luzán se encuentra en Carnero 1990, donde se amplía lo apuntado en una publicación de 1984: la obsesión didáctica y regeneracionista de Luzán, su identificación de la cultura con las instituciones dirigidas desde el poder, su falta de atención a la literatura favorecida por la demanda espontánea, la superficialidad de su información en materias científicas, su conservadurismo timorato ante la filosofía y la literatura, su atención privilegiada al teatro y su condena destemplada de la novela contemporánea. Debo señalar que ese artículo de 1990 está desfigurado por numerosas erratas.

Según Aragón Fernández 1989 los grandes autores franceses del XVIII brillan por su ausencia en el ámbito de la traducción, o están representados por obras menores o dadas como anónimas, mientras predomina la recepción de la literatura religiosa. En el repaso que aporta conciernen a la novela los nombres de Fénelon, Baculard, Mme. Leprince de Beaumont, Mme. de Genlis, Florian, Prévost, Saint Pierre, Lesage, Laclos y Ducray-Duminil. Sorprendentemente, no se nos dan los datos bibliográficos, ni siquiera el año, de las traducciones.

Alonso Seoane 1990 considera los anuncios de novelas francesas e inglesas que aparecieron en el *Correo literario de la Europa*. Lopez (*ibíd.*) tiene en cuenta toda clase de obras, y además de la publicación mencionada en el título,

la *Biblioteca periódica anual* del *Memorial literario*; su conclusión es que, salvo el *Gil Blas* traducido por Isla, ninguna de las obras maestras de la novela francesa se difunde en España, por causa de la censura, aunque no debemos olvidar la lectura clandestina de las ediciones originales. Fernández Gómez & Nieto Fernández (1991), para los años entre 1750 y 1808, dividen las obras objeto de su estudio en 14 grupos; la novela es en su esquema un subapartado del apartado 1º del grupo 13 (Literatura), y resultan mencionadas traducciones de Lesage, Marmontel, Florian, Leprince de Beaumont, Ducray-Duminil, Fénelon y Chateaubriand.

Debo advertir que, en ocasiones, los trabajos a los que acabo de aludir y a los que aludiré en el resto de este apartado no se refieren sólo al ámbito de la novela, aunque mi resumen recoja únicamente lo que la concierne.

La actividad de determinados traductores y adaptadores de novela extranjera en la España del XVIII ha sido asimismo objeto de estudios monográficos, de los que paso acto seguido a dar cuenta.

Bernardo Mª de CALZADA en Freire 1989, donde se ofrece un resumen biográfico y una recapitulación de sus obras, entre ellas versiones de *Adela y Teodoro* de Mme. de Genlis (1785), *El viajador sensible* de François Vernes (1791), el *Antenor* de Étienne Lantier (1802), *Herman de Unna* de Christianne-Benédicte Naubert (1807) y *Don Quijote con faldas* de Charlotte Lenox (1808).

José de COVARRUBIAS, su traducción del *Telémaco* (1798) y sus ideas sobre la naturaleza y calidad de la traducción son el objeto del artículo de Aragón Fernández 1991.

Sobre la *Pamela* de Ignacio GARCÍA MALO puede verse mi artículo de 1995 d, y mi estudio preliminar a García Malo 1995. El de MARTÍNEZ COLOMER 1985, para el *René* de este autor.

Pageard 1993 se ocupa de la deficiente versión de *Werther* realizada por MOR de FUENTES y publicada por Bergnes de las Casas en 1835, señalando que Mor ignoraba el alemán hasta el punto de ser incapaz de comprender el original en muchos momentos, lo cual no es, en este caso, su único defecto, pues abusó de los diminutivos hasta la cursilería, degradó el texto goethiano dándole un tono humorístico y salpicándolo de vulgarismos, cuando no convirtió la lengua directa del original en ampulosidad retórica y atenuó o suprimió lo que podría causar problemas en el terreno religioso.

Andioc 1991 nos sitúa en la Valencia de 1812-1813, donde Leandro MORATÍN se encargó, junto a Pedro Estala, de la dirección del *Diario de Valencia*. Junto a los artículos que en dicho periódico le atribuyera Rafael Ferreres, René Andioc se centra en una *Anécdota* publicada en el número de 29 de Junio de 1813, en realidad traducción de *Les deux consolés* de Voltaire, la asigna a Moratín estudiando su lenguaje y la publica en compañía de su original.

Alonso Seonae (1988 a, 1988 b) identifica la fuente de tres de los relatos que componen el *Decamerón español* de Vicente RODRÍGUEZ DE ARELLANO:

El sepulcro en el monte, *La heroína francesa* y *La pérfida, o Enriqueta y Lucía*, la cual resulta ser, respectivamente, *Félix et Pauline* de Pierre Blanchard, y *Clémence d'Entragues* y *Henriette et Luci* del *Décaméron françois* de L. d'Ussieux. También estudia, en los dos primeros casos, la versión española en relación con su original.

Sigue sus pasos García Garrosa (1991 y 1992 a) en cuanto a las *Tertulias de invierno en Chinchón* de Antonio VALLADARES de SOTOMAYOR; de las siete novelas que forman esta colección, *La mujer singular* resulta ser adaptación de *La femme comme il y en a peu* de *Cuentos morales* de Marmontel; *Clemencia de Entragues*, de *Clémence d'Entragues*, traducida como hemos dicho por Rodríguez de Arellano como *La heroína francesa; Los príncipes de Armenia, o el grito de la naturaleza*, de *Les princes d'Arménie* del mismo *Décaméron françois*. Estudia igualmente la autora las características de la adaptación realizada por Valladares a la vista de los correspondientes textos franceses.

Sobre Francisco de TÓJAR, véase estudio preliminar a Tójar 1995.

Para las versiones por Gaspar ZAVALA y ZAMORA de *Odérahi* y de las novelas de Florian, mi estudio preliminar a la edición 1992 del autor. En un artículo reciente (Carnero 1995 g) he identificado la remodelación, por Zavala, de *Anne Bell, histoire anglaise*, de *Épreuves du sentiment* de Baculard d'Arnaud, en su tragedia burguesa *Las víctimas del amor*, estrenada en 1788: un buen ejemplo de cómo las versiones de textos extranjeros se realizan en ocasiones sin respetar las fronteras de los géneros literarios, y de cómo han de ser igualmente rastreadas.

En 1992 b, García Garrosa plantea la repercusión en España de la trilogía formada por las *Mémoires du Comte de Comminge*, novela de Mme. de Tencin (1735), *Les amants malheureux*, drama de Baculard (1764) y la *Lettre du Comte de Comminge à sa mère*, poema de Claude Dorat (1764 también): *Los amantes desgraciados* de Manuel Bellosartes, *Los amores del Conde de Cominges* de Luciano Francisco Comella, el anónimo *Cominge perseguido*, el inédito *Los amantes desgraciados* de José Pablo Muñoz, todo esto en el ámbito del drama; la traducción anónima de la novela, París 1828, reeditada en 1836 y 1837 junto al drama de Bellosartes y el poema de Dorat, bajo el título de *Historia del Conde de Comminge*.

Reservo el último lugar en este apartado para Pablo de OLAVIDE, porque su caso merece exposición más reposada y porque, a la vista de la investigación en marcha que lo concierne, debemos provisionalmente considerarlo en parte un adaptador y en parte un novelista original, aunque es probable que el paso de los años y a la aparición de nuevos trabajos nos lo deje en lo primero.

Mª José Alonso Seoane viene dedicando a Olavide una serie de sucesivos artículos (1984, 1985 a y b, 1986, 1988 d, 1989, 1991, 1992, 1993, 1995 a) que en conjunto, y no obstante algunas innecesarias reiteraciones, han de conside-

rarse de capital importancia en sí mismos y como complemento y corrección del enfoque dado por Estuardo Núñez a la labor novelística de Olavide.

Intentaré resumir las aportaciones de Alonso Seoane del modo más sintético posible.

Olavide se interesa primordialmente por el teatro hasta la crisis de conciencia que le produce su condena inquisitorial. A partir de ese momento emprende una serie de obras de carácter reflexivo moral y religioso, la más conocida de las cuales es *El Evangelio en triunfo*. A esta época corresponden sus novelas, sobre las que contamos con referencias debidas a Fernández de los Ríos, Defourneaux, Capel y Ferreras, más las publicaciones de Estuardo Núñez.

Dichas referencias coinciden con la colección titulada *Lecturas útiles y entretenidas*, publicada en Madrid entre 1800 y 1817, en 11 vols. y a nombre de "Atanasio de Céspedes y Monroy", seudónimo que encubre la autoría de Olavide. Algunas de dichas novelas se reeditaron en Filadelfia, 1811, y New York, 1828. Su pensamiento resulta coincidente con el de *El Evangelio en triunfo*; sus temas principales son la formación del carácter virtuoso por la educación y la religión, el dilema campo/ciudad desde el punto de vista de la virtud y el vicio, la libre elección de cónyuge, la mala educación de la nobleza, la religiosidad ilustrada.

Su originalidad debe ser puesta en tela de juicio, y debe investigarse su dependencia de originales franceses. Sin dar por concluida dicha búsqueda, puede señalarse la fuente de tres de dichas novelas: *Marcelo o los peligros de la Corte* procede de *Germeuil* de Baculard d'Arnaud; *Paulina o el amor desinteresado*, de *Ernestine* de Mme. Riccoboni; *El incógnito o el fruto de la ambición*, de *Félix et Pauline* de Pierre Blanchard, que, como antes hemos visto, fue igualmente traducida por Rodríguez de Arellano con el título de *El sepulcro en el monte*. La escasez de referencias en la obra novelística de Olavide a la cultura y la geografía francesas no debe ser considerada un indiscutible síntoma de originalidad, ya que una traducción "naturalizada" (y tal es el criterio expresado en el prólogo a las *Lecturas*) habría eliminado aquéllas sustituyéndolas por sus equivalentes españoles.

En el apartado tercero de este balance, el dedicado a las *Ediciones de textos recuperados*, se ha dado cuenta de la aparición en 1987 de la edición de *Obras selectas* a cargo de Núñez y del contenido de su estudio preliminar. Núñez 1988 da noticia de la identificación de otra novela de Olavide, *Teresa o el terremoto de Lima* (incluida en la citada edición del año anterior), con su sinopsis argumental y las razones que apoyan la atribución.

Véanse también Gómez Navarro 1986-1987, Pajares 1992, Fernández y González 1990.

Novelistas originales españoles

• Ignacio GARCÍA MALO

A mi artículo de 1995 d ya he aludido en el apartado *Traducción, adaptación y recepción de la novela europea*. Los restantes (Carnero 1995 b, c, e, f) están sustancialmente recogidos en el estudio preliminar a mi edición (García Malo 1995), de modo que remito al lector al apartado *Ediciones de textos recuperados*, añadiendo tan sólo algunas cuestiones que tienen aquí mejor lugar.

En 1995 e me ocupo de la obra política del autor de *Voz de la Naturaleza*. Consta aquélla de una *Memoria* manuscrita y de cuatro impresos, aparecidos entre 1810 y 1811. La *Memoria*, compuesta en 1809, siendo García Malo funcionario de la Junta Central, reflexiona política y militarmente sobre la mejor prosecución y coordinación de la resistencia antifrancesa y sobre el peligro de emancipación, con ayuda inglesa, de las colonia americanas.

Los impresos (*Reflexiones sobre los puntos más importantes en que deben ocuparse las Cortes, Los derechos de la soberanía nacional, Respuesta a la carta del ciudadano militar, La política natural*) pretenden ofrecer a los españoles, faltos de educación política para el ejercicio de derechos y deberes en un estado democrático, compendios de pensamiento liberal: publicidad de los debates de las Cortes y libertad de imprenta, pacto social y soberanía nacional, capacidad de la nación para prescindir del sistema monárquico o de la dinastía borbónica, devolución de la corona a Fernando VII como monarquía constitucional, limitación de la autoridad del rey por su lealtad a la nación, la división de poderes y las leyes fundamentales.

A la vista de todo ello, expongo en 1995 f mis razones para creer equivocada la atribución a García Malo por Aguilar Piñal (1981-1993, vol. IV, pág. 136) de una obra anónima, traducida del francés con el título de *La voz de la naturaleza sobre el origen de los gobiernos*, cuya primera edición se imprimió en 1813. Me baso en lo siguiente: 1º, el nombre de García Malo no aparece en dicha obra; 2º, Aguilar Piñal la confunde con la colección de novelas *Voz de la Naturaleza*, ya que las signaturas que da corresponden a esta última, en todos los casos menos uno; 3º, el pensamiento político de García Malo, según lo expuesto en 1995 e, es incompatible con el que sustenta la obra atribuida, escrita originalmente por Jean-Baptiste Thorel: negación del pacto social y la soberanía popular como teorías revolucionarias y regicidas, afirmación del derecho divino y la autoridad absoluta de los reyes, extremismo antirrevolucionario, antidemocrático y antiliberal. Ni está demostrado, ni puede suponerse verosímilmente, que García Malo fuera el traductor de Thorel.

Alonso Seoane 1988 propone la influencia en una de las novelas de García Malo, *Federico y Beatriz*, episodio del naufragio y vida en la isla desierta, de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso. No lo creo así, porque los dos relatos no tienen la suficiente semejanza y porque, aunque la tuvieran, habría que demostrar la necesidad de su relación en el ámbito de uno de los tópicos

más generalizados en la literatura de la época. Mi opinión sobre las fuentes o los modelos de García Malo puede verse en mi artículo de 1995 c.

• Luis GUTIÉRREZ

Sobre este personaje y su *Cornelia Bororquia*, véase Dufour 1987, en esencia idéntico al estudio preliminar, del que en su lugar me he ocupado, de Gutiérrez 1987. En Dufour 1993, poco más que la escueta mención de la novela en su contexto. Urrutia 1990 analiza y comenta su ideología. También téngase en cuenta Román Gutiérrez 1988, pp. 116-118, y estudio preliminar a Gutiérrez 1994.

• Fernando GUTIÉRREZ de VEGAS

Álvarez Barrientos 1993 comenta el contenido de *Los enredos de un lugar*, y justifica el atractivo histórico y costumbrista de la obra por su sátira de jueces y abogados (emparentable con la de *Fray Gerundio*), su descripción del caciquismo y las formas de conducta en un cerrado microcosmos social, y la proyección sobre ese ámbito de los propósitos reformistas de la Ilustración. La modernidad que descubre en la novela la cree debida a su atención al análisis psicológico de los personajes, al propósito realista en el reflejo de los ambientes y a la conciencia creativa del autor en cuanto a los fueros del género.

• José Francisco de ISLA

En un inteligente y sugestivo estudio, Briesemeister 1986 a nos invita a reparar en el juego de Isla con distintas dimensiones de la gestación y la recepción textuales: Gerundio como lector inhábil de textos sagrados y como pretexto para las alusiones del autor a sus lecturas parodiadas de textos contemporáneos; la parábola de la lectura erudita, de la crítica textual y de la ecdótica en lo relativo al supuesto manuscrito original, su traducción falsificada y el descubrimiento de dicha falsificación por el orientalista oxoniense; la perversión de la bibliografía por el dómine Zancas Largas; el esperpento de lectura y escritura colectiva en la confección del sermón fúnebre por fray Blas y Gerundio.

Martínez de la Escalera 1986 documenta la presencia de Feijoo en el horizonte intelectual y vital de Isla tras el impacto causado por la aparición del *Teatro crítico*, a través de las cartas escritas por éste a aquél y a otros, de las alusiones al primero en la obra del segundo y de sus intentos de conseguir la protección del ilustre benedictino para *Fray Gerundio*.

José Jurado ha dedicado a Isla en este decenio trabajos que revelan su minuciosa erudición y que han afluido al estudio preliminar de la edición de 1992. El de 1985 expone cómo la prohibición en 1758 del tomo II de *Fray Gerundio*, y de la reimpresión del I, desató la confección de ediciones clandes-

tinas y piratas, que se enumeran, se describen prolijamente y se identifican como tales tras el análisis del papel, las viñetas y las erratas. El de 1989 estudia la evolución del sermón del Siglo de Oro y su progresiva adquisición, aun manteniendo las constantes estructurales tradicionales, de un tinte profano en temas, contenidos y recursos literarios, y de un primordial carácter de juego de ingenio en busca de la sorpresa, la brillantez y el aplauso. Culminando esa degradación en el período 1680-1750, la crítica de Isla coincide con la de Feijoo, Mayans, Luzán y numerosos escritores religiosos y prelados. Afirma Jurado que los sermones gerundiacos no son invención de Isla, sino que están tomados de autores conocidos, y algunos de ellos encumbrados, primordialmente del segundo cuarto del siglo; e identifica un centenar de tales referencias en Andrés Berlanga, José Gay, José López de Cotilla, Francisco Isidoro Andrés, Gabriel de Cintruénigo, Pablo Fidel de Burgos, Francisco Soto Marne y otros, dándonos así la clave de la enorme capacidad de escándalo de la obra de Isla, de su clamoroso éxito y de la fulminante reacción de las órdenes religiosas que condujo a la prohibición instantánea.

Recuérdese lo dicho en su lugar a cuento de la edición por el mismo Jurado de Isla (1989), sin olvidar los estudios preliminares a Isla 1991, 1992 a y b. Véanse asimismo Chen 1990, Precedo 1988, Rodríguez Pazos 1985. No he podido consultar Briesemeister 1986 b ni Zavala 1992.

• Vicente MARTÍNEZ COLOMER

Me remito a la edición, ya citada, de *El Valdemaro* (Martínez Colomer 1985) y a su estudio preliminar, del que Carnero 1985 es un resumen dedicado a la presentación del autor en los aspectos que lo hacen relevante en el contexto literario del fin de siglo. Cruz Casado 1988 dice haber hallado el manuscrito de la novela *Los trabajos de Narciso y Filomela*, que yo no conseguí localizar; tampoco lo localiza, aunque lo describe y publica algunos fragmentos. Esperemos que la novela completa vea pronto la luz.

Veáse Truxa 1995.

• Pedro MONTENGÓN

Fabbri 1985 analiza los ingredientes utópicos presentes en tres novelas de Montengón: *El Antenor*, *El Mirtilo* y *Eusebio*. En la primera, el episodio de la república de Elime y sus afinidades con Tomás Moro, el *Telémaco* y *Sinapia*; en la segunda, los esbozos de crítica social y la evasión de la realidad con refugio en la aldea idealizada; en la tercera, el mito de América como solar de tolerancia. En cuanto al viajero y literato sueco Lorenzo Ignacio Thjulén, me produce la misma sensación que un pelo en la sopa, con todo el respeto que me merece mi admirado amigo Maurizio Fabbri.

Pilar Palomo 1986 apunta la influencia de *El Criticón* en *Eusebio* a propósito de los dos elementos básicos de la novela pedagógica: el personaje

dual, o sea la pareja formada por protagonista y preceptor, y el viaje como símbolo del aprendizaje que supone toda vida humana. Señala coincidencias estructurales y textuales entre las dos obras citadas, y la huella de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso en *El Antenor* a través de *Los Incas* de Marmontel.

El Mirtilo, la novela pastoril de Montengón, es el tema de Hafter 1991: las razones del protagonista para huir del mundo, la situación de la obra en la tradición bucólica, las ideas literarias que revela, la peregrinación alegórica de Mirtilo y su conclusión en el refugio del amor y la pureza. Sebold 1992, publicado previamente en ABC del año anterior, es una apretada síntesis divulgativa acerca de la relevancia de *El Rodrigo* (señalada por Menéndez Pelayo) como primera novela histórica del Romanticismo español, el significado de su subtítulo (romance épico), sus ingredientes fantásticos y el personaje de Florinda.

En lo que toca a mis propias aportaciones, debo recordar el estudio preliminar a mi edición de 1990 y la recopilación de 1991, que incluye textos de Gumersindo Laverde, Ángel González Palencia, Emilio Alarcos Llorach, Elena Catena, Fabbri, Piero Menarini, Annick Emieux y Pilar Palomo. En mi artículo de 1995 a he inventariado las apariciones de la figura legendaria del rey Rodrigo en la obra de Montengón (*Odas*, la novela de 1793, el poema de 1820 *La pérdida de España reparada por el rey Pelayo*), para luego analizar los rasgos psíquicos de que Montengón lo dota (vacilación entre la equidad y la razón de Estado, el rendimiento amoroso y la violencia erótica, el orgullo y el arrepentimiento, la crueldad y la inclinación al suicidio) convirtiéndolo en un ser desesperado que sin descanso teje y desteje contradicciones jamás resueltas, víctima de un destino ominoso que le veda la satisfacción, la convicción y la fortaleza y lo conduce a la ruina moral y a la muerte, haciendo de él un personaje del ámbito del *byronic hero* romántico y guarnecido de cultura clásica, síntesis nada infrecuente en las manifestaciones dieciochescas del Romanticismo.

Véanse también Emieux 1985 y 1988, Fabbri 1992, Giménez López 1993, Gómez Navarro 1986-1987, Pajares 1991, Pérez Rioja 1988.

• José MOR de FUENTES

Hafter 1986 valora *La Serafina* por su carácter realista y por la singularidad que gracias a él adquiere en el contexto de su género y época, orientados hacia derroteros bien distintos. Tal realismo se detecta en el trazado del personaje de Alfonso tanto como en la no idealización amorosa de Serafina; en la conciencia, en las cartas que forman la novela, de la necesidad de controlar el énfasis sentimental; en las referencias críticas a la literatura entonces vigente en España; en la precaución acerca de la tendencia a interpretar las situaciones de la vida real en clave de tópicos literarios; en la descripción de tertulias, ambientes caseros, lugares de encuentro y tabernas; y en el uso, cuando procede, de lenguaje coloquial e incluso vulgar.

Ruggeri Marchetti 1986 se propone, en un apretado volumen, llegar al planteamiento de todos los posibles niveles de lectura crítica de *La Serafina*: referencias temporales y al espacio físico en que la acción transcurre; estructura y ritmo del relato; clasificación, caracterización y función de los personajes, con especial consideración de los femeninos; tratamiento del omnipresente tema de la libre elección de cónyuge; condición social y educación de la mujer; crítica de la literatura contemporánea. Veáse Truxa 1995.

No menciono los trabajos dedicados al *Bosquejillo* por las razones indicadas en la Advertencia preliminar.

• Francisco de PÁRRAGA MARTEL

No podemos poner en el haber de este olvidado novelista otra cosa que el breve recuerdo de Cruz Casado 1992.

• Diego Ventura REJÓN y LUCAS

Unas páginas (11 a 21) de Peña Velasco 1985 desentrañan la confusión entre Diego Antonio Rejón de Silva y Diego Ventura Rejón y Lucas, supuesto seudónimo éste de aquél cuando se trata en realidad de dos personas distintas: Diego Ventura Rejón de Silva y Lucas, nacido en 1721 y autor de la novela *Aventuras de Juan Luis*, y Diego Antonio Rejón de Silva y Barciela, hijo del anterior y autor del poema *La Pintura*. Con documentos de primera mano nos ofrece la autora la biografía del novelista: su nacimiento en Murcia, su muerte en Madrid y otros pormenores y el catálogo de sus escritos, manuscritos e impresos, entre estos últimos la tragedia *La Gabriela*.

Soubeyroux ha dedicado dos artículos (1988 y 1991) a *Aventuras de Juan Luis*, entendida como una novela didáctica, satírica y utópica. Analiza el hispanista francés la ficción autobiográfica, la entidad del narrador, la estructura del relato (tópico del viaje, *novels-within-the-novel*) y el contraste que en él se establece entre Nogalia, el país donde vive el protagonista, aparentemente imaginario pero trasparente imagen de España, y la isla Fortunaria, en la que es abandonado tras ser apresado durante un viaje marítimo. Nogalia da ocasión a una sátira de la vida madrileña (vicios y defectos de hombres y mujeres, petimetría, terturlias y saraos), en contraste con una Fortunaria poblada de ciudadanos ilustrados y prudentes, y dotada de una organización social que se basa en la represión del lujo, de la ebriedad, de la mendicidad y del vagabundeo, la administración eficaz y rápida de justicia y la asistencia social a través de enseñanza y formación profesional de pobres y marginados. Observa Soubeyrous que, con todo, el programa reformista de Rejón es timorato y superficial, se basa en el autoritarismo y la represión y no cuestiona las estructuras sociales de la España del Antiguo Régimen.

• Alonso RIBERO y LARREA

El autor del *Quijote de la Cantabria* ha merecido dos estudios de Fernández Insuela (1986, 1995 a), donde se ofrece el esbozo de su biografía y el repertorio de sus gustos teatrales neoclásicos y de sus ideas ilustradas: censura de la ociosidad e improductividad de la nobleza; condena de la ignorancia de los clérigos, de la superstición y de la explotación de la credulidad popular; regeneracionismo basado en el fomento de agricultura e industria, en línea de las Sociedades de Amigos del País.

• TERTULIA DE LA ALDEA

Esta miscelánea de autor y/o editor incierto, atribuida tanto a Hilario Santos Alonso como a Manuel José Martín, que se funda en la ficción de un grupo de personas reunidas para contar historias e incluye un variopinto conjunto de novelas del Siglo de Oro en compendio, vidas de santos, chistes y anécdotas folklóricas, tiene, según Fernández Insuela (1990 a, 1995 c) el interés de documentar la difusión conjunta de materia tradicional y literatura culta vulgarizada entre el público rural que hemos de suponer era su destinatario.

• Diego de TORRES VILLARROEL

Ilie 1986 se pregunta por la modernidad o el arcaísmo de Torres en relación a los "errores comunes", supersticiones y nociones precientíficas en un contexto español intelectualmente limitado y retrasado con respecto a Europa, e indaga sus ideas fisiológicas y epistemológicas y sus conceptos de *imaginación* y *fantasía*, en un sugestivo estudio cuyo alcance no se limita a la *Vida* de Torres, a la que sí debe limitarse esta exposición.

Para Picard 1988, locura y razón explican el carácter complejo y contradictorio de la imagen que de sí mismo quiso dejarnos Torres, más como configuración mítica de su personalidad que como testimonio confesional, finalmente decantada hacia la razón tras una brega de por vida en que la voluntad y la querencia moral logran el equilibrio último y buscan captar la benevolencia del lector.

Mercadier 1988 supone que el éxito de la *Vida* fomentó la publicación de autobiografías al filo del medio siglo, y señala dos de ellas (*Vida y sucesos del astrólogo D. Gómez Arias, Vida y aventuras militares del filomatemático D. Joaquín de la Ripa*), destacando el interés humano, literario y sociológico de la segunda, sus semejanzas y diferencias con el modelo torresiano y su sorprendente complacencia en lo truculento al relatar la expedición a Orán de 1732. Entre las autobiografías del XVIII enumeradas por Hafter 1993 en función de los elementos de crítica social que contienen, figura la *Vida* de Torres.

En Pérez López 1995 continúa la esperable revisión de la actitud de Torres ante la ciencia, las formas literarias del XVII y la ortodoxia religiosa,

entendida en última instancia como una incompleta y frustrada aspiración a la modernidad.

Recuérdese el estudio preliminar del mismo Pérez López a Torres 1989, y el de Sebold a Torres 1985 a. Véase también Philippot 1986; no me ha sido posible localizar Delgado Gómez 1986 ni Gumbrecht del mismo año. Véase Fernández Cifuentes 1994 para la presencia de Torres en las Historias de la Literatura.

• Joaquín TRAGGIA

Para su actividad literaria, Arija Navarro 1987 desde pág. 321; unas líneas, en pág. 378, conciernen a la inconclusa novela pedagógica *Eudamonopeia*, considerada más detenidamente por Emieux 1991, que anuncia la futura publicación del manuscrito conservado en la Real Academia de la Historia de Madrid.

• Cándido María TRIGUEROS

A la miscelánea *Mis pasatiempos* y a las novelas cortas que contiene dedica Aguilar Piñal 1987 unas páginas relativas a su repertorio temático, a sus fuentes y modelos y a la presencia de asuntos orientales y de historia nacional.

• Antonio VALLADARES de SOTOMAYOR

Herrera Navarro 1986 considera *La Leandra* un intento de aclimatación de la novela inglesa al estilo de Richardson, resuelto como síntesis de novela cortesana ampliada, novela epistolar, novela bizantina y novela sentimental. Esquematiza su estructura en función de dos sujetos narrativos (Aniceta y Leandra) y de las historias y subhistorias, insertas en una compleja estratigrafía que llega a alcanzar una articulación en cuatro niveles. Pone de manifiesto la gama temática manejada por Valladares, el singular atractivo del anecdotario referente al mundillo teatral de la época, y la caracterización sentimental de los personajes; y estudia las ideas literarias del prólogo en cuanto a concepto de novela, conciencia de la técnica narrativa y requisitos de calidad.

García Garrosa 1993, tras incidir en parecidas consideraciones y plantear la posible existencia de un volumen X, remate del texto inacabado que ha llegado hasta nosotros, insiste en la estructura abierta de *La Leandra* y señala sus defectos y su posible justificación: fomentar la venta de una serie potencialmente ilimitada de volúmenes, a modo de novela por entregas.

Véase Román Gutiérrez 1988, pp. 100-102.

• **Gaspar ZAVALA y ZAMORA**

Véase Carnero 1988 y el estudio preliminar a Zavala 1992.

UNA CONSIDERACIÓN FINAL

No creo que deba entrar en mi recuento la edición, por Eugenio Cobo y Fernando R. de la Flor (1987), de la *Historia de la cuevas de Salamanca* de Botello de Moraes, dada la índole de esta obra, llena de atractivo por otra parte. Ante el caso de Alonso CARRIÓ DE LA VANDERA, y por si alguien lo echara de menos aquí, me limitaré a señalar la recopilación bibliográfica de Woodbridge 1990 y los artículos de Zapata 1990, Fernández Insuela 1990 b, Díaz-José Blanco 1993, Rodrigo 1993 y Wentzlaff-Eggebert 1993. El primero trata de las ideas de Carrió sobre mejora de la productividad, de las comunicaciones y de la educación, y de su mentalidad colonialista y visión de indios, mestizos y negros, además de relacionar el *Lazarillo* con la literatura de viajes del siglo XVIII. El segundo aclara la adivinanza folklórica de "las cuatro PPPP de Lima" a la vista de su presencia en *Tertulia de la aldea*, y en *Deleite de la discreción* de Bernardino Fernández de Velasco. El último pone el acento en la observación por Carrió de las peculiaridades geográficas, económicas, urbanísticas y antropológicas en su viaje entre Buenos Aires y Lima.

CONCLUSIONES

Quien me haya seguido hasta aquí, a pesar de la forzada monotonía de estas páginas, las habrá sacado por sí mismo. Continúa el goteo de estudios sobre Torres e Isla, y la presencia de sus obras en librería y en colecciones destinadas a la enseñanza. El último decenio ha presenciado una notable y renovadora ampliación del ámbito de la novela española del XVIII, gracias a la recuperación de siete autores (García Malo, Gutiérrez, Martínez Colomer, Montengón, Olavide, Tójar, Zavala y Zamora) y la publicación de una veintena larga de obras, olvidadas o inasequibles. Han salido a la luz más de cien trabajos de investigación sobre novelistas desatendidos por la historiografía y la crítica, y comienza a normalizarse su presencia en los manuales de Historia de la Literatura Española. Numerosos investigadores jóvenes dirigen su esfuerzo hacia nuestra novela dieciochesca, en buena parte inexplorada todavía. La situación actual es altamente esperanzadora y positiva, y obliga a arrumbar el tópico del supuesto "vacío novelístico" de la España del XVIII.

OBRAS CITADAS

Ediciones de textos clásicos

José F. de ISLA. 1991. *Fray Gerundio*, ed. J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, Barcelona, Planeta. Estudio preliminar de 41 pp.

— 1992 a. *Fray Gerundio*, ed. J. JURADO, Madrid, Gredos. Estudio preliminar de 65 pp.

— 1992 b. *Fray Gerundio*, ed. R.P. SEBOLD, Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols. Estudio preliminar de 83 pp.

Diego de TORRES VILLARROEL. 1985 a. *Vida*, ed. R.P. SEBOLD, Madrid, Taurus. Estudio preliminar de 94 pp.

— 1985 b. *Vida*, ed. A. ARANDA, Salamanca, Caja de Ahorros. Prólogo de G. Torrente Ballester, 1 pág.

— 1989. *Vida*, ed. M. PÉREZ LÓPEZ, Madrid, Espasa-Calpe. Estudio preliminar de 47 pp.

Ediciones de textos recuperados

Ignacio GARCÍA MALO. 1995. *Voz de la Naturaleza*, ed. G. CARNERO, Londres, Tamesis & Fund. Juan March & Universidad de Alicante. 393 pp. Estudio preliminar de 127 pp.

[Luis GUTIÉRREZ]. 1987. *Cornelia Bororquia*, ed. G. DUFOUR, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert. 214 pp. Estudio preliminar de 47 pp.

— 1994. *Cornelia Bororquia*, ed. J.I. FERRERAS, Madrid, VOSA. 145 pp. Estudio preliminar de 24 pp.

José F. de ISLA. 1989. *Apología por la Historia de Fray Gerundio*, ed. J. JURADO, Madrid, F.U.E. 176 pp. Estudio preliminar de 22 pp.

Vicente MARTÍNEZ COLOMER. 1985. *El Valdemaro*, ed. G. CARNERO, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert. 257 pp. Estudio preliminar de 38 pp.

Pedro MONTENGÓN. 1990. *El Rodrigo. Eudoxia, hija de Belisario. Selección de Odas*, ed. G. CARNERO, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 2 vols. 475 + 358 pp. Estudio preliminar de 204 pp.

Pablo de OLAVIDE. 1987. *Obras selectas*, ed. E. NÚÑEZ, Lima, Banco de Crédito del Perú. 225 pp. dedicadas a la obra narrativa. Estudio preliminar de 92 pp.

Francisco de TÓJAR. 1995. *Cuentos morales. La filósofa por amor*, ed. J. ÁLVAREZ BARRIENTOS. Cádiz, Universidad –en prensa.

Gaspar ZAVALA y ZAMORA. 1992. *Obras narrativas: La Eumenia. Oderay*, ed. G. CARNERO, Barcelona, Sirmio & Universidad de Alicante. 269 pp. Estudio preliminar de 47 pp.

Misceláneas

VV.AA. 1993. *Madrid en la novela, 1700-1850*, ed. J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, Madrid, Comunidad de Madrid. Estudio preliminar de 8 pp.

Diego de TORRES VILLARROEL. 1994. *Prosa narrativa*, ed. M. PÉREZ LÓPEZ, Madrid, Confederación Española de Gremios y Asociaciones de Libreros. Estudio preliminar de 4 pp.

Estudios

AGUILAR PIÑAL. Francisco. 1981-1993. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, C.S.I.C., 7 vols.

— 1987 a. "La continuación de *La Galatea* por Trigueros", *Dicenda* 6, pp. 334-341.

— 1987 b. *Un escritor ilustrado: Cándido Mª Trigueros*. Madrid, C.S.I.C., pp. 255-263.

— 1992. "La novela que vino del Norte", *Ínsula* 546, pp. 9-10.

ALONSO SEOANE, Mª José. 1984. "La obra narrativa de Pablo de Olavide", *Axerquía* 11, pp. 11-49.

— 1985 a. "Las novelas de Olavide" en *Las Nuevas Poblaciones de Carlos III en Sierra Morena y Andalucía*, Córdoba, Universidad, pp. 363-372.

— 1985 b. "Los autores de tres novelas de Olavide", en *Andalucía y América en el siglo XVIII*, II, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, pp. 1-22.

— 1986. "Algunos aspectos de las ideas ilustradas de Olavide en las *Lecturas útiles y entretenidas*". *Alfinge* 4, pp. 215-228.

— 1988 a. "Una adaptación española de Blanchard: *El sepulcro en el monte* de Vicente Rodríguez de Arellano", *Crisol* 8, pp. 6-19.

— 1988 b. "Una desconocida traducción española de L. D'Ussieux: *La heroína francesa* de Vicente Rodríguez de Arellano", *Investigación Franco-Española* 1, pp. 9-30.

— 1988 c. "Un texto del Inca Garcilaso y la novela *Federico y Beatriz* de Ignacio García Malo", en *Actas Congreso Internacional de Historia de América*, II, Córdoba, Universidad, pp. 141-151.

— 1988 d. "Dos principios ilustrados en las últimas obras literarias de Olavide", en *Carlos III y las Nuevas Poblaciones*, III, Córdoba, Universidad, pp. 281-298.

— 1989. "Una versión desconocida de la novela de Blanchard *Félix et Pauline, ou Le tombeau au pied du Mont Jura*", en *Actas VI Simposio Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Granada, Universidad, pp. 231-237.

— 1990. "La novela en el *Correo literario de la Europa*", en *Periodismo e Ilustración en España*, extraordinario de *Estudios de Historia Social* nº 52-53, pp. 23-28.

— 1991. "Adaptaciones narrativas en el siglo XVIII español. *El amor desinteresado* de Pablo de Olavide", en *Traducción y adaptación cultural España-Francia*, Oviedo, Universidad, pp. 199-210.

— 1992. "Olavide adaptador de novelas: una versión desconocida de *Germeuil* de Baculard d'Arnaud", en *Actas X Congreso Internacional de Hispanistas*, II, Barcelona, P.P.U., pp. 1157-1166.

— 1993. "Los originales presentados a censura de las *Lecturas útiles y entretenidas*", *Entresiglos* 2, pp. 21-30.

— 1995 a. "Francia en la obra narrativa de Pablo de Olavide", en *L'Image de la France en Espagne pendant la seconde moitié du XVIIIe. siècle*, París, C.R.O.D.E.C.-Université de Paris III –en prensa–.

— 1995 b. "Teatro y novela en el último período de la Ilustración", en *Actas Congreso Internacional sobre Teatro Español del Siglo XVIII*, Lérida, Universidad –en prensa–.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. 1987-1988. "Sobre la institucionalización de la literatura: Cervantes y la novela en las historias literarias del siglo XVIII", *Anales Cervantinos* XXV-XXVI, extraordinario Homenaje a Alberto Sánchez, pp. 47-63.

— 1989. "Controversias acerca de la autoría de varias novelas de Cervantes en el siglo XVIII...", en *Actas IX Congreso Internacional de Hispanistas*, I, Frankfurt, Vervuert, pp. 301-309.

— 1990. "La novela española en la época de la Revolución Francesa", en *Cultura hispánica y Revolución Francesa*, Roma, Bulzoni, pp. 57-73.

— 1991 a. "Preceptiva literaria española y novela (1737-1826)", *Entresiglos* 1, pp. 29-56.

— 1991 b. *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar.

— 1992. "Por qué se dijo que en el siglo XVIII no hubo novela?", *Ínsula* 546, pp. 11-13.

— 1993. "Fernando Gutiérrez de Vegas y su novela *Los enredos de un lugar* (1778-1781)", en *Art and Literature in Spain 1600-1800. Studies i.h. of Nigel Glendinning*, Londres, Támesis, pp. 35-45.

— 1995 a. "Novela antigua y novela moderna en el siglo XVIII", en *Novedad y tradición en la literatura del siglo XVIII*, Madrid, Júcar –en prensa.

— 1995 b. "Imagen francesa y civilización en la novela española del siglo XVIII", en *L'Image de la France en Espagne... –en* prensa.

— 1995c. "El modelo femenino en la novela española del siglo XVIII", *Hispanic Review* 63, 1, pp. 1-18.

ANDIOC, René. 1991. "Un conte de Voltaire traduit par Moratín", *Ibérica* extraordinario Homenaje a P.J. Guinard, II, pp. 7-17.

ARAGÓN FERNÁNDEZ, Aurora. 1989. "Traducciones de obras francesas en la *Gaceta de Madrid* entre 1790 y 1799", en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, P.P.U., pp. 261-269.

— 1991. "Una teoría de la traducción en el siglo XVIII: Covarrubias", en *Traducción y adaptación cultural España-Francia*, Oviedo, Universidad, pp. 531-540.

ARIJA NAVARRO, Asunción. 1987. *La Ilustración aragonesa: Joaquín Traggia*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

BAQUERO ESCUDERO, Ana L. 1988. *Una aproximación neoclásica al género "novela". Clemencín y el Quijote*, Murcia, Academia Alfonso el Sabio.

BARRERO PÉREZ, Óscar. 1986. "Los imitadores y continuadores del *Quijote* en la novela española del siglo XVIII", *Anales Cervantinos* XXIV, pp. 103-121.

BERMÚDEZ CAÑETE, Federico. 1989. "Notas sobre la influencia de Rousseau en España", en *Homenaje a Antonio Gallego Morell*, I, Granada, Universidad, pp. 209-222.

BRIESEMEISTER, Dietrich. 1986 a. "La aventura de leer en *Fray Gerundio*", *Ibero Romania* XXIII, pp. 125-148.

— 1986 b. "José Francisco de Isla: *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas...*", en V. Roloff & H. Wentzlaff-Eggebert (eds.), *Der Spanische Roman von Mittelalter bis zur Genenwart*, Dusseldor, Schwann Bagel, pp. 171-192.

CARNERO, Guillermo. 1985. "Un novelista *sensible* de finales del siglo XVIII: Vicente Martínez Colomer", *Il Confronto Letterario* II, 4, pp. 335-345.

— 1988. "Sensibilidad y exotismo en un novelista entre dos siglos: Gaspar Zavala y Zamora", *Romanticismo* 3-4, pp. 23-29.

— 1990. "*Las Memorias literarias de París* y la supuesta modernidad de Ignacio de Luzán ante la ciencia y la literatura de su tiempo", en *Europa en España. España en Europa*, Barcelona, P.P.U., pp. 63-81.

— 1993. "*La Holandesa* de Gaspar Zavala y Zamora y la literatura *gótica* del XVIII español", en *Ex Libris. Homenaje a José Fradejas Lebrero*, II, Madrid, U.N.E.D., pp. 517-539.

— 1995 a. "La leyenda del último godo y el romanticismo de Pedro Montengón", en L. LÓPEZ-BARALT & F. MÁRQUEZ VILLANUEVA (eds.), *Erotismo en las letras hispánicas*, México, El Colegio de México, pp. 33-46.

— 1995 b. "Datos para la biografía del novelista dieciochesco Ignacio García Malo", *Hispanic Review* –en prensa.

— 1995 c. "Fuentes de la obra narrativa de Ignacio García Malo", en *Homenaje a Francisco Aguilar Piñal* –en prensa.

— 1995 d. "Ignacio García Malo y su actividad de traductor", en *Homenaje a Mª Jesús Rubiera* –en prensa.

– 1995 e. "La obra de tema político de Ignacio García Malo", en *Homenaje a Rinaldo Froldi* –en prensa.

– 1995 f. "Una atribución infundada a Ignacio García Malo: *La Voz de la Naturaleza sobre el origen de los gobiernos*", en *Homenaje a Javier Herrero* –en prensa.

— 1995 g. "François-Thomas de Baculard d'Arnaud y Gaspar Zavala y Zamora: la fuente de *Las víctimas del amor*", en *Homenaje a José Luis Varela* –en prensa.

CARNERO, Guillermo (ed.). 1991. *Montengón*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial.

CHECA BELTRÁN, José. 1992. "Novela y teoría española dieciochista", *Ínsula* 546, pp. 15-17.

CHEN SHAM, Jorge. 1990. "Pour une lecture sociocritique de *Fray Gerundio de Campazas*...", *Imprévue* 2, pp. 133-138.

CRUZ CASADO, Antonio. 1988. "El viaje como estructura narrativa: *Los trabajos de Narciso y Filomela* de Vicente Martínez Colomer, una novela inédita", *Dieciocho* 7, pp. 309-325.

— 1992. "Un curioso relato intercalado: las aventuras del pícaro Luis en la *Historia de Liseno y Fenisa*", en *El relato intercalado*, Madrid, Fundación Juan March & Sociedad Española de Literatura General y Comparada, pp. 119-129.

DELGADO GÓMEZ, Ángel. 1986. "La autobiografía como juego publicitario: la *Vida* de Torres Villarroel", *Crisol* 4, pp. 57-88.

DIÁZ-JOSÉ BLANCO, Santiago. 1993. "Alonso Carrió de La Vandera, "Concolorcorvo": el contexto migratorio de su época y lugar de origen", *Revista de Indias* LIII, 198, pp. 639-650.

DOMERGUE, Lucienne. 1985. "Ilustración y novela en la España de Carlos IV", en *Homenaje a José A. Maravall*, I, Madrid, Centro Investigaciones Sociológicas, pp. 483-498.

DUFOUR, Gérard. 1987. "Andanzas y muerte de Luis Guitérrez, autor de la novela *Cornelia Bororquia*", *Caligrama* II, 2, pp. 83-96.

— 1993. "Le origini dell'anticlericalismo in Spagna nell'epoca contemporanea", en A. Mola (ed.), *Stato, Chiesa e società in Italia, Francia, Belgio e Spagna nei secoli XIX-XX*, Foggia, Bastogi, pp. 57-63.

EMIEUX, Annick. 1985. "De Bonola à Montengón, et d'une hérésie à l'autre", *Ibérica* V, pp. 147-158.

— 1988. "Le thème alimentaire dans un roman du XVIIIe. siècle: *Eusebio*", en *Mélanges offerts à Maurice Molho*, I, extraordinario de *Ibérica*, pp. 247-262.

— 1991. "Un roman qui cherche sa forme: le manuscrit de *l'Eudamonopeia* du P. Joaquín Traggia", extraordinario de *Ibérica* Homenaje a P.J. Guinard, II, pp. 97-108.

ERTLER, Klaus. 1989. "Cervantes und Blanco-White...", *Ibero Romania* 29, pp. 65-80.

ESCOBAR, José. 1992. "Costumbrismo y novela: el costumbrismo como materia novelable en el siglo XVIII", *Ínsula* 546, pp. 17-19.

FABBRI, Maurizio. 1985. "Utopías posibles al acabar un siglo: Montengón y Thjulén", en *Homenaje a José A. Maravall*, II, Madrid, Centro Investigaciones Sociológicas, pp. 65-78.

— 1992. "I gesuiti espulsi in Italia e la polemica sulla tradizione poetica spagnola. L'opera di Giambattista Conti", en *Italia e Spagna nella cultura del'700*, Roma, Academia Nazionale dei Lincei, pp. 145-162.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis. 1994. "Historia literaria y placer de la lectura: la canonización de Torres Villarroel", *Siglo XX/20th. Century*, pp. 87-111.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, Juan & NIETO FERNÁNDEZ, Natividad, 1991. "Tendencias de la traducción de obras francesas en el siglo XVIII", en *Traducción y adaptación cultural España-Francia*, Oviedo, Universidad, pp. 579-591.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Ángel R. 1990. "Pablo de Olavide, traductor y adaptador de obras dramáticas y narrativas francesas", en *Europa en España. España en Europa*, Barcelona, P.P.U., pp. 93-104.

FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio. 1986. "Opiniones sobre Inglaterra en el *Quixote de la Cantabria*", en *Scripta i.m. J.B. Álvarez Buylla*, Oviedo, Universidad, pp. 161-167.

— 1990 a. "Notas sobre la narrativa breve en las publicaciones periódicas del siglo XVIII: estudio de la *Tertulia de la Aldea*", en *Periodismo e Ilustración en España*, pp. 181-194.

— 1990 b. "Un dato sobre un enigma del *Lazarillo de ciegos caminantes*", *Bulletin Hispanique* 92, 2, pp. 847-856.

— 1993. "Sobre la narrativa española de la Edad de Oro y sus reediciones en el siglo XVIII", *Revista de Literatura* LV, 109, pp. 55-84.

— 1995 a. "Consideraciones sobre Ribero y Larrea y la Ilustración", en *Homenaje a José Caso González* –en prensa.

— 1995 b. "Elementos tradicionales y clásicos en un manuscrito de 1811", en *Homenaje a Cristóbal Rodríguez Alonso*, Oviedo, Universidad –en prensa.

— 1995 c. "Textos para la historia del cuento tradicional en el siglo XVIII", en *Homenaje a Francisco Aguilar Piñal* –en prensa.

FERRERAS, Juan I. 1987. *La novela en el siglo XVIII*, Madrid, Taurus.

FREIRE LÓPEZ, Ana Mª. 1989. "Un traductor del reinado de Carlos III: Bernardo Mª de Calzada", *Investigación Franco-Española* 2, pp. 71-80.

GARCÍA GARROSA, Mª Jesús. 1991. "Dos nuevas versiones españolas del *Décaméron François*", *Investigación Franco-Española* 5, pp.113-129.

— 1992 a. "Valladares, adaptador de Marmontel. Una nueva versión española de los *Contes Moraux*", *Investigación Franco-Española* 7, pp. 39-54.

— 1992 b. "El Conde de Comminge: fortuna literaria de un mito dieciochesco en Francia y España", *Epos* VIII, pp. 353-375.

— 1993. "*La Leandra...*", *Boletín Biblioteca Menéndez Pelayo* LXIX, pp. 143-165.

GARCÍA LARA, Fernando. 1992. "Materiales novelescos en la primera mitad del siglo XVIII", *Ínsula* 546, pp. 13-14.

GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique. 1993. "El Ejército y la Marina en la expulsión de los jesuitas de España", *Hispania Sacra* 45, pp. 577-630.

GÓMEZ NAVARRO, Soledad. 1986-1987. "... Notas para el estudio de la muerte a través de las novelas de Olavide y Montengón", *Ifigea* III-IV, pp. 147-176.

GUINARD, Paul J. 1990. "Aspects utopiques dans le roman espagnol de la fin du XVIIIe. siècle", en *Las utopías en el mundo hispánico*, Madrid, Casa de Velázquez & Universidad Complutense, pp. 57-63.

GUMBRECHT, Hans U. 1986. "Vida [...] del Dr. Diego de Torres Villarroel...", en *Der Spanische Roman von Mittelalter bis zur Genenwart*, cit. pp. 145-170.

HAFTER, Monroe Z. 1986. "Mor's achievement of realism in *La Serafina*", *Dieciocho* 9, pp. 153-163.

— 1991. "Montengón's *El Mirtilo* in its XVIIIth. Century context", *Bulletin of Hispanic Studies* LXVIII, 1, extraordinario Homenaje I. McClelland, pp. 37-46.

— 1993. "Two perspectives on self in Spanish autobiography (1743-1845)", *Dieciocho* 16, 1-2, pp. 77-94.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo. 1986. "*La Leandra...*", en *Homenaje a Luis Morales Oliver*, Madrid, F.U.E., pp. 623-641.

ILIE, Paul. 1986. "Dream cognition and the Spanish Enlightenment: judging Torres Villarroel", *Modern Languaje* Notes 101, pp. 270-297.

JURADO, José. 1985. "Ediciones tempranas del *Fray Gerundio de Campazas*", *Bulletin Hispanique* 87, pp. 137-165.

— 1989. "El *Fray Gerundio* y la oratoria sagrada barroca". *Edad de Oro* VIII, pp. 97-105.

LAFARGA, Francisco. 1988. "Sobre recepción de la narrativa francesa del siglo XVIII en España: los intermediario", en *Narrativa francesa del siglo XVIII*, Madrid, U.N.E.D., pp. 429-438.

LOPEZ, François. 1988. "De la *Célestine* au *Quichotte*: histoire et poétique dans l'oeuvre de Mayans", *Bulletin Hispanique* XC, pp. 215-429.

— 1990. "Las obras extranjeras anunciadas en la *Gaceta de Madrid...*", en *Periodismo e Ilustración en España*, extraordinario de *Estudios de Historia Social*, 52-53, pp. 303-311.

MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, José. 1986. "Isla ante Feijoo", en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, III, Madrid, F.U.E., pp. 471-486.

MERCADIER, Guy. 1988. "Dans le sillage de l'autobiographie torrèsienne...", en *Ecrire sur soi en Espagne*, Aix, Universidad, 1988, pp. 117-135.

MEREGALLI, Franco. 1993. "Los dos primeros siglos de recepción de la obra cervantina", en *Actas III Coloquio Internacional Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, pp. 33-42.

NÚÑEZ, Estuardo. 1988. "Una novela desconocida de Pablo de Olavide", *Cuadernos Hispanoamericanos* 459, pp. 125-129.

PAGEARD, Robert. 1993. "La traduction espagnole de *Werther* par José Mor de Fuentes (1885). À propos d'une réedition", *Revue de Littérature Comparée* 2, pp. 267-274.

PAJARES, Eterio. 1991. "Influencias de la narrativa lacrimosa inglesa en *Eusebio* y *Eudoxia* de Montengón", *Bulletin Hispanique* 93, pp. 353-364.

— 1992. "Influencia de la narrativa lacrimosa europea en las novelas cortas de Olavide", *Archivum* 39-40, pp. 385-394.

PALOMO, Pilar. 1986. "Gracián y la novela del siglo XVIII: el *Criticón* y el *Eusebio*", en *Gracián y su época*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 375-388.

PENSADO, José L. 1987. "Servidumbre y libertad en Fr. Martín Sarmiento y su *Noticia de la verdadera patria de D. Miguel de Cervantes*", en *De la Ilustración al Romanticismo*, Cádiz, Universidad, pp. 109-124.

PEÑA VELASCO, Concepción. 1985. *Aspectos biográficos y literarios de Diego Antonio Rejón de Silva*, Murcia, Conserjería de Cultura et al.

PÉREZ LÓPEZ, Manuel. 1995. "Para una revisión de Torres Villarroel", en *Novedad y tradición en la literatura del siglo XVIII*, Madrid, Júcar & Valladolid, Universidad –en prensa.

PÉREZ MAGALLÓN, Jesús. 1986-1987. "Una teoría dieciochesca de la novela y algunos conceptos de poética", *Anales de Literatura Española* 5, pp. 357-376.

— 1990. "La crítica literaria dieciochesca: Mayans y Siscar", *Boletín Biblioteca Menéndez Pelayo* LXVI, pp. 111-130

— 1991. *En torno a las ideas literarias de Mayans*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert.

— (ed.). 1994. Gregorio Mayans, *Escritos literarios*, Madrid, Taurus.

PÉREZ RIOJA, José A. 1988. "Un best-seller del siglo XVIII: la novela *Eusebio* de Montengón", en *El Madrid de Carlos III*, Madrid, Ayuntamiento.

PHILIPPOT ARCAIX, Jannick. 1986. "El Dr. D. Diego de Torres Villarroel. Presentación de dos testamentos inéditos", *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, 20-21, pp. 125-146.

PICARD, Hans R. 1988. "Le role de *locura* et *razón* en tant que forces antithétiques dans la genèse d'une autobiographie moderne: la Vida de Torres Villarroel", en *Écrire sur soi en Espagne*, Aix, Universidad, pp. 105-115.

PRECEDO LAFUENTE, Manuel. 1988. "Citas bíblicas en los sermones de Fray Gerundio de Campazas", *Compostellanum* XXXIII, pp. 247-280.

RIPOLL, Begoña & DE LA FLOR, Fernando R. 1991. "Los cien libros de novelas, cuentos, historias y casos trágicos de Pedro Joseph Alonso y Padilla", *Criticón* 51, pp. 75-97.

RODRIGO, Enrique. 1993. "Carrió de La Vandera y Feijoo: el papel de la historia en el exordio de *El Lazarillo de ciegos caminantes*", *Boletín Instituto Estudios Asturianos* 47 (1993), pp. 259-268.

RODRÍGUEZ, Rodney. 1985. "Continuity and innovation in the Spanish novel, 1700-1833", en *Homenaje a John Dowling*, Newark, Juan de la Cuesta, pp. 49-63.

— 1989. "Literatura oral y subdesarrollo novelístico: un fenómeno del XVIII español", en *Actas IX Congreso Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, Vervuert, II, pp. 85-90.

RODRÍGUEZ CEPEDA, Enrique. 1988 a. "Los *Quijotes* del siglo XVIII: 1. La Imprenta de Manuel Martín", *Cervantes* VIII, pp. 61-108.

— 1988 b. "Los *Quijotes* del siglo XVIII: 2. La Imprenta de Juan Jolis", *Hispania* 71, pp. 752-779.

— 1992. "Sobre el *Quijote* en la novela del siglo XVIII español", *Ínsula* 546, pp. 19-20.

RODRÍGUEZ PAZOS, Manuel. 1985. "El P. Isla y *Fray Gerundio...*" *Liceo Franciscano* XXXVIII, pp. 167-200.

ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel. 1988. *Persona y forma: Una historia interna de la novela española del siglo XIX*, I, Sevilla, Alfar, pp. 67-123.

RUGGERI MARCHETTI, Magda. 1986. *Studio su "La Serafina" di José Mor de Fuentes*, Roma, Bulzoni.

SÁNCHEZ GARCÍA, Mª Carmen. 1987. "Santiváñez y la teoría de la novela en el siglo XVIII", *Kultura* 11, pp. 125-140.

SEBOLD, Russell P. 1992. "Montengón y la novela romántica", *De ilustrados y románticos*, Madrid, El Museo Universal, pp. 103-108.

SOUBEYROUX, Jacques. 1988. "Sátira y utopía de la Corte en *Aventuras de Juan Luis* de Rejón y Lucas (1781)", en *Carlos III, Madrid y la Ilustración*, Madrid, Siglo XXI, pp. 379-417.

— 1991. "Syntaxe narrative et statut des personnages dans *Aventuras de Juan Luis* (1781) de Rejón y Lucas", *Ibérica* extraordinario Homenaje P.J. Guinard, II, pp. 205-218.

TIETZ, Manfred. 1992. "El proceso de secularización y la problemática de la novela en el siglo XVIII", en *La secularización de la cultura española en el Siglo de las Luces*, Weisbaden, Harrassowitz, pp. 227-246.

TRUXA, Sylvia. 1990. "L'eroe nel romanzo sentimentale spagnolo ed in altre letterature", en *Il romanzo sentimentale (1740-1814)*, Pordenone, Studio Tesi, pp. 139-168.

— 1995. "La bella sin rostro en la novela sentimental del siglo XVIII", en *Homenaje a Francisco Aguilar Piñal* –en prensa.

URRUTIA, Jorge. 1990. "El inicio de la novela anticlerical", en *Cultura hispánica y Revolución Francesa*, Roma, Bulzoni, pp. 75-86.

URZAINQUI, Inmaculada. 1986. "Anuncios y reseñas de traducciones de obras inglesas en la prensa española del siglo XVIII", en *Scripta i.m. J.B. Álvarez Buylla*, Oviedo, Universidad, pp. 313-332.

— 1991. "Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor", en *Traducción y adaptación cultural España-Francia*, Oviedo, Universidad, pp. 623-638.

WENTZLAFF-EGGEBERT, Christian. 1993. "Una obra hispanoamericana entre Ilustración y costumbrismo: el *Lazarillo de ciegos caminantes*", *Entresiglos* 2, pp. 259-268.

WOODBRIDGE, Hensley C. 1990. "Recent studies on Alonso Carrió de La Vandera: a bibliographical essay", *Dieciocho* 13, pp. 50-57.

ZAPATA, Roger A. 1990. "El *Otro* del *Lazarillo*", *Dieciocho* 13, pp. 58-70.

ZAVALA, Iris M. 1987. *Lecturas y lectores del discurso narrativo dieciochesco*, Amsterdam, Rodopi.

— 1992. "Isla, la parodia sacra y la cultura de la risa", en *La secularización de la cultura española...* pp. 287-299.

INFELICES EXTREMOS DE SENSIBILIDAD EN LAS *LECTURAS* DE OLAVIDE

María José ALONSO SEOANE
Universidad Complutense de Madrid

Las *Lecturas útiles y entretenidas* de Olavide constituyen en sí mismas un *corpus* muy importante de novelas que, en España y en español, ofrece una antología de diferentes géneros de novela corta, tal como puede entenderse en la segunda mitad del siglo XVIII[1]. Todas son de Olavide, que escribe –y bien– bajo el nombre supuesto de Atanasio de Céspedes y Monroy; y todas se presentaron a censura entre 1799 y 1801[2]. Probablemente son todas también adaptaciones de obras francesas o de otros países a través del francés, según la práctica habitual europea de adaptación, común en la época. En cualquier caso, como ocurre con otras obras similares que se publicaron por entonces en España, lo más importante de las *Lecturas* –cuyo influjo fue considerable (Alonso Seoane 1985, pp. 21-22)– es su papel en la difusión de los nuevos géneros, que traían nuevas mentalidades y sensibilidades, además de los gustos y técnicas narrativas.

Olavide termina su extensa colección poco antes de su muerte (1803), siendo persona ya mayor, aunque activo y atento a toda novedad, como siempre. En ella selecciona obras muy diversas, también de diferentes épocas dentro de la común modernidad relativa al conjunto. Entre ellas se encuentran obras como *Ernestine* de Mme. Riccoboni (1765; 2ª ed., 1790, sin variantes); *Germeuil* (1777) de Baculard d'Arnaud y *Félix et Pauline* (1794) de Pierre Blanchard (Alonso Seoane 1991, 1987, 1992, respectivamente). La intención de Olavide no parece ser la de limitarse a reunir sus abundantes experiencias de lector –de acuerdo con sus convicciones, y una vez ajustadas a los criterios de

1. Corta o no tanto, de cierta entidad; nunca en el estilo del cuento moral, de dos o tres páginas; tampoco demasiado extensa. Si son largas, muchas veces se sigue el simple procedimiento de dividirlas en dos o tres parte. No incluye novela epistolar.

2. Según el expediente conservado en el Archivo Histórico Nacional. Preciso los datos correspondientes en un estudio que espero publicar en fecha próxima.

la colección señalados en el *Prólogo*[3], sino la de dar sólo lo que en su momento pudo tener en sus manos y le pareció que valía la pena dar a conocer en España. Si no hay duda de que la novela corta había experimentado una renovación entre 1755 y 1799 (Godenne, 1970), y, dentro de ella, otra de 1780 a 1820 (Godenne, 1985b), Olavide trae a España una selección equilibrada y representativa. En principio, se advierte que, entre lo que elige, conoce y sigue algunas de las últimas tendencias que habían supuesto una evolución de la novela corta en ese período. Claro está, no recoge –no hubiera podido hacerlo– lo que vendrá inmediatamente después y caracterizará la novela gótica, en sentido estricto o amplio; y, en general, la novela propia de los años que van de 1800 a 1820, que, con el desfase correlativo, irá llegando posteriormente a España.

De la parte ilustrada-racional (tan importante) me he ocupado en otras ocasiones (Alonso Seoane 1986 y 1988b). La parte que, desde la sensibilidad e hipersensibilidad dieciochesca da al futuro, tiene también gran relevancia en las *Lecturas*, con elementos emocionales en que, por ejemplo, lo macabro alcanza a veces concreciones desagradables que no dejan de sorprender en la imagen conocida del ilustrado Olavide. Todo se lo va a encontrar el lector español, igualmente envasado y en los primeros años del siglo: las *Lecturas* constituyen la más importante colección de novelas en que pueda aficionarse al género, aprender sus fórmulas y familiarizarse con ellas, hasta ya entrado el Romanticismo. En este artículo nos centraremos en esa parte de las *Lecturas* en que no predomina lo claro y razonable –que siempre está en la base–, sino lo que corresponde a la esfera de la sensibilidad extremada en sus aspectos desdichados; aspectos que están relacionados con la novela negra, novela de terror o novela gótica, más cerca, como podía esperarse, a la configuración francesa del género. Con respecto a este tema y el tan importante de las relaciones y diferencias con el Romanticismo en las obras sensibles y góticas del XVIII y comienzos del XIX, no es posible hacer aquí un desarrollo amplio; pero, siendo necesario hacer algunas precisiones que están en la base de este trabajo, intentaré exponer brevemente lo esencial de mi opinión sobre el asunto.

En primer lugar, en las *Lecturas útiles y entretenidas* y en la novela que se publica en España en la época (en torno a 1800), el tipo de goticismo que se da es el que corresponde a la formulación francesa del género –siempre dentro de la que excluye el horror sobrenatural y religioso, y de obras que no son de verdadera perversidad gótica ni novela libertina– en la segunda mitad del siglo XVIII. Así ocurre con algunas de las novelas del género *sombre* de Arnaud y las que le siguen en su estilo y evolución; también, en novelas inglesas –que llegan a Francia y, en su momento, a España– que no presentan los caracteres arriba indicados, característicos de las obras capitales del género gótico. Obras

3. Lecturas morales para la juventud; siguiendo, en líneas generales, el pensamiento católico de Olavide, que también pone de manifiesto en el prólogo; y que, en los textos de las novelas, se resuelve en contra de "filósofos" y libertinos (*El secretario filósofo, El matrimonio infeliz*, etc.).

que son, a su vez, "novelas con elementos góticos", por emplear palabras del importante artículo de Carnero (1993). En la colección de Olavide tampoco se llega a las truculencias que aparecen en otras obras españolas –relacionadas con extranjeras–, en principio ligeramente posteriores (lo que habría que adjudicar al todavía suficiente buen gusto de Olavide y la calidad de las novelas que recoge)[4]. Lo que sí se aprecia en la narrativa publicada en la época en España, en número notable y cada vez con abundancia mayor, es la inclusión de elementos que perdurarán en la posterior novela gótica y otros que encontrarán en ella un alcance realmente específico: en ese sentido hablo cuando me refiero a elementos góticos y a lo gótico a lo largo de este artículo.

Por otra parte, en esta novela –sobre todo en cómo se da en Francia en la segunda mitad del siglo XVIII, donde, desde todos los puntos de vista, debe situarse la colección de Olavide–, confluyen las nuevas tendencias con raíces que vienen de atrás. En cierta línea de continuidad, lo que encontramos son manifestaciones dieciochescas de motivos que, aunque algunos antiquísimos y universales, en el comienzo de la Europa moderna aparecen en el relato breve italiano (Boccaccio, Giraldi, Bandello) –en la vertiente trágica, en prosa y teatro–, y derivan en las distintas naciones a través del XVII hasta introducirse en el período de la Ilustración, con las modificaciones correspondientes y en contraste con las corrientes contrarias tan características de la época. Por lo general, hay una cadena de inspiración en que se encuentran formulaciones muy parecidas de variantes de los mismos motivos –como el de *seductor y seducida* o el del *honor conyugal herido* (Frenzel 1980)–, que se desarrollan diacrónicamente y se expanden sincrónicamente también, en amplia difusión literaria en los distintos países de la cultura europea. Esto es lo que hace tan densa toda esta trama de influencias y las convierte en más complejas y relativas en cuanto a la determinación del influjo de sus motivos. Por eso considero básico partir de que, siempre, en cada obra determinada –si se trata de obras de entidad, con calidad estética–, lo esencial es el conjunto de la misma: es en ese conjunto en el que las mismas o parecidas formulaciones de uno o varios motivos –a veces, argumentos, como el de Inés de Castro–, encuentran el sentido específico que las diferencian de modo esencial de lo anterior y posterior. Particularmente, en el caso de las obras antecedentes en que pueden encontrarse los mismos motivos, con una semejanza fragmentaria que sorprende.

Desde este punto de vista, y refiriéndose a la literatura española, esto ocurre con la sensibilidad y sus situaciones en los dramas serios del siglo XVIII, sin que, en mi opinión, deba darse a unidades argumentales o motivos de obras célebres que luego reaparecen en otras obras románticas importantes – a veces más de medio siglo más tarde; y teniendo en cuenta que antes y después habían pasado por una y mil reformulaciones en distintos géneros y países–

4. En lo que se refiere a España y al teatro, a veces relacionadas con el tema de los bandidos, en el teatro de la época (Palacios, 1993). Sin olvidar, una vez más, que se habían dado en épocas anteriores; en determinado tipo de novela corta y en el teatro de horror del Siglo de Oro.

igual significado. Con ello, sólo se conseguiría hacer perder especificidad a los distintos períodos y movimientos, desdibujados en una indefinida evolución continua. Con mayor motivo, posiblemente, puede observarse lo mismo por lo que respecta a elementos de lo genuinamente gótico –también de posterioridad notable– a pesar de la exactitud del parecido de sus formulaciones en unidades concretas[5]. Lo cual no significa desconocer la importancia del proceso de transmisión de determinados motivos y sus transformaciones, así como de un determinado lenguaje, sino señalar solamente el valor relativo de las proporciones de semejanzas y diferencias, y la importancia de insistir en la determinación de la entidad básica original, en una obra o período literario.

Todo esto puede verse, en muchos casos, en relación a la novela. Así, esto ocurre con el tema de la Edad Media en el último período de la Ilustración. La Edad Media, que había estado de moda en la novela corta francesa de fines del XVII, vuelve a estarlo en la segunda mitad del siglo siguiente (Godenne, 1970; 1985b). Pero la Edad Media de la novela "troubadour" es distinta por completo, conceptualmente, a la del Romanticismo; en él, la Edad Media que se configura –a pesar de lazos y relaciones– procede directamente del sentido romántico de la historia (Schenk, 1983), cuya importancia es tan radical que transforma esencialmente el tema. Otro ejemplo sería el de la mayor sobriedad en la sensibilidad y su expresión con respecto al lenguaje y a la lacrimosidad que encontramos en las mejores obras españolas románticas, con respecto a la de las obras sentimentales del XVIII (Vincent-Buffault, 1986). Y que, en lo temático, de hecho se da en el Romanticismo (Picoche, 1985, para lo relativo a la escenografía) una propensión relativamente menor hacia lo cruel, macabro y lúgubre morboso que en algunos casos de esa misma literatura –que, en parte, puede ya considerarse gótica–, y en la propiamente gótica; dejando aparte el que las diferencias sobrepasen la relevancia de las semejanzas. Todo ello debe hacerse extensible a la literatura de horror anterior, derivada de los modelos italianos –pasando por Camus en Francia–, y lo demás del XVIII y de la literatura popular de comienzos del XIX[6].

5. A veces muy apreciables y, por su importancia, deben ser tenidos en cuenta; pero no, en mi opinión, de manera que desdibujen el sentido del conjunto que da identidad a una obra o movimiento literario. No podemos extendernos aquí sobre el lema, ni analizar múltiples ejemplos de las *Lecturas* que establecen relaciones con obras románticas posteriores. Para todo ello remito a mi edición de *La conjuración de Venecia, año de 1310* (1993). También, desde un punto de vista general, respecto al artículo de J. Herrero (1989) que no pude incluir entonces; no es posible ahora, en el espacio de que disponemos y al estar centrado el artículo no en el Romanticismo en relación a los modelos góticos antecedentes sino, prácticamente, en el aspecto contrario, entrar en un análisis detallado, por el mismo interés del tema; esperamos poder hacerlo próximamente con la atención debida, igual que con la cuestión de las relaciones de las obras románticas con las sensibles del XVIII.

6. Me refiero fundamentalmente a Agustín Pérez Zaragoza. Su colección, generalmente conocida por el título abreviado, *Galería fúnebre de Espectros y Sombras Ensangrentadas*, incluye –también– el más largo de *Obra nueva de prodigios, acontecimientos maravillosos, apariciones nocturnas, sueños espantosos, delitos misteriosos, fenómenos terribles, crímenes históricos y fabulosos, cadáveres ambulantes, cabezas ensangrentadas, venganzas atroces y casos sorprendentes*, que corresponde al de la obra de P. [J.P.R.] Cuisin, *Les Ombres Sanglantes, galeries funèbres de prodiges, événements merveilleux, apparitions nocturnes, songes épouvantables, délits mystérieux, phénomènes terribles, forfaits historiques, cadavres mobiles, têtes ensanglantées et*

CONTEXTO EN ESPAÑA

Evidentemente, lo que ofrece Olavide no es una excepción entre lo que era conocido por entonces en España. Tenerlo en cuenta no quita interés a las *Lecturas*, sino que las sitúa en un contexto en que determinados gustos se preparan, y después determinadas obras siguen el camino abierto. No podemos entrar aquí en la cuestión, que siempre hay que tener presente, de las relaciones de la novela con las demás expresiones literarias de la época; muy especialmente, con el teatro (Alonso Seoane, 1994), aunque aún no habían llegado las exarcerbaciones de comienzos del XIX a la escena. Al menos, en lo que se refiere a la narrativa, que es el contexto genéricamente inmediato a las *Lecturas*, intentaremos dar una visión de conjunto de las obras más significativas[7], asequibles a los lectores (y a los lectores-autores) españoles de finales de la Ilustración. Evidentemente, hay que tener en cuenta que, además de lo traducido –por lo general de forma adaptada, se advierta o no–, muchas obras extranjeras eran conocidas por algunos en otros idiomas; francés, por lo general. Su cuantificación es imposible, aunque tenemos múltiples rastros: por ejemplo, las novelas que se dramatizan y las presentadas a censura que no consiguieron el permiso de impresión. También, la crítica en prensa cuando, en alguna ocasión, redactores bien informados exponen sus teorías y demuestran estar al tanto –al menos en cuanto a su existencia– de obras recientes en sus países de origen[8].

Con respecto a las novelas –modernas entonces– con elementos góticos que se publican en los diez años anteriores a la edición de las *Lecturas*, aproximadamente, y hasta la guerra de la Independencia –por tratar sólo las más próximas a

---

animées, vengeances atroces et combinaisons de crimes, etc., puisés dans des sources réelles. Recueil propre à causer les fortes émotions de la terreur, 2 vols., Paris, Vve. Lepetit, 1820 (Lévy 1968, pág. 513). El eco de la última parte del título de Cuisin aparece al final de la "Introducción analítica" de la colección (Cuenca, 1977, pág. 65). Una prueba añadida de la dependencia de este tipo de literatura con los modelos italianos es la historia de la condesa de Amalfi, que se incluye, y que ya aparece en Bandello–como anota Cuenca, con algunas formulaciones posteriores (1977, pág. 203). Como dato curioso, por esas fechas se publica *La princesa de Amalfi* (París, David, 1830), "Por el Conde Fedor Golowkin; traducido al español por la señora Hermancia de Ayala". Con respecto a esto, tiene interés la transmisión francesa de los temas de Bandello en España y el carácter de los mismos (Arredondo, 1989a y 1989b); el papel especial de Camus en Francia, que se introduce en el siglo XVIII (Godenne 1985a).

7. Algunas señaladas (Carnero, 1985; Glendinning, 1994).

8. Es el caso de la reseña que publicó el *Memorial Literario* con motivo de la traducción de *Oderay*, por Zavala y Zamora. En ella, traído tangencialmente a propósito de la proliferación de obras *desenfrenadas* después de algunas importantes que marcan la imposición de un género, se muestra el avance de la sensibilidad gótica, en concreto en la novela: "Cuando Madama Radcliffe publicó los *Misterios de Udolfo y el Italiano o el Confesionario de los Negros*, y Madama la Roche *Los Niños de la Abadía*, la Inglaterra se vio inundada de novelas: las que, queriendo imitar a aquellas, solo fueron una serie de embrollos y de disparates los más absurdos; sean ejemplo *El Conde de Santerre, El espíritu de Turretwille o La semejanza misteriosa*, y otras varias" (M[ariano] C[arnerero] 1805, pág. 166). Ha llamado mi atención hacia esta reseña Carlota del Amo Cabezas que, bajo mi dirección realiza actualmente una tesis sobre novela y prensa en España en el primer tercio del siglo XIX, dentro de esa línea de investigación que considero de gran interés, en los trabajos de que me ocupo sobre la novela de la época. Con respecto a los textos que cito, modernizo ortografía y puntuación, manteniendo los nombres propios y títulos tal como aparecen. En las citas de obras de Olavide se indica sólo tomo y página.

las de Olavide[9]–, aparece un número apreciable de obras, españolas y extranjeras, contando sólo con las que se imprimen en España y estaban, por tanto, en principio, a disposición de quien desease leerlas[10]. Las inclusiones pueden ser discutibles: no siempre los elementos aludidos se presentan claros o con bastante extensión, pero son significativos como entorno de las *Lecturas*, estudiadas en los mismos aspectos. No dejan de notarse los años más afectados por las reticencias del Consejo en contra de la publicación de novelas; así como se ve, a medida que avanzan las fechas, cómo se va animando el gusto hacia estos temas. Recogemos sólo la primera edición en las fechas acotadas, deteniéndonos apenas para dar ejemplos, en alguna de las obras españolas.

1787-1792. *Voz de la naturaleza* de Ignacio García Malo. Fundamentalmente, en sus anécdotas *Lisandro y Rosaura, El celoso indiscreto, El Vice-Mariscal y Carlota, El sensual por sistema y padre criminal desengañado*[11].

1790. Fray Vicente Martínez Colomer, *Nueva colección de novelas ejemplares.*

1791. Bernardo Mª de Calzada, *La verdadera historia de Inés de Castro, suceso portugués*[12].

1792. *Los dos Robinsones o Aventuras de Carlos y Fanny, dos niños ingleses abandonados en una isla desierta de América*, por D. Justo de la Barra (el original es de Ducray-Duminil). *El Valdemaro* de Martínez Colomer. *El café*, obra muy curiosa –tan de la época en que, en el café, se habla y se maneja la prensa, "Por D. Alejandro de Moya". En esta obra se manejan argumentos de novelas y relatos que se orientan al género negro o de terror. Así sale el caso del Abad de Rancé, el de la Princesa casada con el bárbaro "Czarowitz, hijo del

9. Con las que presentan otras coincidencias de interés, aunque también debamos renunciar a entrar ahora en ello.

10. Con este criterio, no incluyo obras a las que se negó licencia de impresión, ni otras, como *Cornelia Bororquia*, publicadas en el extranjero. Tampoco se tiene ahora en cuenta reediciones de novelas cortas del siglo anterior (Fernández Insuela, 1992). No anoto, salvo excepción, que la traducción de obras inglesas está hecha a través de las versiones francesas. Manejo como fuentes fundamentalmente –a las que me remito para completar los datos de las ediciones, mientras no exprese otra cosa– la obra de Montesinos (1972), importantísima, pero en la que hay que retrotraer fechas de traducciones y completar en autores y obras; Demerson (1976) –los textos de los anuncios son tan sugestivos como despistantes a este propósito; pero los datos, del mayor interés; la imprescindible *Bibliografía* de Aguilar Piñal (1981), en curso de publicación; así como mi propia documentación sobre el tema. Resulta de gran utilidad, en su conjunto, la obra de Álvarez Barrientos (1991).

11. En 1789-90, se publican, en el *Correo de Madrid*, las *Noches lúgubres* de Cadalso –del que también es interesante al respecto la relación con Jovellanos (Dowling 1984). En el mismo año, 1789, las *Obras selectas* de Eduardo Young, "expurgadas de todo error", traducidas del inglés por Don Juan de Escoiquiz.

12. *Agnès de Castro, nouvelle portugaise*, de Brilhac (1688, con varias reediciones en el siglo XVIII), fue traducida al inglés por Mrs. Behn (1688, *The History of Agnès de Castro*). Esta traducción inglesa fue a su vez traducida al francés por Thiroux d'Arconville (1761, *Romans traduits de l'Anglois*) (Godenne, 1970). Siendo tema tan antiguo, puede ser considerado, a la vez, indicio de nuevos gustos y Mme. de Genlis lo tratará posteriormente (1817, subtitulando su obra como *Nouvelle historique*).

Czar Pedro el Grande" y el relato sobre la joven Estela, que los supera absolutamente en el terreno de lo gótico:

> En su camino halla la iglesia de la aldea, situada en un paraje solitario y tenebroso; atraviesa el cementerio [...]. La escasa luz de una lámpara, que parecía alumbrar por intervalos, le deja distinguir, en medio de las espantosas sombras, los esqueletos, los huesos carcomidos, colocados sobre las frías losas. El espantoso pájaro de la noche recorre con tardo vuelo tan melancólica morada, asusta y espanta a la tímida pastorcilla con su lúgubre graznido. Entonces le parece ver una sombra que sale de entre los sepulcros, la sigue y le dice con moribunda voz: *A Dios*. No puede resistir más, se asusta, se espanta, se le eriza el cabello, se estremece y cae despavorida sobre un montón de huesos, que con el golpe se desunen y ruedan largo trecho. Los lentos sonidos de la campana que toca anunciando la muerte de Isidoro, acaban de oprimir su afligido corazón [...]. Llega a la puerta, halla a su madre que le aguarda impaciente [...]. Estela la mira ya con ojos moribundos (Moya, 1792, pp. 150-152).

1794. *Historia de Clarisa o Clarisa Harlowe* de Richarson (en 1794-95 se publica, del mismo, *Pamela Andrews*).

1795. En la *Gaceta* del 16 de Enero de 1795 se anuncia que se está imprimiendo el primer tomo de *El subterráneo o la Matilde*, de Miss Sophie Lee.

1795-96. *Historia de Amelia Booth* de H. Fielding. Empiezan a anunciarse en la *Gaceta* los *Experimentos de sensibilidad* de Arnaud; del mismo, en Barcelona, *Pruebas del sentimiento*, traducido por D. Francisco Ortiz de la Riba. Martínez Colomer, *El impío por vanidad.*

1796. Saint-Lambert, *Colección de cuentos morales americanos y orientales.*

1796-97. Pedro María Olive, *Noches de invierno*, introduce relatos con elementos de este tipo; algunos –supongo que con gran entusiasmo suyo– francamente desagradables. En principio, pertenecen a traducciones, como suele indicar. Así, *La Marquesa de Ganges*, que es una "causa célebre", *El hijo inhumano o el delito castigado por sí mismo. Historia verdadera* (y conocida); o la narración del tema de *Fayel*, tragedia del famoso, admirable, etc. Arnaud[13]. Sobre todo en la novela que traduce del mismo Arnaud, *Daminville*[14], que ocupa espacios diversos en distintos tomos, y de la que Olive hace asegurar al narrador:

> Cada vez se hace más interesante la historia de Daminville; el autor ha reunido ahora todas las circunstancias más horrorosas y terribles; nos hace temblar a cada paso; se siguen unos a otros los cuadros más espantosos; se reúnen para arrancarnos lágrimas. ¿Quién no siente el mayor interés por el infeliz Daminville? ¿Quién notaría el curso de las horas, oyendo tan lamentable historia? (Olive, 1796-97, V, pág. 390).

13. Aunque se parece poco al original, recoge el horroroso asunto del marido celoso que hace comer a su mujer el corazón del amante, que aparece en la novela corta italiana, como nueva formulación de la inmediata medieval del que deriva (Frenzel, 1980, pág. 167). Godenne (1985b) considera la inclusión de este asunto en los autores que lo tratan entre 1780 y 1820 como signo de las nuevas tendencias –conscientes de la tradición. Cabe añadir que el motivo aparece también antes y después de estas fechas, dentro del ámbito de este tipo de obras.

14. Obra que se había publicado ya en España, en el t. VII de los *Experimentos de la sensibilidad* (1798).

Un tema relacionado, tratado con mucho interés en la época, es el de los negros esclavos y la inhumanidad de los europeos. Olive incluye, sobre este tema, una nota estremecedora sacada de *Espíritu de los mejores diarios*[15].

1797. *La huerfanita inglesa o Historia de Carlota Summers* [Sarah Fielding], imitada del inglés por Mr. de la Place. E. Helme, *Luisa* o la cabaña en el valle, anunciada en la Gaceta del 28 de Julio de 1797.

1798-1807, *La Leandra* de Valladares de Sotomayor, en algunas de las novelas incluidas: *Eduardo y Camilo*, la *Historia de Doña Brigida*, la de *Don Casimiro*, la *Historia de Isabela*. Olavide publica *El Evangelio en triunfo*. 1798-99. Se anuncian, editadas en Madrid, las *Recreaciones o desahogos del hombre sensible* de Baculard d'Arnaud. Ducray-Duminil, *Alexo o la casita en los bosques*. Saint-Pierre, *Pablo y Virginia*: "Su lectura arranca lágrimas", dice el anuncio de la Gaceta, 19 de Febrero de 1799. La obra de Saint-Pierre tiene algunas relaciones interesantes con *Félix et Pauline* de Blanchard, traducida después –independientemente– por Olavide[16], Rodríguez de Arellano y Polo del Águila. Se publica *La noche entretenida*[17], con elementos de este tipo en alguna de las novelas que incluye: *El solitario de los Ardennes*[18], novela francesa; *Morton y Susana*, novela inglesa; *Alfonso y Feliciana*, novela española. *Morton y Susana*, tiene numerosos elementos góticos, con tirano, víctimas, prisión, muerte, etc.

1799. Florián: *Novelas*, adaptadas por Zavala y Zamora.

1800. Olavide, *Lecturas útiles y entretenidas*.

1803. Antonio Marqués y Espejo, *Memorias de Blanca Capello*[19] (del mismo, se publica en ese año su traducción de *Mathilde* de Mme. Cottin). *Las tardes de la Granja o Las lecciones del Padre*, traducidas libremente por Rodríguez de Arellano, en alguna de sus anécdotas[20].

---

15. Termina la nota: "Los lectores que quieran contemplar aún más sobre tan horrorosas escenas, pueden leer la novelita de Mr. de St. Lambert intitulada *El Zimeo*, que acaba de publicarse, traducida al castellano" (Olive, 1796-97, V, pág. 275). Hay otros ejemplos en las *Noches*: la *Noble y heroica venganza* y otras historias con elementos de terror, casos expresamente horrorosos y crueles, de castigos y asuntos similares.

16. Olavide lo adapta como *El fruto de la ambición*, en las *Lecturas*. El título no tiene nada que ver con el original *Félix et Pauline ou le tombeau au pied du Mont-Jura*, que Arellano conservará en parte; en él, Olavide da señal al lector de la lección tan cara que se desprende: la ambición destruye toda felicidad en los seres más queridos.

17. De D.J.M.H.; pero, en la *Gaceta*, se anuncia como de D. Juan Idarroc (Juan Corradi, que algunos consideran seudónimo de Tomás de Iriarte).

18. Brunet de Baines publica *Le solitaire des Ardennes* en 1769 (*Le passetems*, Londres-París, 1769, 2 ts.).

19. Meisnner publica su *Bianka Capello* en 1785, de la que hay dos traducciones francesas de 1790. En España, la obra de Marqués y Espejo se anuncia como "Obra nueva y original"; probablemente, también, considerada como obra histórica –lo que no es determinante en la época– por la reelaboración de las fuentes que el autor emplea. Aunque es traductor-adaptador conocido, en una obra, por lo menos, parece mostrarse como autor original –aunque, pienso, siempre inspirado en narraciones ajenas–: la anécdota *Anastasia o La recompensa de la hospitalidad* (Madrid, 1818); relato que tiene todos los caracteres de lo ficticio, pero en el que insiste en su carácter de suceso verídico–histórico. En la edición de Valencia, 1826, se la califica de "novela original", cuya "propiedad absoluta" reclama D. Ildefonso Mompié.

1804. Una obra propia del género: *El castillo negro o los trabajos de la joven Ofelia* de Anne Mérard de Saint-Just, marquesa de Ortinmar. *Mis pasatiempos* de Trigueros, en algunos aspectos (por lo demás, poco predominantes: *Adelayda*, y algún elemento de *El náufrago esclavo*). 1804-5. Baculard d'Arnaud, *Lorimón o el hombre según es.*

1805. Gaspar Zavala y Zamora, *La Eumenia o La madrileña.* Vicente Rodríguez de Arellano publica *El Decamerón español*, con algunas novelas de este tipo –también correspondientes a la moda "troubadour"[21]–, particularmente, *El sepulcro en el monte*, adaptación de *Félix et Pauline* de Blanchard (Alonso Seoane, 1988a).

1806. *Félix y Paulina*, traducción –ésta, declarada– de la obra de Blanchard. *Historia familiar de unos ilustres ingleses; Etelvina o historia de la Baronesa de Castle Acre.*

1807. *Adriana o Historia de la Marquesa de Brianville.* L. Helme: *Alberto o El desierto de Strathnavern.*

1808. Una de las obras primeras consideradas del género: *Los niños de la Abadía* de Regina María Roche. L. Brayer de Saint-León, *Maclovia y Federico o Las minas del Tirol.* Olive publica en esa fecha *Las dos Emilias o Los efectos del odio y de la venganza*[22] y *William Cavendish o Los malos efectos del divorcio y del juego.*

INFELICIDAD Y HORROR EN LAS *LECTURAS*

Como ya apuntamos, Olavide incluye en su colección algunas de las últimas tendencias de la novela corta en Europa; no necesariamente todos los tipo y autores del momento, quizá por tener en cuenta traducciones recientes, ya hechas –aparte de sus propios criterios sobre la novela y su forma de pensar. Lo no razonable y extremadamente sensible, en su vertiente oscura, aparece en distintas formulaciones en las *Lecturas útiles y entretenidas*, correspondiendo a las distintas ascendencias que confluyen, en la etapa final de la Ilustración, con el tipo de goticismo al que arriba nos referimos. Obras que incluyen elementos relacionados con la tradición europea de historias trágicas, con sus derivaciones[23] que, con la atracción de lo que se estaba haciendo en Inglaterra, constituirá lo específicamente nuevo y relacionado directamente con lo gótico

20. De Dorat, muy relacionado con el tema, aparece la traducción de la *Carta del conde de Cominges a su madre*, Madrid, Repullés, 1803.

21. Especialmente, *La pérfida*, que es una adaptación de *Henriette et Luci* de L. d'Ussieux. De Ussieux también es *Clémence d'Entragues ou Le siège d'Aubigny*, adaptada como *La heroína francesa*; de Mme. Riccoboni, *Histoire d'Enguerrand*, con el título de *La selva de Ardennes* (García Garrosa, 1991) y la *Histoire de Christine de Souabe et de Sigefroid* (adaptada como *Cristina de Suabia o una mujer como ninguna*).

22. En 1800 aparece *Les deux Emilies*, traducción de la obra de H. Lee.

23. Olavide habla de seguir el ejemplo de Camus en el Prólogo; pero, en este caso, no se refiere más que a la intención moralizante al crear una colección de novelas. No son las suyas de su estilo, aunque le lleguen ecos mezclados en esa tradición a la que me refiero.

en sentido restringido, dentro de este tipo de obras. Sólo en un caso, entre las novelas de las *Lecturas* –*El matrimonio infeliz*– puede hablarse propiamente de novela gótica, con las salvedades a que hemos hecho referencia. Las demás son novelas con elementos góticos, considerados estos elementos con mayor o menor amplitud de concepto. Ya es significativo el hecho de que el predominio de la sensibilidad, aunque pueda en algún caso (*La familia feliz*) ofrecer un balance dichoso, aparece ante el lector, en el conjunto de las *Lecturas*, como fuente de desgracia. Sin embargo, la sensibilidad en sí misma no es causa directa de desgracia sino al contrario: en algunos casos, la dureza de unos produce la desdicha y, con frecuencia, la muerte de otros, que son a veces seres queridos.

En este extenso campo de lo no razonable, en su vertiente extremada –por acotar negativamente el tipo de novela o de sus elementos a los que nos referimos aquí–, los aspectos desdichados se encuentran en atmósferas muy diferentes: *casos trágicos*, obras del género *sombre*, novelas derivadas de los libros de aventuras bizantinas, novelas procedentes de ámbitos cercanos a Rousseau, novela "troubadour"... Siempre con lágrimas, pasiones, sentimientos exacerbados, heridas y muertes violentas, aflicciones no comunes, cuadros plásticos, lenguaje exaltado, dramatismo, etc. De todos ellos, hemos elegido para exponerlos aquí los elementos góticos de terror y horror, sangre, desgracias, tiranos, persecuciones de mujeres indefensas e ingredientes por el estilo, que, como apuntábamos –excluyendo el horror sobrenatural y religioso– serán, cuando se desarrolle el género, elementos imprescindibles del mismo. Antes haremos un breve balance de las proporciones en que se encuentran en el conjunto de las *Lecturas* lo razonable y lo sensible –por resumir en dos los aspectos principales, contradictorios y complementarios.

Hay muchas novelas de las *Lecturas* en que no existen elementos relacionados con lo gótico, salvo algunos que perdurarán, modificados, en las obras góticas, como las lágrimas y la sensibilidad en general. También motivos argumentales que pueden tener alguna relación, como ocurre con el recurso al duelo, orfandad, ruina, procesos penales, etc. –con todo lo que dan de sí–, muy extendidos en determinados géneros de novela y teatro de la Ilustración. En principio, no hay nada que no sea racional, plenamente ilustrado y dieciochesco en su cara amable –todo lo más, en algún caso, algo pesadamente didáctica–, en *El desafío, La paisana virtuoso, La dulce venganza, Los dos amigos, El amor desinteresado, El inconstante corregido*. En *El Estudiante* y *La madre prudente*, aunque el conjunto es razonable, se dan elementos góticos; en *El Estudiante*, como veremos, se incluye un pequeño relato de ese tipo, hacia el final de la obra, apenas integrado en la narración principal. En *La madre prudente* se da un caso de simulación de muerte para evitar un matrimonio; pero, a pesar del tema, no con aspectos góticos, sino lo contrario dentro de lo posible. *La familia feliz*, de tipo idílico, se mantiene en conjunto al margen de lo sombrío, pero incluye un pequeño episodio de persecución tiránica de joven honrada y familia, que se resuelve rápidamente del modo más favorable. En *Los gemelos*, una de las dos novelas de la colección relacionadas con los libros de aventuras

bizantinas, se encuentran restos de los constituyentes esenciales del género; restos también de lo que aún sucedía en la realidad –naufragios y cautiverios, en concreto, en el ámbito mediterráneo–, y que en alguna otra novela, como *La mendiga honrada*, aparecen de forma fragmentaria. En *Los gemelos* todo se resuelve felizmente. Por el contrario, en *La hermosa malagueña*, de tipo similar, las desgracias acaban con los protagonistas, después de traiciones y equívocos que provocan terror y sufrimientos en abundancia.

Varias novelas de las *Lecturas* son declaradamente oscuras o sombrías, como *La satisfacción generosa, La presumida orgullosa, La feliz desgracia* y *El secretario filósofo*; en ellas, al termino del relato, sólo una cierta satisfacción moral redime lo pasado terrible, con crímenes y horror. Otras son totalmente desdichadas, como *El matrimonio infeliz*. En un ámbito sentimental e idílico, alejado de los anteriores pero con notables elementos que la acercan al terror, se encuadra *El fruto de la ambición*. Por último, aparecen algunas novelas en que la virtud se premia como es debido y la justicia se restablece, pero después de pasar por dificultades que contienen aspectos góticos, o muy aproximados: *La mendiga honrada, La huérfana, Los peligros de Madrid, El sol de Sevilla*. Si el final feliz o trágico –como pienso– resulta definitivo en el enjuiciamiento de una obra literaria, quince novelas, de las veintidós de las *Lecturas útiles y entretenidas*, son afortunadas en conjunto –con los matices expuestos– y tienen final feliz. En otras dos, que no contarían entre las anteriores –*La satisfacción generosa* y *La feliz desgracia*– el teórico buen bien lo es sólo de manera relativa. Tanto que, en su conjunto, no son novelas felices, ni siquiera novelas que después de desgracias múltiples acaban manifiestamente bien, y todo se olvida o sirve de gozo, como mal superado. Cinco novelas terminan mal, de tejas abajo; alguna, pésimamente: *El matrimonio infeliz*[24].

El análisis de los elementos góticos de estas novelas puede enfocarse desde distintos puntos de vista. Así, además de los motivos argumentales, puede observarse, con el hilo central de la exaltación que proviene de las pasiones, la delirante expresión verbal de su conmoción emotiva, que verdaderamente presenta un lenguaje gótico (Gies, 1988; Caldera, 1991), y las manifestaciones psicosomáticas de las mismas: su expresión no verbal, también en lo gestual. Su relación con el teatro de la época es evidente: escenas dramáticas –desaforadas– que se narrativizan, en su expresión verbal y en el movimiento escénico de los personajes y demás extremos incluidos normalmente en acotaciones; o, si se prefiere, fragmentos de relato concebidos teatralmente –como defendía Arnaud–, que podrían directamente escenificarse. En ocasiones culminan en verdaderos cuadros plásticos, propios del drama serio (y de la pintura de la época, del tipo de Greuze). Como era de esperar, escenas y *tableaux* de felicidad inmensa existen también en las *Lecturas*; aquí nos ocuparemos de las

24. Claro está, en toda hay mal y bien, moralización o enseñanza; pero en proporciones diversas: predominante en casi todas, muy escasa (irrelevante) y –en expresión coloquial– traída por los pelos en algunas –por otra parte, de muy distintas tendencias entre sí, como *El amor desinteresado, El sol de Sevilla*.

que –tristemente– expresan desdichas. Por otra parte, la plasticidad invade lo puramente verbal en imágenes figurativas, y la plasmación de conjuntos y detalles del más puro gusto (*mal gusto*): concreciones gráficas macabras, sangre, miembros convulsos, etc. Claro que todo se da mezclado, normalmente –aparte de la simple exacerbación de la sensibilidad: lenguaje exaltado, lágrimas, gemidos, desmayos, temblores, gritos de horror, sangre, hechos aflictivos, etc.; lo que se reflejará, en ocasiones, en los ejemplos que expondremos.

En cualquier caso, como apuntábamos, incluso así es imposible tratarlo todo ahora extensamente[25], por lo que nos limitaremos a tratar sólo lo que corresponde al motivo de la mujer afligida, violentada y aterrorizada, con sus aspectos concomitantes; la escenografía terrorífica, arquitectónica o no, y la elección, para su plasmación detenida, de detalles de tipo macabro y sangriento, incluida la extraordinaria transformación física de los personajes debida a distintos tipos de sufrimientos morales.

MUJERES PERSEGUIDAS

El motivo de la mujer perseguida e indefensa aparece con distintas formulaciones –algunas no propiamente góticas– en varias novelas. En esas historias, jóvenes desvalidas están a punto de caer en manos de libertinos, aunque, como merece su virtuosa resistencia, nada consigan. Pero, aunque no se consuma la infamia, las descripciones son vívidas. Así, en *La huérfana* (denunciada por el *Memorial Literario*)[26], en que una falsa madre pretende casar a la que era tenida por su hija, que se resiste como puede, con un viejo degenerado[27]. La presión sobre la protagonista es tan fuerte que acaba por ceder y consiente en casarse. El viejo es cruel y físicamente repugnante; pero, además, se trata de un libertino que horroriza a la joven –lo que, en definitiva, la salva. En *La mendiga honrada*, Anastasia, otra madre supuesta, intenta, en este caso, vender a Peregrina. Ninguna compasión despierta en aquélla la desesperada oposición de la joven, que conmueve al que la iba a perder; pero su entrada en la habitación-trampa, donde la había encerrado, sirve para que la novela narrativice un cuadro escénico del efecto correspondiente:

> [Anastasia] encuentra a su hija en medio de la pieza; inundada en su llanto y puesta de rodilla se cubría la cara con las manos, y al Marqués, que en pie y cerca de ella, la miraba estático y afligido. Este espectáculo hubiera consternado el corazón al más bárbaro. Pero aquella mujer, insensible a todo lo que no era de su interés, no pensó más que en llegarse a ella y decirle con mucha cólera: ¿Quieres perdernos? Tú das

25. Esperamos hacerlo en el estudio de conjunto que preparamos sobre las *Lecturas*.

26. En su reseña sobre las *Lecturas* (*Memorial Literario*, I, 1801, pág. 65). Realmente, no se sabe cómo –salvo, quizá, porque se trata de Olavide– dejó pasar la censura una obra con textos tan explícitos sobre pormenores de conducta y otros aspectos de lo libertino.

27. Con elementos que siguen la idea del motivo literario de que el matrimonio niña-viejo se hace pensando en infidelidades posteriores, aparte de la esperanza de que el marido muera pronto. Aunque en este caso, el peligro es conjurado por la decencia de la niña, que se niega a casarse y sólo después accede, aunque el matrimonio no llegue a realizarse, por un mal entendido concepto de gratitud.

> unos gritos que los vecinos los oirán. La pobre Peregrina, viendo que su madre, en vez de ayudarle era el artífice de su perdición, redobla sus gemidos y se inclina a la tierra pegando su rostro contra el suelo (II, pp. 50-51)[28].

En *El estudiante* se cuenta la historia de Margarita, huérfana y ocasionalmente sola, hermana de Ramón, protagonista de la novela. El libertino Don Fadrique la ve casualmente y "le pareció objeto digno de sus placeres" (VII, pág. 225). Intenta seducirla, y después la rapta, sin conseguir nada; por último, la joven logra escapar a través de un agujero en el muro de su encierro. Todavía le queda completar la huida, porque, después de dar gracias a Dios, recapacita: "Al instante que mi tirano se aperciba de mi fuga, correrá tras de mí por todas partes" (VII, pág. 243). Cuando ya se decide por una dirección, "empieza a correr con un movimiento tan rápido, que presto ya no podía sufrir la fatiga, pero el temor de ser cogida le daba fuerza y le ponía alas en los pies. En efecto, la infeliz muchacha corrió cuanto pudo [...] salvando zanjas y saltando vallados; hasta que, no pudiendo más, porque había comido muy poco en su prisión y menos dormido, se sintió sin aliento" (VII, pp. 243-244).

Todo se resuelve felizmente: pasa un coche con dos caballeros, que resultan ser el conde de Salmerón y su hijo Jacinto, de quien Ramón era algo así como preceptor en calidad de compañero, y la salvan. A pesar de la pobreza de Margarita, pero con un nacimiento que, según piensa su hermano, "no podía deshonrar a nadie" –pobre, pero honrada, efectivamente–, se casará poco después con Jacinto, enamorado de ella.

Sólo en *El matrimonio infeliz*[29] el maligno poderoso consigue sus fines. Intenta comprar a Sabina, ofreciéndole dejar en libertad a su esposo, encarcelado, si se le entrega:

> Sabina se horroriza [...] pero procura disimular el temblor con se estremece y el horror que le causa [...]. Con atrevida mano quiso profanar encantos que el honor hubiera respetado; pero ella rechazó sus osadías con firmeza serena (VI, pp. 244-245)

El "bárbaro", al final, consigue sus propósitos mediante un engaño. A pesar de que, en efecto, pone en libertad al esposo, Sabina –inevitablemente– no sobrevive a su involuntaria deshonra (y a los miles de males y desgracias que le ocurren en toda la novela).

---

28. Por otra parte, las marcas físicas del libertinaje se ponen de manifiesto. En *La huérfana*, se describen con todo asqueroso detalle los efectos de las enfermedades originadas en el vicio (II, 78-79 y passim); lo que la pobre Ventura tuvo que soportar sólo con su cercanía. Menos brutalmente aparece un tipo similar en *La hermosa malagueña*; en este caso, joven. De paso se critica, muy en la línea de Jovellanos, el majismo (IV, 9-10).

29. Es novela francamente negra, que presenta punto de contacto con *Morton y Susana*, de *La noche entretenida*. Pero, cmo vimos repetidas veces, motivos y argumentos –intercambiables–, con desgracias que acosan a los protagonistas, tiranos, deshonras, cárceles y muertes son frecuentes en novelas de la época.

LUGARES ESPANTOSOS

Lo terrorífico arquitectónico, con lugares oscuros, amenazantes, espantosos de por sí, se da en la parte final de *El matrimonio infeliz*, cuando Sabina debe acudir varias veces a la cárcel[30]. Con esta oportunidad se describe repetidas veces en su interior, con las oportunas notas detenidamente expuestas:

> [Sabina] atraviesa las tristes habitaciones, cuyas paredes denegridas y oscuras han oído tantos y tan tristes gemidos de los innumerables infelices que albergaron en su recinto pavoroso. Sus delicados oídos se sientes lastimados con el lúgubre ruido de las cadenas, y con el sordo rumor de los lamentos; sus pies con pasos tardos marchaban torpes, y a cada movimiento su corazón se helaba de horror. Después baja a los calabozos oscuros, más horribles que los sepulcros de los muertos. Entra en esas habitaciones del dolor, a que la luz no alcanza, donde el hombre se encuentra sepultado en un aire grosero, que nunca se ventila, y donde sólo vive para sentir que sufre. El sol no existe para estos infelices, y el pálido terror arroja de su seno hasta la idea del consuelo (VI, pp. 258-259).

Sabina se desconsuela por la situación de su esposo –se insiste en el carácter sepulcral del calabozo, que constituye el mayor tormento del alma y de los sentidos:

> ¿Cómo te han podido arrancar con violencia de los brazos que te adoraban para sepultarte en estas tumbas que atormentan a todos los sentidos? En estas negras y funestas bóvedas, en estos muros húmedos y fríos te tienen encerrado con todos los fantasmas que produce el terror (VI, pág. 259).

Con sentido teatral, se destaca el efecto terrorífico del no poder ver y del mayor horror producido por una luz insuficiente: "Ella iba temblando, con el auxilio de un farol, cuya luz escasa y pavorosa apenas despejaba un corto recinto de tinieblas" (VI, pág. 260). Porque gran parte del espanto procede de la imposibilidad de orientarse en la "oscuridad profunda" de la cárcel y en su perversa complicación arquitectónica: tienen que guiar a Sabina" por entre las tortuosas y tenebrosas sendas de aquel inextricable laberinto" (VI, pág. 264). Aun cuando espere encontrarse con su marido, cada vez que acude las sensaciones opresivas se repiten: le era "imposible acostumbrarse al horror de la cárcel: los cabellos otra vez se le erizan y el corazón le palpita en el pecho" (VI, pág. 263).

Por otra parte, la última desgracia de Sabina en la cárcel da lugar a una correspondiente puesta en escena. Cuando, en medio de las tinieblas y el silencio forzoso, Sabina piensa que, por favor especial, está con su marido, descubre que su infame perseguidor lo ha suplantado, pasando entonces "del

30. La cárcel constituye uno de los lugares típicos de lo terrorífico arquitectónico en las obras góticas. Parece ser que es en el XVIII cuando, fomentado por la preocupación humanitaria ante la dureza de los castigos anteriores, a la vez que comienzan a disminuirse en la realidad precisamente –como es lógico, por una mayor sensibilidad hacia ellos– es cuando alcanzan mayor amplitud en la imaginación, en la expresión gráfica o literaria (Glendinning, 1994; Romero Tobar, 1994).

más alto grado de la dicha al colmo del espanto, de la sorpresa y el horror" (265):

> Se arranca con violencia de tan pérfidos brazos [...]. La infeliz engañada no puede contener la violencia de su dolor, y da gritos horribles y espantosos que resuenan en las bóvedas del vasto subterráneo [...]. El pérfido robador de su honra, el sacrílego profanador de su virtud, aunque cortesano y aguerrido, se intimida y tiembla, teme los primeros furores de cólera tan justa, se acobarda y confunde, viendo que la violada Sabina intenta quitarse la vida, que golpea su cabeza contra la pared, que se despedaza las carnes y se arranca los cabellos (VI, pp. 265-267).

Cuando al fin se ilumina el recinto, el comentario del narrador describe la escena que sucede a la desesperación de Sabina y que, ahora, puede *verse*:

> ¡Qué espectáculo alumbra aquella luz! Una mujer ensangrentada, con las heridas de su propio dolor, que, vergonzosa, se cubría el rostro con las manos y que rechazaba con el gesto y la voz al delincuente poderoso que tenía a sus pies (VI, pág. 267).

Otro tipo de lugar terrorífico, paisaje exótico de sabor extraño, es el que se presenta al final de *La hermosa malagueña*. En esta novela, la violencia se debe a Selín, aunque la cuestión de fondo sólo es un equívoco. Los que contemplan ocultos su furia, aunque el traidor Clandol con razón teme, se engañan en aspectos esenciales. Pero lo que interesa aquí es el efecto de todo ello en los lugares en que ocurre. En este caso, el momento de mayor terror se da en un sitio concreto: al comienzo, en una cueva –un espacio reducido, inseguro, particularmente amenazador; después en campo abierto, pero espantoso por otros motivos. En un momento dado, los fugitivos huyen de noche; a la luz de la luna ven una cueva donde se refugian; por encima pasan los caballos de los perseguidores y oyen las órdenes espantosas de Selín. Permanecen aterrados, tendidos en el húmedo suelo de la cueva:

> Clandol, más turbado y más temeroso todavía, apenas se atrevía a respirar. Sólo se oía el crujido de sus dientes, que con movimientos convulsivos chocaban trémulos los unos con los otros, y todos hubieran querido que el corto espacio en que yacían ocultos se hubiera aniquilado (IV, pp. 79-80).

Florencia piensa que Selín ha decapitado a su marido; sólo quiere entonces volver a la llanura ensangrentada, con muestras –que se identifican– de perturbación mental:

> Allí vio las huellas recientes del delito, y se estremece. Se arroja al suelo, besa esta tierra preciosa y la inunda con su abundante llanto. Luego repara en las manchas de sangre, que enrojecía el verdor de las plantas. Esta vista le horroriza, y, trémula, se arrastra por el sendero que la muestra. La besa con su boca y quiere que Clandol la deje morir en aquel sitio [...]. La muerte me gusta, yo la amo, yo la invoco, pues mi marido está en ella [...]. Diciendo esto aplicaba su rostro contra el terreno humedecido con la sangre, cubría la tierra con su boca, y parecía que quería sofocar allí los últimos alientos que debían salirle de los labios (IV, pp. 84-86).

Con muy buen acuerdo, "Clandol sintió que su cabeza estaba trastornada, que sería inútil toda resistencia, y ocioso hablarle el lenguaje de la razón" (IV, pág. 86). La protagonista llora, desesperadamente; y el paisaje que contempla es no poco misterioso, elemento de terror más cercano a los escenarios góticos –aunque en campo abierto– de lo habitual en las *Lecturas*, incluso en las sombrías:

> Pero, ¡vana esperanza!, su vista no alcanza a ver en esta isla tan anhelada más que una vasta y horrible soledad. El eco de las ásperas rocas no repetía más que sus gemidos, y las plantas salvajes recibían el riego de su llanto (IV, pág. 74).

MUERTES VIOLENTAS, SANGRE Y DETALLES MACABROS

La complacencia en la descripción de detalles macabros, sangre y muertes violentas, es otro de los elementos importantes del género que tienen notable desarrollo en las *Lecturas útiles y entretenidas*. Se encuentran en novelas muy diversas. En algún caso, dentro de lo que conocemos, ya era así en los originales franceses, lo que confirma su extensión en la época. Unas veces corresponden a los efectos de la ira cegada por la pasión, otras proceden de desgracias naturales. El sufrimiento moral intenso produce cambios en el aspecto físico y la conducta de los afectados, que son de por sí terroríficos; de hecho, producen horror en quienes los contemplan. Aún así, Olavide resulta sobrio y, desde luego, sin los refinamientos de crueldad que se dan, por ejemplo, en obras anteriores, como en las españolas de María de Zayas. La violencia y sus consecuencias aparecen en muchas de las novelas de las *Lecturas*, aunque en algunas no tienen mayor alcance, si las consideramos en su época. En otras, la referencia a estos aspectos entra plenamente en este apartado. En *La satisfacción generosa*, es un padre tirano el que da a su hija, falsamente culpada, una paliza inhumana que la deja irreconocible, sin que falte la referencia a las manchas físicas de sangre que materializan su brutalidad:

> Pero sus pies y sus manos hacían el oficio, y su ciega saña descargaba sobre la pobre Isabel golpes terribles, que alteraban las gracias y proporciones de sus miembros delicados; sobre todo, su furor se esforzaba a estrecharla su hermoso cuello para ahogarla con sus propias manos [...]. Cuanto más procuraban contenerle, tanto más descarga su violencia contra la pobre víctima, que tendida a sus pies y despojo de su cólera, no hacía más que mancharle las manos con la sangre que derramaba (IV, pp. 199-200 y 201).

En *La feliz desgracia*, la cuestión es distinta. En este caso, es un accidente –una caída de caballo– lo que deja irreconocible al joven atrevido que pretende casarse con la hija de familia, con la razonable desaprobación del padre. En su terrible descripción hay una intención moralizadora que, desde luego, era imposible que la protagonista dejara de aprovechar:

> Poco después llega el cirujano [...]. Lo primero que dijo fue que tenía quebrado un brazo por dos partes; luego que el muslo, la pierna y el pie del lado que había oprimido el caballo estaban en astillas; después que le halla contusiones por todo el

cuerpo; un ojo fuera de su órbita, que le estaba colgando; las narices hechas pedazos; los labios rotos; en una palabra, toda la cara desollada. En efecto, era imposible ver figura más horrible y espantosa: parecía un monstruo que inspiraba terror, y al mismo tiempo daba asco (IX, pp. 241-242).

Más adelante se nos cuenta la reacción de la joven, "atónita y aturdida", al verlo:

Clara echa una ojeada [...] y en lugar de aquel cuerpo hermoso que deleitó tantas veces sus ojos no ve más que un tronco sin forma humana, y mutilado por muchas partes: una cara espantosa, una cabeza hinchada y monstruosa, que no podía verse sin horror [...]. Con silencio pavoroso y con ademán despavorido contempla un momento este monstruo de miseria [...] y, no pudiendo resistir a espectáculo tan horroroso, cae de repente por tierra sin sentido (IX, pp. 249-250).

Su muerte, una de las abundantes –violentas o especialmente desgraciadas– que aparecen en *Las Lecturas*, es precedida de una dolorosa agonía, que se describe con fuerte rasgos:

[Vivía] pero, ¿qué vida era la suya? Ya ardía en una fiebre aguda que devoraba sus entrañas; y si empezó a dar algún indicio de sensibilidad, no fue más que para quejarse, y dar gritos espantosos que inspiraban terror. Tres días pasó en horribles delirios [...]. Las [palabras] que le salían de sus labios eran horribles y funestas. Todas eran expresiones las más lúgubres; se veía que nacían de un cerebro turbado, a quien no se presentaban más que ideas terribles que se exprimían con el acento del despecho (IX, pág. 251).

El dolor moral extremo que trastorna la mente y el aspecto físico aparece en alguna de las novelas. Quizá el más característico sea el caso de Albano, que en *El fruto de la ambición*, cuando se le niega su prometida, en su dolor se trastorna y acaba por morir violentamente. Antes, en un arranque de furor, decide despeñarse con su amada Rufina. Se detiene, en un momento de lucidez, cuando ya había tomado vuelo para precipitarse al abismo:

Levanta la cabeza y la mira a su lado derritiéndose en llanto. Los ojos del infeliz estaban fuera de sus quicios. Los músculos de su semblante en un estado tan convulsivo que no parecían los mismos ni era fácil reconocerlos. Todos sus miembros temblaban (V, pág. 281).

En realidad, esos sufrimientos internos llegan a producir una real transformación física en los que los padecen, hasta volverlos irreconocibles. Es parte del extravío de la razón que producen:

El amable Albano no parecía el mismo. Los cabellos se le habían erizado en la cabeza. Una palidez lívida y macilenta cubría su semblante cárdeno y descarnado: parecía la imagen de la muerte o un espectro escapado del sepulcro [...]. La idea de que va a perderla para siempre vuelve a enajenarle la razón, irrita otra vez su furor y se siente impelido por sus angustias implacables a dar fin a los dos con un delito (V, pp. 183-184).

* * *

Como conclusión, en este resumen, en que faltan los otros grandes campos de elementos góticos en la expresión verbal y no verbal que no era posible esbozar aquí, pensamos que lo expuesto es suficiente como panorama de algunos aspectos de la sensibilidad desgraciada extrema, de tipo gótico, que aparece en las novelas de las *Lecturas*. Con ello queríamos poner de relieve la importancia que le dio Olavide, al incluir en su colección aquellas tendencias que, hacia lo gótico propiamente dicho o con elementos de lo mismo, se estaban dando en la literatura de su tiempo, y que consideró de interés difundir entre los lectores de España. Sobre todo por lo que esto implica de presencia en España de las corrientes literarias contemporáneas europeas, en concreto, de esa vertiente de sensibilidad infeliz y aspectos góticos de cuya existencia en España son parte muy importante las aportaciones de las *Lecturas útiles y entretenidas*[31].

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1981 y ss.. *Bibliografía de Autores Españoles del Siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

ALONSO SEOANE, María José. 1984. "La obra narrativa de Pablo de Olavide: nuevo planteamiento para su estudio", *Axerquía*, 11, pp. 11-49.

— 1985. "Los autores de tres novelas de Olavide", en AA.VV., *IV Jornadas de Andalucía y América*, II, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, pp. 1-22.

— 1986. "Algunos aspectos de las ideas de Olavide en las *Lecturas útiles y entretenidas*", *Alfinge*, 4, pp. 215-228.

— 1987. "Traducción y adaptación en el siglo XVIII español: una versión desconocida de la novela de Blanchard, *Félix et Pauline ou le tombeau au pied du Mont-Jura*", en Juan PAREDES NÚÑEZ y Andrés SORIA OLMEDO (eds.), *VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Granada, Universidad, pp. 231-237.

— 1988 a. "Una adaptación española de Blanchard: *El sepulcro en el monte* de Vicente Rodríguez de Arellano", *Crisol*, 8, pp. 5-19.

31. En prensa este artículo, he podido localizar el manuscrito de una novela inédita de Olavide, *La maldición paterna*, no incluida en las *Lecturas útiles y entretenidas*, de la que sólo se conocía el título, y un fragmento del comienzo (las dos primeras hojas). En ella aparecen abundantes notas que la acercan a lo gótico; lo que no es de extrañar, pues asimismo, he podido identificar el original: *Anne Bell*, de la serie *Épreuves du sentiment* de Baculard d'Arnaud, en la que Olavide introduce amplias e interesantes variaciones. Recientemente, el profesor Guillermo Carnero ha desvelado un importante caso de adaptación de la misma novela: la obra dramática de Zavala y Zamora, *Las víctimas del amor, Ana y Sindham* (Carnero 1994). La versión de Olavide, independiente, presenta diferencias notables. Espero publicar en breve el estudio y el texto del manuscrito de Olavide.

Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación "La obra narrativa de Pablo de Olavide" (PS90-0034), financiado por la Dirección General de Investigación Científica y Técnica (DGICYT).

— 1988 b. "Dos principios ilustrados en las últimas obras literarias de Olavide", en AA.VV., *Carlos III y las Nuevas Poblaciones*, Córdoba, Universidad de Córdoba/ Seminario de Estudios Carolinenses/Junta de Andalucía, pp. 281-298.

— 1991. "Adaptaciones narrativas en el siglo XVIII español: *El amor desinteresado* de Pablo de Olavide", en Mª Luisa DONAIRE y Francisco LAFARGA (eds.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad, pp. 199-209.

— 1992. "Olavide, adaptador de novelas: una versión desconocida de *Germeuil*, de Baculard d'Arnaud", en Antonio VILANOVA (Ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, Barcelona, PPU, pp. 1157-1166.

— 1993. Introducción, en Francisco MARTÍNEZ DE LA ROSA, *La conjuración de Venecia, Año de 1310*, Madrid, Cátedra.

— 1994. "Teatro y novela en el último período de la Ilustración", Actas del Congreso Internacional *Teatro español del siglo XVIII*, Universidad de Lleida, Octubre de 1994. En prensa.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. 1991. *La Novela del Siglo XVIII*, Madrid-Gijón, Júcar.

ARREDONDO, María Soledad. 1989 a. "Notas sobre la traducción en el Siglo de Oro: Bandello francoespañol", en Francisco LAFARGA (ed.), *Imágenes de Francia en las Letras Hispánicas*, Barcelona, PPU, pp. 217-227.

— 1989 b. "Erotismo trágico en el siglo XVI", en AA. VV., *Eros literario*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 89-99.

CALDERA, Ermanno. 1991. "Il teatro del pathos e dell'orrore al principio dell'ottocento: fedeltà ai canoni del classicismo e presentimente romantici", *Entresiglos*, I, pp. 57-75.

CARNERO, Guillermo. 1983. *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Cátedra-Fundación Juan March.

— 1985. Ed. de Fray Vicente MARTÍNEZ COLOMER, *El Valdemaro* [1792], Alicante, Excma. Diputación.

— 1993. "*La holandesa* de Gaspar Zavala y Zamora y la literatura *gótica* del XVIII español", en José ROMERA CASTILLO, Ana FREIRE LÓPEZ y Antonio LORENTE MEDINA (coords.), *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, II, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 517-539.

— 1994. "Una *Tragedia burguesa con música* en el teatro español de fines del siglo XVIII: *Las víctimas del amor* de Gaspar Zavala y Zamora", *Revista de Literatura*, LVI, 111, pp. 39-72.

C[ARNERERO], M[ariano]. 1805. [Crítica a *Oderay*], *Memorial Literario*, XIII, 10-V-1805, pp. 166-175.

DEMERSON, Paula de. 1976. *Esbozo de biblioteca de la juventud ilustrada (1740-1808)*, Oviedo, Universidad.

DOWLING, John. 1984. "La sincronía en Jovellanos y Cadalso", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII, 1, pp. 218-223.

FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio. 1992. "Sobre la narrativa española de la Edad de Oro y sus reediciones en el siglo XVIII", *Revista de Literatura*, 109, pp. 55-84.

FRENZEL, Elisabeth. [1976] 1980. *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos.

GARCÍA GARROSA, María Jesús. 1991. "Dos nuevas versiones españolas del *Décaméron François*", *Estudios de Investigación Franco-Española*, 5, pp. 113-129.

GIES, David T. 1988. "Larra, *La Galería fúnebre* y el gusto por lo gótico", en VV.AA., *Atti IV Congreso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano*, Genova, Universidad, pp. 60-68.

GLENDINNING, Nigel, 1991. "Actitudes frente al crimen y al castigo", en Siegfried JÜTTNER (ed.), *Spanien und Europa im Zeichen der Auklärung*, Frankfurt-Bern-New York-Paris, Peter Lang, pp. 80-94.

— 1994. "Lo gótico, lo funeral y lo macabro en la cultura española y europea del siglo XVIII", *Anales de Literatura Española*, 10, pp. 101-115.

GODENNE, René. 1970. *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Genève, Droz.

— 1985. *Études sur la nouvelle française*, Genève-Paris, Editions Slatkine; a: "Les spectables d'horreur de J.P. Camus", pp. 19-29; b: "Les nouvellistes des années 1780-1820 et le Préromantisme", pp. 175-189.

HERRERO, Javier. 1989. "Terror y literatura; Ilustración, revolución y los orígenes del movimiento romántico", en AA.VV. *La Literatura española de la Ilustración: Homenaje a Carlos III*, Madrid, Univ. Complutense, pp. 131-153.

LÉVY, Maurice. 1968. *Le Roman "gothique" anglais, 1764-1824*. Univ. de Toulouse.

MONTESINOS. José F. 1972. *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, Castalia, 3ª ed.

MOYA, Alejandro de. 1972. *El café*, I, Madrid, Imprenta de González.

OLAVIDE, Pablo de [Atanasio de Céspedes y Monroy]. 1800 y 1816-1817. *Lecturas útiles y entretenidas*, Madrid, Doblado, ts. I-VII [1800]; Dávila, vols. VIII-IX [1816], X-XI [1817].

OLIVE, Pedro María. 1796-97. *Noches de invierno*. Madrid, Antonio Espinosa [vols. I-V] y Viuda e Hijo de Marín [vols. VI-VIII].

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio. 1993. "Guapos y bandoleros en el teatro del siglo XVIII: los temas y las formas de un género tradicional", *Cuadernos de Investigación de la Literatura Hispánica*, 18, pp. 253-289.

PÉREZ ZARAGOZA, Agustín. [1831] 1977. *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas*, Luis Alberto de CUENCA (ed.), Madrid, Editora Nacional.

PICOCHE, Jean-Louis. 1985. "Les decors du drama romantique espagnol", *L'homme et l'espace dans la littérature*, Univ. de Lille, pp. 95-109.

ROMERO TOBAR, Leonardo. 1994. "Viajes imaginarios y cárceles de invención", en AA.VV., *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, II, Zaragoza, Universidad, pp. 479-492.

SCHENK, Hans G. [1966] 1983. *El espíritu de los románticos europeos*, México, Fondo de Cultura Económica.

VINCENT-BUFFAULT, Anne. 1986. *Histoire des larmes: XVIII-XIXe siècles*, Paris, Rivages.

EL EMPRENDEDOR (1805), NOVELA DE AVENTURAS ORIGINAL DE JERÓNIMO MARTÍN DE BERNARDO

Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS
CSIC (Madrid)

En el panorama novelístico del siglo XVIII español destaca, entre las obras originales de ingenios nacionales, *El Emprendedor, o aventuras de un español en el Asia*, que se publicó en dos tomos en 1805 (Madrid, Imprenta de Vega y Compañía). A diferencia de lo que sucedía con la generalidad de los libros, éste sólo se vendía en Madrid, en las librerías de Alonso y Orea, según los anuncios en la prensa, que indican los puestos de venta en toda España.

El Emprendedor volvió a editarse, "corregida en esta segunda impresión", en 1829 (Madrid, Oficina de doña Mª Martínez Dávila), en un volumen. Se vendía en la librería de Amposta, calle del Príncipe, 5 y 6. En esta ocasión se presenta la lista de suscriptores, que sólo alcanzan el número de cuarenta, siendo dos de ellos mujeres y otros dos Juan Francisco Piferrer, "del comercio de libros de Barcelona" y Jacinto Hernández, "del comercio de libros de Toledo". En la misma edición "se han hecho las correcciones necesarias en el día" (pág. VII), que por lo que he podido constatar se reducen a regularizar la grafía y la puntuación, y a corregir erratas. En la misma nota donde se señala este hecho se comenta que Jerónimo Martín de Bernardo era "célebre autor". Hasta el día, y a pesar de esta celebridad, me ha sido imposible recabar información sobre el personaje que, por lo que dejó escrito en el prólogo a su "obra original", era madrileño, y que quizá fuera presbítero (AHN, Estado, 3235/13). Ninguno de los catálogos consultados sobre escritores de Madrid de los siglos XVIII y XIX ha dado respuestas positivas.

Lo que se sabe de su producción literaria es que, además de esta novela, tradujo la *Vida de Mª Antonia de Austria*, sin conseguir licencia de impresión, y que publicó entre 1807 y 1808 los *Ocios de un arresto, o correspondencia mitológica* (Madrid, Vega y Cía, 3 vols.), especie de tratado mitológico de divulgación.

ARGUMENTO

El Emprendedor es una novela de aventuras en la que la trama amorosa resulta fundamental, puesto que es el motor de la narración y el estímulo que mueve a los personajes por las diversas partes del globo terráqueo en que se desarrolla la acción, aunque no sea la única pasión que los motive. Su argumento es el siguiente:

Mahamut, el protagonista, es un médico turco que vive en Basora; es famoso y rico, pero tiene mal de amores: busca en los bazares y harenes a su amor perdido. Por un azar conoce a Ismael, "árabe del desierto", que le pide dinero para comprar a Celfa, que es su hermana, secuestrada dos años antes en desigual pelea. Sabemos que hasta el día en que fue robada habían vivido en su tribu como enamorados, y que, cuando fueron a casarse, la esclava de confianza confesó su relación familiar.

El cadí de Basora llama a Mahamut para que le cure. El médico lo hace con rapidez y eficacia, y las alabanzas y el agradecimiento que cosecha le atraen la envidia del agá, que le llama a su vez para que sane a su primera mujer. Cuando Mahamut se presenta ante el agá, discuten y llegan a las manos, provocado por éste. De resultas de la pelea, Mahamut es preso. Su esclavo Alí consigue huir, y junto con los otros criados, Ismael y Celfa, abandona la ciudad para esconderse en una cueva. A salvo, deciden que Ismael indague qué ha sido de Mahamut; entre tanto, el pueblo de Basora, conocedor de las virtudes del médico, protesta por su encarcelamiento. Hay grandes tensiones en la ciudad, y además, se propaga la peste, lo que lleva a que se le reclame con más insistencia y se critique a los que le apresaron. Se llega a un motín, que el agá quiere reprimir con violencia para matar a Mahamut en la confusión. En medio de ésta, Ismael, Ibrahim (hijo del cadí y amigo de Mahamut) y otros van a la cárcel a defenderlo. Allí se da una estupenda batalla, que termina al llegar el bajá. El agá huye y esa misma noche rescatan a Mahamut. Antes han socorrido a una dama en apuros. De vuelta a la cueva ven a dos hombres discutiendo en el camino, resultan ser el agá e Ibrahim. El primero quiere matarlo pero es Celima, la dama socorrida, quien mata de un disparo al agá: sabemos que Celima era su esposa, pero a quien quiere es a Ibrahim.

A la mañana siguiente, éste informa a su padre, el cadí, y al de Celima, de los hechos. Celfa cuenta su historia como esclava. Esta narración incluye el encuentro con la que sospechamos es la desaparecida amada de Mahamut, que se hace llamar Malheureuse. Ibrahim y Celima se casan y van a Constantinopla con el cadí. Semanas después Mahamut, tras detener el avance de la peste, inicia el mismo viaje, acompañado de sus criados, de Ismael y Celfa.

El barco en que viajan es de un joven capitán francés, que también cuenta su historia de amor contrariado. [Con la narración de esta historia se cierra el primer tomo y se abre el segundo en la primera edición; no así en la segunda, que no parte este relato]. Tormenta en alta mar; la fragata tiene una vía de agua que les hará naufragar irremediablemente, pero Mahamut e Ismael se lanzan al

mar para taponarla. Lo consiguen tras luchar con el mar y quedar muy maltrechos, lo mismo que el esclavo Alí, que también participa en la hazaña. Curación de los heridos. Mahamut narra su historia: es español, madrileño y noble, con estudios universitarios en Sevilla. Sus desgracias comenzaron cuando, para no separarse de su enamorada Elisa, que debía viajar a Mallorca, se embarcó de incógnito. Durante la travesía unos piratas los apresan y venden en Túnez a amos distintos. Él es comprado por un tunecino enfermo al que sana y que, en pago, le da la libertad. Así inicia su peregrinación por las ferias de esclavos más importantes y se dirige a Persia, pues sabe que Elisa ha sido vendida a un persa. Termina así su narración.

Llegan a Moca, desembarcan y abandonan al capitán francés. Toman otro barco hacia Suez; tras diversas peripecias, arriban a El Cairo y de allí a Alejandría, donde desencantan una casa. Por fin entran en Constantinopla; son recibidos por el cadí, ahora importante personaje de la corte, con gran alegría. Mediante casualidades, y gracias a sus conocimientos médicos, Mahamut penetra en el harén del sultán y allí, naturalmente, se encuentra Elisa, a la que consigue rescatar con la ayuda de Ismael. Éste, Celfa, Mahamut, Elisa y los esclavos del médico inician viaje hacia España. Antes de zarpar, Sísifa, la esclava que había cuidado a Ismael y Celfa, y a la que encontraron en Constantinopla, confiesa que sólo son primos, no hermanos, con lo que podrán casarse; después muere. Llegan a Madrid, tras hacer escala en varios puertos mediterráneos, entre ellos Marsella, donde coinciden con el joven capitán francés, que por fin va a contraer matrimonio con su amada. Ya en Madrid, Mahamut –ahora Antonio Ramírez– se encuentra con su familia, los árabes se convierten al cristianismo y las parejas se casan.

El itinerario seguido por los personajes es el siguiente: Basora - Bandar Abbay - Diu - Moca - Suez - El Cairo - Alejandría - Constantinopla - Sicilia - Marsella - Nimes - Barcelona - Madrid. El viaje de Mahamut, desde sus primeras peripecias, dura tres años.

CONTEXTO LITERARIO

Como se desprende de este resumen, la novela se articula con el esquema de relatos entrecruzados de origen griego, y sobre este soporte una narración ágil de tono cervantino. De hecho, algunas de las historias que protagonizan los personajes y el modo de contar llevan a pensar que el autor se inspira en relatos españoles del siglo XVII. En la época, como se verá luego, se relaciona la novela con el *Persiles*, y algunas de las actitudes de los personajes con conductas caballerescas (renovadas) de la novela antigua. Esto es lo que a veces lleva a situar la acción entre el final del siglo XVII y los comienzos del XVIII, ya que, aunque en general los valores que se presentan son propios del siglo ilustrado, hay detalles, como el juego de sortija, la forma de presentar los duelos, la presencia de los piratas y un cierto color local en las descripciones de las ciudades españolas por las que transita Mahamud antes de salir de España,

que hacen pensar en el Siglo de Oro. Desde este punto de vista, podríamos entender *El Emprendedor* como novela histórica, género a menudo fronterizo con el de la novela de aventuras. Sin embargo, en esta novela son más las diferencias que las semejanzas con la novelística española anterior.

Por otro lado, Martín de Bernardo conoce muy bien la zona de Oriente donde se desarrolla el relato, así como los alrededores de París, donde se desenvuelve la muy larga historia de amor del capitán francés que los traslada hasta Moca. Cabe pensar, pues, que el autor viajó por esos lugares de Oriente, quizá como médico o tal vez como miembro de las expediciones que llegaron a Constantinopla en los años ochenta, y que también vivió en París, o que algunas de esas historias intercaladas están tomadas de otros textos novelescos y de libros de viajes de la época. En concreto, en 1753 se publicó el relato *Le solitaire espagnol ou mémoires de D. Varasque de Figueroas*, que no he podido localizar, que tuvo una nueva impresión, extractado, bajo el título *Aventures d'un espagnol*, en 1787, formando parte de la colección *Voyages imaginaires, visions et romans cabalistiques*, publicada en Amsterdam-Paris, entre 1787 y 1788. Otros relatos orientales, no todos imaginarios ni de ciencia ficción, se publicaron en Francia a lo largo del siglo XVIII, y es posible que Martín de Bernardo, que también tradujo alguna obra francesa, los conociera y empleara para inspirarse y ambientar su novela. Desde luego, a estas posibles fuentes pueden añadirse las narraciones españolas del XVII que se desarrollan en Oriente, y con más seguridad el *Viaje a Constantinopla en el año 1784* de José Moreno, publicado en 1790, y la *Idea del imperio otomano* de José Solano Ortiz de Rozas, del año 1793. Ambos libros son el resultado de viajes a la capital turca con motivo de la firma de la paz con el imperio turco en 1783: el de Moreno en 1784, el de Solano en 1786 y 1787. En ambos libros se incluyen grabados de los monumentos más importantes de Constantinopla, planos de la ciudad, y capítulos dedicados a describir la capital, las costumbres turcas y los hábitos de vida en el harén, que pudieron servir a Martín de Bernardo. El *Viaje de Turquía* de Cristóbal de Villalón, publicado en 1557, podía tal vez estar en la memoria del autor, si tenemos presente que su protagonista también era, como Mahamut, médico. Sin embargo, no parece existir ninguna otra relación entre ambas historias.

El viaje que en 1803 inició Badía y Leblich bajo el nombre de Alí-Bey por el norte de África y por zonas del cercano oriente no puede considerarse un incentivo para Martín de Bernardo, pues su novela estaba escrita antes de 1801, que es cuando se le concede licencia de impresión, concretamente el 29 de Julio (AHN, Consejos, leg. 5567/8), si bien resulta una curiosa coincidencia –o un dato tomado de la realidad– que tanto Alí-Bey como los protagonistas de *El viaje de Turquía* y *El Emprendedor* fueran médicos.

Esto, sin embargo, no debe restar originalidad a *El Emprendedor, o aventuras de un español en el Asia*, la cual es proclamada por su autor desde la portada y fue objeto de ácida crítica. Todos los escritores emplean materiales, ya librescos, ya de la realidad, a la hora de componer su obra, y Martín de

Bernardo los emplea para ambientar su relato y hacerlo creíble gracias a los numerosos detalles de carácter pintoresco, pero también verista, que incorpora, aunque sin exagerar lo exótico[1]. Se quiso quitar importancia a la obra observando que era un simple y tardío ejemplo del género narrativo bizantino. Enfocarlo así es no apreciar lo que de novedoso tiene el relato y las diferencias existentes entre la novela bizantina y la de aventuras[2]. Martín de Bernardo escribe, sirviéndose del relato de aventuras, lo que se llamaba en la época una "novela española" o a la española, a diferencia de lo que eran novelas "inglesas", caracterizadas por el predominio de lo sentimental. Una muestra de esta clase de narrativa lo encontramos algunos años antes, en 1798, cuando la viuda e hijo de Marín publicaron en Madrid una obra titulada *La noche entretenida*, que constaba de tres novelas cortas: *El solitario de las Ardenes*, "novela francesa"; *Morton y Susana*, "historia inglesa"; y *Alfonso y Feliciana*, "novela española". La de Morton y Susana es el relato de las desgracias que ocasiona la extremada sensibilidad de los protagonistas; la de Alfonso y Feliciana se desarrolla en el Mediterráneo, con una mujer que busca a su amante, y fuertes recuerdos de las narraciones de cautivos. Es en esta tradición narrativa en la que se encuadra nuestra novela, proponiéndonos unos modelos castizos, y no en la línea narrativa sentimental, criticada por muchos al considerarla extranjerizante y peligrosa. El mismo autor hace referencia a ello, al tiempo que expresa los motivos que le llevaron a escribir su novela:

> La mayor parte [de las publicaciones] son traducciones de los idiomas francés e italiano, cuyas historias, novelas, cuentos y viajes han tenido más aprecio entre la juventud de uno y otro sexo, siendo muy extraño que nuestros escritores, viendo la afición a esta clase de lectura, no se hayan dedicado a escribir originales, que por medianos que fuesen a lo menos serían acomodadas sus obras a nuestro carácter, leyes y costumbres, que las harían más útiles y divertidas, evitando en ellas que las pasiones fuertes, agitadas ideas y catástrofes negras y sangrientas que escribieron los extranjeros, propias para excitar el horror y el terror en sus países, endureciesen los generosos corazones de la juventud española, imprimiendo además en su memoria los medios de delinquir, algunos tan nuevos, que tal nunca hubieran ocurrido a la imaginación de sus lectores[3].

COSMOPOLITISMO Y RELATIVISMO DEL RELATO

Sin embargo, en esta novela hay también pasiones fuertes, aunque tratadas de un modo positivo, y episodios terroríficos y emocionanates, en los que no se cargan las tintas. Por otra parte, este sentido nacionalista de la novela, que se relaciona con la creencia de que fue en España donde nació o se mejoró el

1. Una síntesis sobre la presencia de lo exótico en la literatura española del siglo XVIII se encuentra en Lafarga, 1994.

2. Para las relaciones y diferencias entre ambos géneros, véanse Batjín, 1985 y García Berrio-Huerta Calvo, 1992.

3. Las citas se hacen por la edición de 1805 (I, pp. 3-4). Entre las otras motivaciones que le llevan a escribir está el que quiere dar a los literatos un ejemplo de este tipo de novelas, "este ramos de literatura, conociendo que ella es el estímulo y primer escalón para entrar en las ciencias" (I, pág. 5).

género "romancesco"[4], no lleva a su autor a caer en el etnocentrismo al describir la civilización oriental. Al contrario, a lo largo de la narración da muestras de su imparcialidad, como había prometido en la Advertencia –"resolví pasear a mis lectores desde los confines del Asia hasta nuestra villa y corte de Madrid, indicando los absurdos de aquellas regiones, y celebrando lo bueno de ellas" (I, pág. 5), aunque al final los personajes árabes abandonan su religión y se convierten al cristianismo, si bien esta conversión en ningún momento se impone sino que surge como un deseo de los propios individuos, estimulados por el buen ejemplo de Mahamut[5]. Puede interpretarse como un ejemplo de la tolerancia que respira el relato, tanto como una consecuencia del desarrollo narrativo. Con la misma objetividad, y siguiendo el criterio formativo, se comparan costumbres, vicios y virtudes nacionales. Merece la pena destacar, como muestra de la resolución que se da a dicho objetivo, las siguientes reflexiones: "Los árabes [...] no podían concebir cómo la civilización, al propio tiempo que perfecciona al hombre, haciendo brillar sus virtudes, por el contrario, al que no tiene ninguna le hace un monstruo más temible que los que produce el desierto" (II, pág. 28). Para explicarles esta aparente contradicción, Mahamut, "que no desperdiciaba momento para su instrucción", les hace ver que "los perversos eran los mismos en todo lugar, más o menos perjudiciales, según los motivos y costumbres de los parajes donde habitasen; que la civilización, es verdad, proporcionaba arbitrios a la malignidad, pero que esta misma civilización los había previsto anticipadamente, para lo cual había establecido justas leyes que castigaban los criminales, asegurando los derechos y seguridad de honrados ciudadanos" (II, pp. 29-30)[6].

Desde luego, su objetivo es deleitar instruyendo, pero de modo que la instrucción y la moral no interfieran en el relato: "las aventuras son verosímiles y pictorescas [sic], mezclando en todo, sin fastidiar, la sana moral y los sabios y prudentes consejos" (I, pág. 6). En efecto, como acabo de mostrar con un caso, son muchos los pasajes en los que se inserta la moral en la narración sin que ésta sufra; antes al contrario, el autor, con gran pericia, los hace surgir de ella, ofreciéndolos mediante el diálogo, lo que favorece el dinamismo del

4. En las *Efemérides de España* del 20 de Octubre de 1804 se comenta: "Puede decirse sin temor de equivocación que si no fuimos los inventores de los que los extranjeros llaman *romances*, que realmente es lo que conocimos bajo la denominación de *novelas* en los buenos tiempos de nuestra literatura, a lo menos se haría la mayor injusticia si se nos negase la gloria de haber sido los primeros que perfeccionamos este género" (pág. 1208).

5. Es verdad que éste comenta alguna vez, cuando se sabe que es español, que la suya, la católica, es la verdadera religión, pero no se pasa de ahí. Es decir, esta afirmación no lleva a negar las otras creencias ni a limitar la libertad de los otros personajes de pertenecer a la religión que deseen.

6. Esta reflexión de Martín de Bernardo-Mahamut tiene interés porque manifiesta una visión optimisma ante el progreso de la civilización y el logro de derechos individuales, civiles, de los "honrados ciudadanos", al tiempo que manifiesta una confianza sin límites en el papel previsor del Estado como benefactor del individuo. Esta idea manifestaría cierto alejamiento del tipo de relación monarquía-súbdito, para acercarse a la noción de estado civil, defensor de los derechos que el ciudadano va adquiriendo, que para la época ya era discutida por aquellos que cuestionaban los logros de la Revolución Francesa.

relato y el pespectivismo a la hora de enjuiciar tanto los hechos como las costumbres de que se habla. El lector se va a encontrar, por tanto, con al menos dos perspectivas ante un mismo objeto o asunto, con lo cual podrá, en teoría, tomar partido por una u otra. Es cierto, sin embargo, que el discurso del sentido común y de los valores positivos es el que sale siempre vencedor, todo ello porque el escritor debe ser útil a su sociedad, necesitada "de una general corrección" (I, pág. 7), y en aras de una mejor educación de los lectores: "Hago causa general de todos los males a la primera educación y defectuoso amor paternal, cuyos modelos no habrán menester mis lectores (por nuestra desgracia) ir a buscar muy lejos de sus casas, si no fuere de sus personas. He aquí el objeto de mi obra: La educación hace felices o infelices, útiles o corrompidos, reinos y sociedades florecientes o débiles y desbastados (I, pp. 6-7)[7].

EL EMPRENDEDOR Y LA NOVELA DE AVENTURAS

Una vez sentado que su objetivo es educar y entretener a los jóvenes mediante la "amena literatura", pues "jamás tuvo la lectura tanta aceptación en España como en estos tiempos" (I, pág. 3), resulta coherente que Martín de Bernardo elija para filtrar su "corrección" un método narrativo como es el relato de aventuras "verosímiles y pictorescas", trazado a través de un viaje. Esta fórmula narrativa, en tercera persona, le daba suficiente libertad para contar y ofrecer información sobre costumbres, geografía, relaciones sociales y personales, características regionales, etc., pero además, y puesto que el discurso tiene numerosas narraciones interpoladas en primera persona, podía también ofrecer análisis de sentimientos y relatos intimistas, con las ventajas que, para estos aspectos, tiene la narración en esta primera persona. De este modo, el autor se dotaba de los elementos necesarios para librarse de las limitaciones que impone la utilización de una perspectiva u otra y facilitaba su trabajo de presentar un mundo interior en contraste, no sólo un relato aparentemente superficial de aventuras. En este sentido, la tópica imputación al "género aventurero" de falta de hondura o de análisis, no es aplicable a *El Emprendedor*, que está a medio camino entre la novela de costumbres contemporáneas, la de aventuras y la sentimental, por el peso relativo que las pasiones tienen en ella. Repárese en que la ficción no puede existir sin la aventura, sea esta interior –el relato de una relación amorosa, el logro de una ambición, sea exterior –la búsqueda de un tesoro, de un amigo perdido– y que de esta forma, como motor de la aventura, utiliza Marín de Bernardo lo sentimental. En su novela no es el amor un objetivo en sí mismo, sino una forma de mediatizar su capacidad narrativa y de dotar a sus personajes de un calado ético y pasional que le permita hacer observaciones sobre la condición humana.

7. Esta reflexión se dramatiza en el relato en la persona del protagonista, quien comenta: "Diéronme maestros hábiles en todas materias, tanto de educación como de ciencias; en lo primero salí aventajado a mis condiscípulos, ya puesto a caballo, ya esgrimiendo el acero, o ya en la danza y cortesanía; pero en las ciencias fui mediano, y aun no sé si hubiera llegado a sobresalir en alguna, mas el demasiado amor perjudicial de mis padres me distraía, teniendo a gracia mis travesuras en lugar de reprenderlas" (II, pp. 45-46). La crítica se dedica al estamento noble, al que pertenece Mahamut-Ramírez.

La aventura amorosa le permite mostrar los cambios que sufre la mentalidad y el carácter de sus personajes; con la aventura exterior despliega sus conocimientos de todo tipo; y con ambas mantiene la atención del lector, ya mediante el interés de la acción, ya mediante el que despierta la búsqueda e hipotético hallazgo del objeto amoroso. Nada de lo que proponga Martín de Bernardo quedará sin respuesta, todas las dudas se resolverán a lo largo de la obra; se atarán todos los cabos siguiendo una de las condiciones de la novela de aventuras (Tadié, 1982. Véase también Bardavío, 1977). La novela de aventuras da lugar a presentar otras pasiones, como sucedía también con los relatos históricos, y a reproducir, por tanto, una imagen del mundo más real por total. El miedo, el coraje, la vanidad, la codicia, el deseo sexual, el amor y otras pasiones están presentes en *El Emprendedor*, así como las distintas actitudes que se pueden tener ante ellas. En este sentido, Ibrahim y Mahamut son sintomáticos de dos respuestas contrarias ante las mismas circunstancias. Tanto uno como otro son elevados de su posición originaria; Ibrahim, el esposo de Celima, se envanece y olvida a los que fueron sus amigos; Mahamut, por el contrario, se mantiene fiel a sus ideas primeras y comenta a sus compañeros de viaje, cuando sale de visitar a Ibrahim, ya encumbrado:

> Debéis entender, amigos míos, que el variar los hombres de carácter, olvidar los beneficios recibidos, menospreciar las virtudes, parentesco, amistad y aun a sí propios cuando pasan de un estado mediano al pomposo rápidamente, es vicio tan antiguo, y de tanta extensión, que coge a todo el mundo, y del mismo modo que veis se conduce Ibrahim, se conduce el europeo más culto... (II, pág. 137).

Como se ve, la moral surge del relato de modo natural, pero también el perspectivismo del mensaje porque, si en ese momento Ibrahim es "estúpido señor turco" (II, pág. 136), antes colaboró en la salvación de Mahamut y de la ciudad de Basora: así pues, los personajes no son enteramente malos ni enteramente buenos, lo que sería un rasgo renovador característico de la nueva literatura dieciochesca. Los caracteres de los personajes son simples, reconocibles, pero cambian según lo proclives que sean a dejarse llevar por las pasiones o las circunstancias; característica que no suele ser frecuente en las novelas sentimentales ni en la literatura de tinte neoclasicista, donde la actuación de los personajes está muy codificada.

En otro plano, las diversas situaciones son pruebas a las que se enfrenta el protagonista, el héroe, en el que se han centrado todas las expectativas y que reúne las cualidades típicas de esta clase de protagonista: valentía, generosidad, habilidad. En relación con este aspecto del relato, Batjín señaló que "la idea de la prueba tiene también una importancia colosal en la novela puramente de aventuras. La productividad de esa idea se manifiesta exteriormente en el hecho de que permite combinar orgánicamente en la novela el aventurismo intenso y variado con una problemática profunda y una psicología compleja" (1989, pág. 205); profundas problemática y psicología que no se dan en *El Emprendedor*, pero productividad de la idea que sí aprovecha Martín de Bernardo, aunque sin llegar a grandes honduras.

Así pues, lo griego de la novela de aventuras se presenta renovado, sin ajustarse a lo que eran los parámetros de dicho género, más que en el hecho de que los personajes viajan, cuentan sus historias y finalmente se reencuentran. No se ajusta, por tanto, a la definición que de este tipo de novela se conocía en la época y que Mesonero Romanos recuperó de tratadistas anteriores (Álvarez Barrientos, 1991, pp. 361-388) en su artículo *La novela* –resumen de su discurso de entrada en la Real Academia Española pocos meses antes–, aparecido en el *Semanario Pintoresco Español,* del 11 de Agosto de 1839: "Los que se propusieron reducir la novela al estrecho límite de una fábula de amor, y describir el sentimentalismo de una pasión exagerada luchando contra la adversidad o corriendo frenética hacia una perfección inconcebible, hubieron de fingir para ello una sociedad tan ideal, de exagerar caracteres tan falsos y adoptar un lenguaje tan exótico y plañidero" que se hace increíble a los lectores del día (pág. 254a-b). *El Emprendedor* no presenta una sociedad ideal, ni adopta caracteres falsos o exagerados, ni utiliza un lenguaje plañidero; sí reproduce a veces el llamado "estilo asiático", que quiere remedar los circunloquios y excesos retóricos de los turcos. Las actitudes de los personajes de Martín de Bernardo son modernas, propias del siglo XVIII, y los valores que presentan también, así como el tratamiento de los temas.

Por otro lado, hay un poso de tradicionalidad narrativa evidente, un ajustarse a ciertas convenciones literarias de la novela de aventuras como son las falsas muertes, la personalidad corajuda y varonil del protagonista, el empuje femenino, los malentendidos amorosos en el momento culminante de la narración, como cuando Mahamut va, por fin, a rescatar a Elisa, y otros que sólo muestran la maestría y el dominio de Jerónimo Martín de Bernardo al entender que una novela de aventuras no es un relato donde hay aventuras, sino uno donde lo principal es contar aventuras, de modo que sin ellas ese relato no existiría. Para ello da entrada al azar en el desarrollo de la narración, un azar controlado que, primero, saca a los personajes de su ambiente cotidiano, y después dirige caprichosamente su vida. Elisa y Mahamud abandonan su entorno habitual cuando son apresados por piratas en el mar; Ismael y Celfa cambian de vida cuando, causalmente, la segunda es objeto de un secuestro, y así sucesivamente. Éste es un asunto de cierta trascendencia filosófica e ideológica en la novela porque representa un paso más en el proceso de secularización de la cultura, de lo que se hizo eco la novela moderna dieciochesca muy a menudo. El azar suele denominarse "Divina Providencia", cuyas características son cada vez menos religiosas. Cierta identificación entre azar, destino y Providencia se percibe en el relato que parece relacionarse con otras manifestaciones de esta secularización, como es la teoría de la "mano invisible" –interpretación ya absolutamente laica del concepto de Divina Providencia– que presentó Adam Smith en *La riqueza de las naciones* (1776). El principio práctico y económico de que cuando el individuo actúa en su propio interés provoca consecuencias imprevistas (incluso negativas) que no estaban en su intención primera parece subyacer a esta narración. Un desengaño amoroso hace que Mahamut no quiera más trato femenino. El conocimiento,

por lo demás accidental, de esta decisión por parte de Elisa desencadenará en ella el deseo de conocerlo y posteriormente el enamoramiento: es una consecuencia no pretendida por él, el efecto perverso de su acción. Más adelante, ya enamorados ambos, Mahamut no quiere perder a Elisa y la acompaña oculto en el barco. Esta actuación provoca un giro fundamental en su vida, al ser apresada la nave por los piratas y verse obligado a separarse de ella. A partir de aquí, la narración se sucede a golpe de azar, poniendo de relieve el hecho de que la aventura se encuentra al salir del ambiente habitual, al entrar en una civilización extraña. Se pueden señalar otros testimonios que avalan la presencia de la hipótesis de la "mano invisible" en la novela de Jerónimo Martín de Bernardo[8].

Junto con el azar, el autor, además, juega con el suspense de una forma grata al lector, pues le anuncia desarrollos posteriores, encuentros que sospecha y le da pistas haciendo su lectura más grata: le concede, en definitiva, todas las ventajas, precisamente para que se confíe y pueda manejarlo a su antojo cuando desee sorprenderlo, como sucede con la aparición insospechada de algún personaje o con curiosas vueltas de tuerca narrativas.

DIALÉCTICA CULTURAL: TOLERANCIA FRENTE A ESCLAVITUD

La novela se inserta en el interés que por lo oriental se tenía en toda Europa durante el siglo XVIII y en el que pudo haber despertado la firma de tratados de paz con las distintas potencias árabes del Mediterráneo. Dejando a un lado las diferencias religiosas y culturales y los intereses económicos –que salieron beneficiados al remitir la piratería–, los sistemas de gobierno español y turco eran bastante semejantes, por cuanto ambos se basaban en el absolutismo. Martín de Bernardo no alzó la voz contra dicha forma de gobierno, aunque criticó la pereza de los otomanos y el excesivo protocolo del sultán, pero esto del mismo modo en que censuró a la nobleza mostrenca española. Desde esta perspectiva, hay que reconocer cierto parentesco entre *El Emprendedor* y obras como las *Cartas persas* de Montesquieu y las *Cartas marruecas* de Cadalso, aunque no en el formato narrativo. Interés tiene a este respecto el espacio, considerable, que dedica a tratar sobre la esclavitud. Otras novelas anteriores se habían ocupado del asunto. Al mismo tiempo, numerosos ensayos se publicaron en España en los años de entre siglos, contrarios al tráfico de esclavos. Jerónimo Martín de Bernardo se inscribe en esta línea, pero sin caer en el

8. La obra de Adam Smith fue traducida al español en 1794 por José Alonso Ortiz (Valladolid, Viuda e Hijo de Santander, 4 vols.). Una segunda edición, también en Valladolid y en 4 vols., se publicó entre 1805 y 1806. A la "invisible hand" se hace referencia en el cap. 2 del lib. IV. La obra tuvo cierta difusión en España, siendo conocida por Campomanes, Jovellanos y otros. Se discutió sobre ella en la Academia de la Historia y en la Sociedad Económica Matritense. Para su recepción española, Schwart, 1990 y Perdices Blas, 1991.

tópico del buen salvaje, ni en el sentimentalismo narrativo –el "lenguaje plañidero" de Mesonero Romanos–. Si acaso, cuando es Sísifa quien habla de su exclavitud, se permite cierta ingenuidad expositiva, puesto que cuenta la separación y muerte de su esposo. Léanse los siguientes fragmentos, en los que el autor une hábilmente la narración con la reflexión moral sobre diversos asuntos, evitando así que la carga didáctica dañe el estilo al interrumpir el ritmo narrativo:

> Mahamut [...] pensaba en el valor que tienen sobre los mortales las primeras impresiones [...], casi imposibles de desarraigarse enteramente. Tal era la que tenía su esclavo de los árabes, a los que no podía mirar sino como a ladrones un negro, cuando éste mismo confesaba que su propio color era la causa de su esclavitud, opinión que sigue toda la Europa, África, Asia y América, no avergonzándose las naciones más cultas de incitar cuestiones y guerras en los países de estos infelices, para que entre sí se destruyan y se vendan, comerciando de estos racionales del mismo modo que con su oro, marfil y perlas... ¿Es posible que el hombre vea, palpe, guste y oiga la verdad, y que un error aprendido en su infancia triunfe de sus sentidos? [Repárese en el valor que se da al sensualismo y a la experiencia como forma de conocimiento, así como a la importancia de la educación]. ¿Que ha de conocer que la cercanía o separación del Sol es la causa del color de la piel, y que a pesar de estos conocimientos a ciencia cierta ha de atravesar los mares para venir (solamente, por un vil interés) a ultrajar la naturaleza? ¿Cómo ésta no desaparece antes de consentir estas ferias tan celebradas y consentidas en todo Oriente, donde el bárbaro mingrelio y circasiano comercia con sus hermosas hijas? (I, pp. 29-30).

La cita es peculiar por cuanto une argumentos científicos y sentimentales en su negación del esclavismo, algo poco frecuente en las novelas, no así en textos de carácter teórico. Pero reténgase que el autor parece responsabilizar de la esclavitud no sólo a los europeos, sino también a los asiáticos, americanos y africanos, cosa nada común en la narrativa de la época, que tendía a identificar al europeo con el esclavista y al negro con el esclavo, olvidando que entre los mismos negros africanos se practicaba el esclavismo antes de llegar los portugueses a las costas del continente, y que los árabes también tenían un floreciente comercio de esclavos.

Por otro lado, Mahamut, responsable de las reflexiones citadas, sólo da libertad a Alí al finalizar la novela, no antes, aunque algunas veces expresa su deseo de libertarlo, a lo que se opone el mismo negro. La libertad al terminar la novela es necesaria, tanto por el deseo del protagonista como por el hecho de alcanzar una situación nueva, de coordenadas distintas. También es obligada porque ha terminado el viaje, la experiencia. Para los esclavos, la consecuencia de su aprendizaje en esta novela de formación es su conversión al cristianismo y a los valores positivos occidentales que representa Mahamut –valores, por otra parte, de carácter universal, como el protagonista resalta en numerosas ocasiones a lo largo del relato–, así como su carta de libertad. Una nueva vida que simbolizan con el cambio de nombres –Alí pasa a llamarse Jerónimo, Aliatar, Estanislao y Xerif, Manuel– y con el matrimonio de los demás protagonistas, que también alteran sus nombres, como sucede, por ejemplo, en la

novela intercalada de Ozmín y Daraja, en *Guzmán de Alfarache* (part. 1, lib. I, cap. viii) y en el *Persiles y Sigismunda.*

La otra cita –un desarrollo de la primera– es el testimonio de Sísifa, esclava, madre de Alí, que narra el episodio de su captura, con otros pormenores, ajustándose por cierto a las descripciones históricas de tales correrías:

> En un reinezuelo de la abrasada África [...] nací; en paz vivíamos [...] hasta que vino a perturbarla un navío portugués, cuyo capitán [estableció] una factoría [...]. Trocaba sus espejos, cuchillos, vídrios, aguardientes y otras mil bagatelas, por nuestros marfiles, oro, perlas, canela, tabaco... [El portugués desencadena una guerra entre los reinos fronterizos para comprarles los prisioneros, y Sísifa y su esposo son apresados y vendidos al portugués, "que hacía granjería con su humanidad"]. Ved aquí el medio que han introducido los comerciantes para lucrarse, destrozando nuestras familias, y por esto mantienen la discordía entre nuestros caciques y reyes (II, pp. 162-164)[9].

El tema de la esclavitud recorre la novela aunque no es el motivo principal de ella.

Merece destacarse también el perspectivismo con que afronta su anunciada imparcialidad a la hora de exponer las distintas culturas, manifiesto en la interpretación de hechos y situaciones. Esta perspectiva de acercamiento a la cultura árabe no le lleva a desdeñar costumbres sin antes razonar, ni a valorar una religión por encima de otra. Si alguna cultura sale desprestigiada es la occidental, por su trato de la esclavitud. Los beduinos, por ejemplo, aparecen como muestra positiva. El "anciano más respetable" conduce a los miembros de la tribu "por el sendero de la ley santa, y rectas y sencillas costumbres, tan religiosamente guardadas, que no han variado en tantos siglos [...]; por esta sólida base la paz, la justicia, la abundancia y la inocente alegría son inseparables de nuestros aduares; el lujo nos es desconocido, y todos los vicios que le rodean; nada deseamos, pues todo lo tenemos; no conocemos la libertad, porque no hay esclavitud" (I, pág. 39). Esta descripción idílica se complementa con otras en semejante dirección, pero también con la crítica de aquellos aspectos que al narrador le parecen censurables. Algo que también se hace con la cultura de los europeos. En este aspecto, es sintomático del relativismo que practica el autor el que, cuando uno de los personaje se disponga a narrar su historia, repare en la necesidad de que los demás conozcan antes las costumbres de su pueblo: "antes de que te refiera [mi historia] es necesario [...] darte a conocer el país, costumbres y carácter de sus habitantes" (I, pág. 168), pues sin estas nociones no podrá comprender el sentido de su desdicha ni encuadrarla adecuadamente, así como tampoco podrá explicarse la categoría del personaje, ni porqué sufre ante cosas que para otra civilización no tienen importancia. También destaca el narrador la tolerancia con que se conducen personajes de

9. Los portugueses solían desarrollar su comercio por la costa Oeste de África, no por el Mediterráneo, sobre todo en Guinea, reino de Benín y otros de la zona.

distintas razas y naciones; naciones y razas que han mantenido tradicionales enfrentamientos, como son España y Francia y España y el imperio turco. Así repara en que en el barco del capitán francés viajan franceses, españoles (cuando se sabe que Mahamut lo es), árabes y turcos y, más adelante, vuelve a hacer hincapié en que "navegan gustosos e impávidos un español, dos árabes y un africano" (II, pág. 93). Desde luego, Mahamut tiene el protagonismo que le corresponde como héroe que es y, por consiguiente, la imagen de los españoles sale beneficiada, pero no debemos olvidar que durante gran parte de la nvoela no sabemos, aunque lo podamos sospechar, que Mahamut es español[10]. Al mismo tiempo, y aunque se haga algún elogio de los españoles (como en II, pp. 25-26), también se hace elogio de los representantes de los otros pueblos, como se critica cuanto hay de vituperable en las costumbres de las diversas naciones que comparecen en la novela. En realidad, el gran acierto de Martín de Bernardo en este aspecto es que no generaliza los rasgos de los pueblos –no hace a los personajes representantes de una nación–, sino que se refiere a individuos, lo que le permite presentar personajes matizados. De esta forma puede extraer conclusiones sobre el carácter humano, que atañen tanto a unos como a otros, porque hay conductas similares a unos y otros ante determinadas circunstancias, y así recuérdese el episodio ya aludido en el que Ibrahim se envanece tras ser elevado a una alta dignidad en Constantinopla. El texto continúa de esta forma:

> Y del mismo modo que veis se conduce Ibrahim, se conduce el europeo más culto, sin que por esto se crea fue pasado este vicio de una a otra región, de este o aquel reino, o de esta o aquella provincia, pues el amor propio nace en el corazón del hombre, y donde quiera que hay hombre está él, y él le hace despreciador de su semejante, y por lo tanto orgulloso. Yo he conocido en mi tierra hombres que en la medianía eran discretos, humanos, amigos, sensibles y delicias de la sociedad, deseando tener bienes para socorrer al menesteroso; aumentarse su suerte, y volverse circunspectos; volar sobre ellos la fortuna, y tornarse ásperos, duros, crueles, desconocidos e ingratos, y tan inútiles como la seca arena al oficioso labrador, pues nada es más ingrato que el corazón del hombre una vez empedernido (II, pp. 137-138).

Aquí el autor hace uso del análisis perspectivista para mostrar cómo algunas conductas humanas que parecen locales son, en realidad, universales, dependientes sólo de la condición de la persona. Este relativismo, fundamental en la narrativa moderna, que Martín de Bernardo lleva adelante mediante la interpretación contrastada de las culturas y las actitudes, mediante la localización espacio-temporal de la narración y el enfrentamiento de los personajes, se completa con el perspectivismo de las situaciones, con la interpretación de los datos que marcan la diferencia entre la apariencia y la realidad.

10. Martín de Bernardo va dejando pistas y datos, según las convenciones del género, para que el lector sospeche que el protagonista es español, lo cual, por otra parte, intuye ya desde el título.

LA MORAL Y EL "CONOCIMIENTO DEL CORAZÓN HUMANO": LA APARIENCIA Y LA REALIDAD

De este fenómeno hay un pasaje significativo, que consiste en la narración del encuentro entre Ibrahim y su padre, el cadí, cuando llevan algún tiempo sin verse, ya que el primero ha tenido que salir de Basora tras la revuelta, y se ha ocultado con el perseguido Mahamut y con Celfa, que ha dado muerte al agá, su esposo. La conversación que se desarrolla entre padre e hijo y el juego gestual que la acompaña, aparentemente contrario a las emociones que experimentan los personajes, es un alarde por parte de Martín de Bernardo de dominio de la técnica narrativa pero también de su capacidad para expresar literariamente sus observaciones del individuo. Ibrahim y su padre se sienten emocionados al reencontrarse, pero se mantienen a distancia, no se abrazan, en parte porque el cadí cree necesario mantener una actitud distante, de padre estricto, que disimule su emoción tras la ausencia injustificada de su hijo: "¿Eres Ibrahim? Sí, padre mío, responde éste algo cortado con el aire de irritado *que fingía* su padre. No, prosiguió el viejo, mi hijo se ha perdido o ha muerto, pues no hace caso de su padre [...]. Ibrahim, que amaba a su padre tanto como era amado de él, le tocó la mano, que el viejo retiraba contra su voluntad, y besándola *le dijo con aire gracioso*: Pues bien, si no creéis que soy yo el que ama a su padre [...], buscaré padre que no desconozca tan pronto a su hijo. Mientras decía esto *volteaba entre sus dedos las borlas de su sable, como descuidadamente, y el padre, vuelto de costado, le miraba de soslayo*, llena su alma de aquel gozo paternal que prueban los que tienen hijos virtuosos y adornados de gracias y valor, y en particular que saben mezclar la ternura al respeto con los padres, y así triunfan de sus enojos" (I, pp. 129-131. La cursiva es mía). La cita, quizá, fuera del contexto narrativo en que se da, no exprese con claridad lo que se quiere mostrar: que el autor ofrece, con palabras contrarias a los gestos, unas emociones aparentemente contradictorias con el aspecto exterior que presentan los personajes. Esta misma contradicción aparente entre palabras y actos o gestos, este disimulo, es el que en algunas ocasiones les libra de peligros, como sucede en el episodio en que Ismael es acusado en Suez de haber asesinado a un hombre (II, pp. 101-102), lo que había hecho, en realidad, aunque para salvar a Celfa y a Mahamut.

Esta cualidad de mostrar el disimulo sería otro rasgo moderno de la novela, propio de la literatura más avanzada del siglo, que entra de lleno en otro especto caracterizador de ella, la capacidad para hacer análisis del "corazón humano", para desentrañar lo que hay tras unas palabras o unos gestos determinados[11]. La puesta en escena de las técnicas perspectivistas y relativistas, que caracterizó a la narrativa moderna del siglo XVIII, coloca la novela de Martín de Bernardo a gran altura en el panorama novelesco español de dicho siglo,

11. M[ariano de] C[arnerero] señalaba este rasgo al referirse a las novelas de Richardson: "¿Quién no conoce que dichas novelas las ha escrito una pluma maestra, pluma manejada por un hombre que había observado el corazón humano, y que poseía el maravilloso arte de pintarle, *según es en sí*, con caracteres indelebles y con aquel vigor que no todos poseen y conocen?", *Memorial Literario*, 10 de Mayo de 1805, pág. 168.

pues pocos autores supieron utilizar esta técnica narrativa de forma tan solvente como él, quizá Valladares de Sotomayor en *La Leandra* y Mor de Fuentes en *La Serafina*, sean los mejores exponentes del uso de esa técnica (Álvarez Barrientos, 1991)[12]. Las relaciones que este recurso tiene con el objetivo educador y moralizante de gran parte de la narrativa dieciochesca es evidente, pues con esos análisis se pretendía dar a conocer al hombre, el movimiento de sus pasiones, lo que se denominaba el "corazón humano". La moral, en tanto que expresión de las conductas, de las actitudes, está por tanto presente en la narración, pero no de una forma que estorbe, sino integrada en el devenir novelesco, como ya señalé. La moral, así pues, se encuentra en las actitudes de los personajes, en sus acciones, en sus palabras y no en las digresiones del narrador, que no existen. Para autores como Valladares de Sotomayor y Martín de Bernardo la moral en la novela se plantea más que nada como un problema de estilo: se convierte en una preocupación estilística por cuanto se entiende que el elemento moral no debe romper el ritmo de la narración, y al mismo tiempo es una cuestión de verosimilitud, puesto que es la condición humana, la presencia y análisis de las pasiones, lo que está en juego.

LO SUBLIME Y LA NATURALEZA. EL VALOR FORMATIVO DEL VIAJE

Martín de Bernardo se vale del viaje, de geografías exóticas, para analizar las pasiones, no sólo la amorosa, sino también la ambición, la avaricia, la vanidad, la lujuria y otras. Este análisis se realiza a menudo sin que el narrador entre en la acción, sino mostrando cómo es cada personaje, tanto por lo que hace como por lo que dice. Recuérdese a este respecto, a Ibrahim, que comienza siendo un personaje positivo y acaba en el lado de los "malos", precisamente porque se deja llevar por la pasión. El autor apenas introduce comentarios al respecto, sino que deja que sean los propios personajes quienes reflexionen sobre ello; consigue así entrelazar en su novela la acción con lo que sería en principio propio de otras novelas más intimistas, la reflexión. El gusto que Martín de Bernardo tiene por contar una historia no le lleva a olvidar otros elementos que den más densidad a su narración y así, si nos ofrece las reflexiones y los comentarios enjundiosos de sus actores, nos regala también escenas donde describe batallas, peleas, fenómenos atmosféricos violentos, la naturaleza en estado sublime, en las que se muestra como un gran escritor. Tiene además otra virtud: consigue que su novela se lea de un tirón, a pesar de su extensión. Entre esas escenas violentas merece la pena destacar algunas y señalar además el detallismo con que las presenta, un detallismo que contribuye al realismo de su narración, tanto en estos casos, como cuando describe los edificios de Basora o Constantinopla. Un ejemplo: Malheureuse y Seib, su comprador, están en el desierto y el primero quiere aprovecharse de ella.

12. También Valladares dejó espacio a lo exótico y oriental en el tomo octavo de *La Leandra*, publicado en 1805, el mismo año que *El Emprendedor*.

> Ya iba a poner en ejecución sus depravadas ideas, cuando un hedor intolerable y el ronquido de los camellos le anunciaron esas horribles tormentas que en ese piélago de arena sepultan millares de caminantes. Un aire abrasador arrastraba ya las arenas y levantaba columnas de ellas en furiosos torbellinos. Seib quedó helado, aterrado y confuso, sin saber qué hacer; yo daba gracias a los cielos de su terrible socorro, no sintiendo acabar inocente. Los camellos, por su natural instinto, volvieron las ancas contra el aire, se echaron y escondieron sus cabezas debajo de su brazuelos. "Pereceremos sin duda, dijo Seib, ¡me castiga Alá! Sigamos, Celfa, el ejemplo de estos animales". Así lo hicimos. Dimos las espaldas al viento, nos cosimos contra la tierra pegados a los camellos, envolviendo nuestras cabezas entre nuestras propias ropas, que en este tiempo ya estaban anegadas de arena. Arreció con horribles bramidos el aire, se cubrió el cielo de nubes de arena, ocultando la luz del día, montes de ella pasaban sobre nuestras cabezas, contínuamente descargábamos su peso incorporándonos, pero de allí a un instante volvía a abrumarnos. Todo era horror, oscuridad, hedor, miedo, confusión y congoja; la muerte se prolongaba y cada bramido del viento y espeso remolino era el último que contábamos. El aire que nos limpiaba de la arena que nos cubría, nos levantaba muchas veces, y su pestífero y abrasado calor nos sofocaba, y no era bien pasado cuando ya volvíamos a estar cubiertos de la area que levantaba y caía tan espesa como lluvia de tempestad. En fin, después de dos horas de conflicto, un horrible trueno acabó de aterrarme, mas el camello, a quien estaba unida, sentí levantaba la cabeza; después un airecillo fresco me consoló, y ya no sentía tanto ardor ni tanta arena; el camello principió a moverse, destapé mi cabeza cuidadosamente y vi el cielo entoldado de espesas nubes, brotando fuego y retumbando truenos [...] Un trueno nos demostró el surco que un rayo iba haciendo por el suelo, inflamando la arena en vueltas y tornos, hasta que haciendo un remolino en ella se introdujo por el seno a extinguirse, a que siguió una lluvia menuda... (I, pp. 141-145).

Descripciones similares, caracterizadas por su vistosidad y visualidad, por el movimiento en la narración son las que dedica a la toma de la prisión en la que se encuentra Mahamut, al episodio de la doma de un caballo salvaje del sultán y, desde luego, las páginas en las que se describe la lucha de los protagonistas contra el mar para evitar que el barco, que tiene una vía de agua, se hunda (II, pp. 31-37). Son estas descripciones, que abundan en detalles tanto geográficos como urbanísticos, las que llevan a pensar que el autor conoció directamente la zona de Oriente en que sitúa su narración. El siguiente fragmento, necesariamente largo como el anterior, si se quiere dar una idea cabal del estilo de Martín de Bernardo, describe una tormenta en alta mar:

> De repente un furioso viento arrancó de entre las jarcia del palo a un marinero, que estaba, como dicen ellos, tomando rizos a un vela, precipitándole al mar. *Hombre al agua, hombre al agua*, gritaron todos; se arrojaron cuerdas por todas partes para que se asiese, diligencias se hicieron para recogerle desde el buque, donde a la sazón se maniobraba contra el poder de los elementos. Tan pronto el huracán intentaba arrebatar la nave, como sumergirla el soberbio mar, para lo que amontonando montañas de agua una sobre otra las desplomaba contra el costado de la fragata, y luego elevándola sobre montes de espuma [...] Rechinaban las maderas, crujían los palos, arrancábanse los aparejos de ellos; todos [...] trabajaban [...], presto se vieron desanimados a la voz temerosa de uno de los calafates, diciendo que la bodega estaba llena de agua, que entraba por una rotura o tabla arrancada de la quilla por las olas [...]. En este estado, bramando el mar, silbando los aires encontrados y violentos, inmoble la fragata, tanto del contrario embate de los vientos como por el peso del agua que

> había recibido y seguía recibiendo, se acercó Mahamut al capitán, y le dijo: "¿No hay remedio, Vaumont?" "Nadie se atreve, le respondió desesperado, a bajar al mar y tapar con lanas y estopas las roturas de la quilla" "¿Y por qué tardáis en decirlo?, respondió Mahamut desnudándose. Vengan", prosiguió, haciendo otro tanto Ismael. Se traen lanas y estopas, se ata cada cual una cuerda a la cintura, toma cada uno una porción de lana, y se arrojan al mar como si les esperara tranquilo y en calma. Iguales a dos ágiles tiburones se calan al fondo, pero las encrespadas olas los separan del buque para estrellarlos contra él; venlos venir desde la cubierta, volteando entre la impetuosa ola [...], llega la ola espumosa, se rompe contra la nave, pero las manos de los valientes nadadores llegan antes, se aferran a la madera y aguantan su impulso y, saliendo por entre las espumas que deja, cogen más lanas [...] y se sumergen de nuevo, y suben ya uno ya otro aguantando los golpes de mar como rocas, hasta que una ola los arranca y aparta a pesar de sus fuerzas, pero, impelida por el aire contrario, los volvió contra la fragata con tal violencia que cuantos admiraban su valor, los creyeron hechos pedazos [...], la ola embrabecida, rugiendo como mil leones, se estrelló contra la mísera nao, llenando su cubierta de espuma y tronchando uno de los palos, que se llevó al mar... (II, pp. 31-35).

La descripción es buena muestra del estilo narrativo vigoroso, visual y plástico, del autor. Al mismo tiempo este y el ejemplo anterior presentan la naturaleza alterada, conceden espacio al sublime, en este caso, al sublime terrorífico. Lo sublime tiene cierto espacio en la narrativa que se publica en la España de finales del siglo XVIII. Algo he dicho en otro lugar sobre este respecto (Tójar, 1995), ahora quisiera señalar que la teoría de lo sublime también hace acto de presencia en esta novela, organizando, junto con lo pintoresco, la materia narrativa y otorgando a lo sentimental un lugar destacado pero no determinante.

En este sentido, convendrá recordar el éxito de *El Valdemaro* (1792), que tuvo varias ediciones, y que aúna los mismos elementos que *El Emprendedor*. Ambas se estructuran mediante un relato de viajes –si bien la geografía que se presenta en la novela de Martínez Colomer es imaginaria, mientras que la de Martín de Bernardo es real, aunque al final, imaginaria y exótica cumplan el mismo papel de alejamiento e irrealidad narrativo y de inserción en un espacio para la aventura–, en ambas hay también descripciones de la naturaleza en estado violento, hay pasiones importantes, como la ambición, centrando el relato, no sólo el amor; las dos comienzan *in media res*, de un modo que será habitual en la narrativa posterior, implicando al lector de forma inmediata en el mundo ficticio[13]; la moral y el didactismo, presentes también en *El Valdemaro*, no dificultan el relato; lo prodigioso aparece también en la novela de Martínez Colomer, aunque de distinta forma a como está en la de Martín de Bernardo: tiene gran efecto lo sobrenatural y terrorífico. Pero hay una diferencia notable respecto al carácter del protagonista: Valdemaro se deja poseer por las pasio-

13. Así comienza la novela de Martín de Bernardo: "Entre los muchos que especulaban facciones, indagaban gracias, solicitaban habilidades y, sobre todo, buscaban hermosuras esclavas en el concurrido bazar o mercado de la ciudad de Basora, de la dominación otomana, el que más solícito las observaba era un turco joven de edad y noble porte, el cual, después de haber recorrido varias veces por entre turbas de charlatanes las hermosas víctimas de su comercio, se volvió a un negro, su esclavo, que llevaba un rico quitasol chinesco, diciéndole: "Vamos, Alí, no encuentro lo que tanto anhelo" (pp. 9-10)

nes y por sus sentimientos hasta el punto de acariciar la idea del suicidio, mientras que Mahamut domina esas pasiones. Por otro lado, el objetivo de Martínez Colomer es similar al de Martín de Bernardo, en tanto que ambos muestran de qué forma han de tratarse las pasiones: dominándolas siempre para evitar las desgraciadas consecuencias a que suele llevar la demasiada sensibilidad.

Resulta interesante que dos de las más importantes novelas de la época se valgan, renovándolo, del modelo del viaje. Quizá no sea ajeno a la explicación de este hecho el magisterio cervantino que es posible rastrear en ellas. Tanto *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* como el *Quijote* parecen resonar tras ambas novelas, sirviendo a los autores para sus peculiares narraciones. Incluso es fácil establecer un cierto paralelismo entre *El Emprendedor* y *Persiles y Sigismunda* en el episodio final del cambio de nombres de los personajes –ya aludido–. Persiles y Sigismunda resultan ser Periandro y Auristela, y se casan dando fin a un tipo de vida e iniciando otro (como los protagonistas de Martín de Bernardo). En ambos casos, dos relatos en los que el viaje estructura la narración y sirve para tener una experiencia de lo prodigioso, manifiesto en forma de lo exótico, de la aventura, del vencimiento de obstáculos e incluso de la propia experiencia sobrenatural, que en esta novela se tiene mediante el episodio del desencantamiento de la casa en Alejandría. El viaje sirve a los personajes para poner en orden su vida (frente al habitual desorden de la realidad que conoce el lector), pero al mismo tiempo es una forma de esperanza de la nueva vida que esperan iniciar si sus expectativas se realizan. El logro de éstas en la novela de Martín de Bernardo se patentiza en el reencuentro y en el posterior matrimonio; matrimonio que suele ser, por otro lado, uno de los recursos más utilizados para dar al lector la impresión de que los personajes cambian y, en *El Emprendedor*, los personajes cambian –no mantienen su carácter inalterable a lo largo del relato–, siendo ésta una de las características de la narrativa moderna, un manifestación del compromiso que se establece entre la literatura y la realidad que quiere imitar. Al mismo tiempo, el hecho de que los personajes cuenten su historia se relaciona con la necesidad de crear realidad, de dotar a esos actores de una vida, un pasado, que les dé entidad real. Un personaje que cuenta su vida se confiere densidad como individuo, muestra que tiene algo que contar.

LO GÓTICO

Lo prodigioso, lo gótico, de que he hecho mención más arriba, en *El Emprendedor* cobra forma de varias maneras. Por un lado, mediante la presentación sublime de una naturaleza alterada; por otro, gracias a la presencia de episodios mágicos. Es un uso de lo fantástico que entra de lleno en lo que se ha llamado "lo fantástico explicado", característico de cierta narrativa finisecular que encontró en Ann Radcliffe su ejemplo mejor. Martín de Bernardo se vale del episodio fantástico para interesar al lector en la narración pero sin perder la oportunidad didáctica que le ofrece. El episodio recuerda en principio un paso

similar de la *Vida* de Torres Villarroel: los protagonistas han de desencantar una casa en Alejandría. Es un ejemplo de cómo lo racional, aplicado a casos aparentemente prodigiosos, puede desengañar, sacar del error. Se da el caso que hay un "mal genio" en una casa y que el bajá de Alejandría ha ofrecido una recompensa a quien la desencante. Los amigos de Mahamut quieren abandonar la ciudad, pero él "les hizo ver al ridiculez de tal creencia..., ilusión tan general, que en Europa tiene y ha tenido más crédulos, variando de nombres, y que particularmente en España se les llamó duendes o fantasmas, *pero que la ilustración ha desterrado esta clase de embelecos*" (II, pág. 109. La cursiva es mía). Los protagonistas se dejan convencer por Mahamut y acuden a la casa, de noche, con faroles y armas. Se suceden las escena de temor, de sucesos incomprensibles, ruidos, golpes, llamas, pero de ellas sale vencedora la valentía y racionaliadad del protagonista, que desenreda el caso y explica los prodigios, resultando que habitaban la casa unos fugitivos falsificadores de moneda que, para trabajar más a sus anchas, habían hecho correr el bulo del encantamiento. Se opone el mundo de la educación, de la ilustración, al de lo irracional.

En la novela, y más en la novela de aventuras, que avanza a golpe de sorpresa, de intriga, lo prodigioso en sus diversas manifestaciones es consustancial al relato. De esta forma, enfrentándose los personajes a diversos obstáculos –materiales, fantásticos o de cualquier otro tipo–, se convierte la novela de aventuras en novela de formación, en la que se potencia sobre todo al individuo, pues los actores, y también el lector, asisten al proceso mediante el cual pasan de un estado a otro, por lo general en el que adquieren nuevos conocimientos, necesarios para su vida, o toman la medida de sí mismos. Estos conocimientos tienen que ver más con las pasiones humanas que con otra cosa, aunque en *El Emprendedor* también tengan cabida los hechos comprobables, sobre todo lo referente a las costumbres orientales. Estos nuevos conocimientos, la experiencia adquirida, son los que les van a servir para su vida futura, que en la novela se simboliza mediante el casamiento de los personajes, cumpliendo así otra de las convenciones de la novela de aventuras: nada debe quedar sin solución, ningún cabo suelto, todas las historias deben tener un final. Precisamente, el que Cervantes no terminara "formalmente" las historias de todos los personajes de su *Quijote* fue la razón de que a lo largo del siglo XVIII, y aun después, se escribieran tantas continuaciones, que pretendían agotar la vida de los personajes.

LA AMISTAD, VALOR ILUSTRADO

Martín de Bernardo da fin a su obra mediante las bodas y consigue coherencia en el relato, pues el final que da a las expectativas de los personajes es el objetivo al que dirigía toda la acción. De ese relato se sigue el valor de la fidelidad, tanto amorosa como amistosa. Los protagonistas se buscan y no tienen dudas en cuanto a la reciprocidad de sus sentimientos –aunque Mahamut y Elisa sí las padezcan hacia el final de la novela, consiguiendo un efecto

retardatario de la acción de gran eficacia–, pero más importancia tiene la fidelidad entre amigos, el agradecimiento que une a lo largo del relato a Mahamut, Ismael, Celfa y Alí. Esa fidelidad sostiene el edificio ético de la novela y es la que hace que en torno al protagonista se agrupen personajes de diversas procedencias étnicas, de distintos estratos sociales, y se mantengan unidos gracias a los valores de amistad, tolerancia, solidaridad y fidelidad que Mahamut ejemplifica. Los actores son felices en la medida en que contribuyen a la felicidad del otro. Su interés personal, en un rasgo netamente ilustrado, se acopla al de la comunidad, en este caso, de amigos que viajan juntos.

Esta fidelidad amistosa se da también entre mujeres y hombres, de hecho el que Celfa viaje vestida de varón, sea corajuda, valiente, sepa disparar sus pistolas –y las dispare–, la coloca al mismo nivel que sus compañeros, de manera que comparte sus mismos valores de camaradería[14]. Pero esto no hace olvidar la disputa entre sexos, y así vemos cómo existe en la novela una unión entre las mujeres, más allá de su condición individual, que las hace ser fieles a su sexo. Martín de Bernardo nos las presenta en conjunto de forma más positiva que a los hombres, lo que coincide con el discurso moderno del siglo XVIII, que entiende a la mujer como civilizadora del hombre y como su igual, al menos en algunos aspectos (Álvarez Barrientos, 1995). Por otra parte, el papel que tiene la mujer en las distintas culturas oriental y occidental le sirve al autor para reflexionar sobre la condición femenina y su función en la sociedad. Esto es lo que lleva a Celfa a exclamar: "¡Oh, feliz país, donde las mujeres se hacen respetar con la menor acción..., en tanto que la infeliz asiática obedece, sufre y se encierra para tan solo mirar a su tirano dueño...!" (I, pág. 156). Y esa misma observación de las costumbres respecto al trato con la mujer le permite al narrador señalar diferencias culturales, no sólo entre Oriente y Occidente, sino incluso entre Francia y España, como sucede con los episodios en que comparece el capitán francés, en los que comentan ciertas peculiaridades francesas en el trato con las damas. Esta capacidad discriminatoria es, por otra parte, una condición del viajero o del aventurero, ya que está en una situación ideal para observar desde fuera las costumbres y la vida en general.

Así pues, la novela articula diversos elementos de la tradición narrativa más esencialmente novelesca, como es la de la novela de aventuras, con otros nuevos que ponen al día dicha tradición y la revitalizan al dotarla de contenidos ideológicos modernos, contemporáneos al lector de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. El condicionante didáctico se disimula en un relato exóti-

14. Cuando Ismael y los criados de Mahamut vayan a liberarlo a la cárcel, Celfa no admitirá quedarse inactiva esperándolos: "No..., quiero acompañarle, participando de tu peligro y del honor de hacer algo por nuestro bienhechor. Yo no le soy menos agradecida, ni menos deudora. Iré, te acompañaré, te defenderé y no me separaré de tí. Corazón tengo, y espíritu bastante para disparar una pistola, venga una vestido que me disfrace algo y marcharemos juntos" (I, pp. 104-105). Ya disfrazada, Ismael no se cansará "de mirar la agraciada figura que hacía Celfa vestida de hombre, pues más parecía al niño amor, cuando va a herir corazones sorprendidos por su belleza, que a un guerrero que va a arrostrar peligros" (I, pág. 105).

co donde se ofrecen contenidos éticos de diversa índole sin entorpecer la narración, asistiendo el lector al aprendizaje de ese mensaje ético mediante la contemplación de las actitudes de los personajes y la lectura de sus palabras. En este sentido, la novela de formación que es toda de aventuras, no nos muestra en *El Emprendedor* un héroe vacilante que aprende a medida que comete errores, sino a un personaje ya formado en valores sólidos que es sometido a pruebas de las que sale triunfante, con lo que se refuerzan los valores e ideales que encarna, lo que sería uno de los aspectos más conservadores de la novela. Las dudas, los altibajos, las tentaciones, las muestras de debilidad, que serían rasgos de una narrativa moderna, están, por el contrario, en los otros personajes, como ya he mostrado.

RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA NOVELA EN LA ÉPOCA

El Emprendedor se anunció en la *Gaceta de Madrid* el 23 de Agosto de 1805, con este certero comentario:

> Esta novela original, en que el autor se aparta de la monotonía común en las obras de este género, reúne la novedad, el interés y la verosimilitud a una dicción correcta y castiza, y hermana justamente el recreo de una lectura amena con la instrucción y los principios de una moral sana (pág. 732).

Un mes después, el 20 de Septiembre, la novela obtenía una interesante e irónica reseña de un tal Cándido Faura en el *Memorial Literario*. En la "Carta a los editores del *Memorial Literario* acerca de la novela original titulada *El Emprendedor, o aventuras de un español en el Asia*", fechada en Cuenca el 10 de Septiembre, se repara en que la obra, en contra de "la dicción correcta y castiza", ha sido escrita con atropellamiento y poca corrección y, en efecto, repeticiones de palabras y ciertas incoherenias, que una revisión detenida habría evitado, salpican y afean el relato. Ahora bien, el comunicante se ve en la obligación de reconocer que, como la variedad es lo que más agrada en este tipo de obras, "el autor la ha sabido dar a la perfección, y esto sin disputa ninguna" (pág. 366). Parece que a Faura le gustó la novela, pero sintió ciertos escrúpulos clasicistas que le llevaron a oponer los valores de la preceptiva a los de la novela: "perdonen [...] si siempre me voy a buscar a Horacio y Boileau, porque me gustan más que *El Emprendedor*, y eso que me gusta mucho" (pág. 369). Comenta también, con reminiscencias orientales, que "*los mil y un personajes* que hablan en esta novela son *interesantísimos*" (pág. 367; las cursivas siempre son suyas); que "acción, episodios, caracteres, costumbres, estilo; todo, todo es maravilloso" (pág. 366), para añadir inmediatamente que los incidentes no son muy verosímiles, ni los personajes están muy bien sostenidos. Hay que llamar la atención sobre el hecho de que los personajes *hablen*. Quizá sin pretenderlo, el crítico repara en una característica de esta novela: las voces narrativas que evitan la injerencia del relator.

En su misma línea de decir y desdecirse, Fauca comenta que las descripciones son "vivas y animadas [...], tomadas de la misma naturaleza" (pág. 369), para señalar que "en esta novela se quebrantan a cada momento las reglas del buen gusto y del arte" (pág. 368). "¡Qué importa!", exclama, si "lo mejor de todo es dejar correr la imaginación, para que luego los jueces imparciales comparen la obra a la *naturaleza agreste*, que en su mismo desorden y confusión presenta mil *perspectivas asombrosas y magníficas*" (pp. 368-369).

Como se puede concluir tras la lectura de la carta y la observación de aquellos conceptos que Cándido Fauca subraya, el autor enfrenta dos estéticas: una, la de Boileau y Horacio, que le gusta más, y otra, más moderna, que se basa en la observación de la naturaleza, agreste, variada y confusa, que presenta diversas perspectivas, y que también parece gustarle, a su pesar. Esta última encarnó en numerosos escritores que tenían un concepto moderno de la imitación artística y que privilegiaban el genio frente a las "reglas del buen gusto y el arte". El crítico termina su comentario incidiendo sarcásticamente en la originalidad de la obra, "tan original que nadie puede disputar su originalidad, y la España se gloriará de poseer una obra tan particular para modelo de noveladores" (pág. 374). La observación es, desde luego, irónica, pero lo es mucho más porque incide en algunos de los objetivos que Martín de Bernardo se proponía en su prólogo (que ya han sido comentados). Creo que gran parte de la inquina que muestra contra la novela y la protesta de originalidad de Martín de Bernardo se debe a que considera *El Emprendedor* como una simple novela griega y no llega a apreciar sus valores y novedades. Esto sin menoscabo de que bajo el nombre de Faura se esconda algún enemigo literario del autor, o algún traductor.

En consecuencia, para Cándido Faura, Martín de Bernardo no consigue las miras que perseguía sino una obra objetable porque no se ajusta al prontuario neoclasicista, aunque tenga que reconocer, implícitamente, que la novela sí responde a los requisitos propios de dicho género.

Ese mismo mes, el 25 de Septiembre, se vuelve anunciar, esta vez en el *Diario de Madrid*, y el texto que acompañaba el anuncio daba pie a una pequeña diatriba acerca de su valor, pues la relacionaba con el *Persiles* de Cervantes, lo que había de desencadenar polémica. Decían así los redactores:

> En un tiempo que nada menos se trata de impugnar que las obras del inmortal Cervantes [se refiere a la polémica del *Anti-Quijote*], se presenta al público esta novela de costumbres y viajes, y en la que el autor se jacta de haber intentado acercarse lo posible al lenguaje de las aventuras de Persiles. El espíritu de traducción (por decirlo así), tiranizando el talento de nuestros literatos, no le ha arredrado para escribir este original, único tal vez en muchos años a esta parte, lleno de cuadros, exacta geografía y usos diferentes (pp. 62-63).

En este anuncio como en el anterior se hace referencia, con acierto, a los valores de la novela: interés por las costumbres y la verosimilitud, pero en este segundo se dice que el autor se jacta de acercarse al *Persiles*. Lo cierto es que

Martín de Bernardo no alude a ello en su relato, ni en el prólogo, por lo que, o ésta era una apreciación personal del redactor del anuncio, o el autor lo confesaba en conversación personal, ya que, de figurar por escrito, a Faura no se le habría escapado este suculento punto de ataque. Lo cierto es que en otro anuncio, publicado por las misma fechas, esta vez en las *Variedades de ciencias, literatura y artes* (tomo IV, nº 19, de 1805), se vuelve a hacer la comparación con el *Persiles*:

> Nos atrevemos a felicitar al autor no sólo por las bellezas que observamos en el plan, y en el enlace de su obra, sino también porque manifiesta haber tenido siempre presente al célebre autor del *Persiles y Sigismunda*, y aun haberle seguido con acierto en diferentes pasajes (pág. 62).

Esta vez la comparación no se le achaca al autor, sino que resulta de la lectura de la novela. El redactor del anuncio-juicio continúa celebrando el resultado: "además de la verosimilitud y del interés, que resaltan en toda la novela, hallamos caracteres bien demarcados y sostenidos, una novedad agradable en las noticias históricas que se presentan en varios episodios, y en toda la acción principal".

Estas observaciones, que son acertadas, como he intentado mostrar a lo largo del presente artículo, fueron negadas inmediatamente, de forma gratuita, desde la *Minerva o el Revisor General*, de los días 25 y 29 de Octubre[15]. El crítico se valía del recurso del sueño, y lo cierto es que, antes de entrar en materia, ofrece un relato de ficción prácticamente surrealista, lleno de asociaciones libres, que tiene más interés que la propia reseña negativa. Primero desacredita la novela de forma general, sin razones y de forma injusta[16], y luego señala: "a qué es tomar en boca al *Persiles*, novela realmente original, por su feliz enredo y su excelente lenguaje, hablando de un cuento estrafalario, cuyo enredo es solo un confuso embrollo, y cuyo lenguaje es el más miserable que en estos tiempos se ha usado" (pág. 65).

Desde luego, esta alusión al lenguaje tiene interés porque, dejando a un lado los errores y las repeticiones, así como la opinión de otros críticos, Martín de Bernardo lo emplea con intención poética para dar brillo a su relato, intención que unas veces le lleva a cometer graves errores y otras a ofrecernos un texto lleno de sorpresa y aciertos léxicos. Es también cierto que seguramente buscaba redondear un ambiente vistoso y "arábigo", como de hecho señaló en el prólogo.

Cándido Faura terminaba su reseña insistiendo irónicamente en la originalidad de la obra. Desde luego, lo original no está en la utilización de un modelo narrativo tan antiguo como los orígenes del propio género, sino en algo que él

15. Agradezco a la profesora Inmaculada Urzainqui que me diera noticia de esta reseña de *El Emprendedor*.

16. Contra el anuncio en la *Gaceta* y en el *Diario* escribe: "si esta obra es original, lo es sólo en lo malo; el plan es trivial, si ya no copiado de otra novela; está muy mal enlazada; ninguna verosimilitud, poco interés, menos novedad y verdad en las descripciones, costumbres y caracteres" (pág. 65).

no supo o no quiso ver: en cómo ese modelo antiguo se reutilizaba, renovándolo al unirlo con el biográfico y el de la moderna literatura de viajes, lo que permitía abrir el género a las expectativas nuevas de los lectores: el realismo narrativo, frente a la idealización anterior, sin dejar fuera de este relato cosmopolita lo que de irracional hay en la experiencia humana, ya sea mediante lo fantástico, ya mediante la consideración de conductas extremas.

Si se ajustaba a algunas convenciones del género bizantino, como la disimulación de la identidad de los personajes, la separación de los amantes, su fidelidad a pesar de todo, no respetaba otras, como aquélla que suponía cierta delectación en episodios que no hacían avanzar el relato. A fin de cuentas, Martín de Bernardo está escribiendo una novela de aventuras y lo que necesita es acción. Aunque se encuentren reminiscencias de la narrativa española de tema morisco, como he señalado, son más las novedades que aporta que sus débitos con esa tradición. Si Voltaire parodió la novela de viajes y aventuras en *Cándido*, lo que significaba una cierta revalorización y puesta al día, Martín de Bernardo renovó la antigua escritura de este tipo de relato, consolidando la aventura como medio, y demostrando que esa antigua estructura era/es sumamente productiva y servía a sus objetivos de escribir una novela que lograra el aprecio de los lectores, pues mostraba de manera sólida algo de mucha repercusión en la narrativa moderna y contemporánea: de qué forma el espacio condiciona al personaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. 1991. *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar.

— 1995. "El modelo femenino en la novela española del siglo XVIII", *Hispanic Review*, 63, pp. 1-18.

BARDAVÍO, José Mª. 1977. *La novela de aventuras*, Madrid, SGEL.

BATJÍN, Mijail. 1985. *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier. 1992. *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.

LAFARGA, Francisco. 1994. "Territorios de lo exótico en las letras españolas del siglo XVIII", *Anales de Literatura Española*, 10 (1994), pp. 173-192.

MARTÍNEZ COLOMER, Vicente. 1985. *El Valdemaro*, ed. G. CARNERO, Alicante, Inst. Juan Gil Albert.

PERDICES BLAS, Luis. 1991. *La "Riqueza de las naciones" y los economistas españoles*, Madrid, Univ. Complutense.

SCHWARTZ, Pedro. 1990. *La recepción inicial de "La riqueza de las naciones" en España*, Madrid, Univ. Complutense.

TADIÉ, Jean-Yves. 1982. *Le roman d'aventures*, París, PUF.

TÓJAR, Francisco de. 1995. *Cuentos morales* y *La filósofa por amor*, ed. J. ÁLVAREZ BARRIENTOS. Cádiz, Universidad.

VARGAS, NOVELA ESPAÑOLA DE BLANCO WHITE

Rubén BENÍTEZ
Universidad de California (Los Ángeles)

Desde 1822, fecha de su publicación en Londres, *Vargas. A Tale of Spain* ha sido obra atribuida a José María Blanco White. Antes de argumentar en favor de esa atribución, conviene recordar que Blanco White evidencia en muchos momentos su interés por los géneros narrativos. Es autor de una novela inconclusa de tipo sentimental, *Luisa de Bustamante o la huérfana española*, publicada por primera vez en 1859, y de varios relatos breves recogidos en *Variedades o el Mensajero de Londres*, como *Costumbres húngaras*; *Historia verdadera de un militar retirado, con una descripción de un viajito, río arriba, en el Támesis*; *Intrigas venecianas o Fray Gregorio de Jerusalén. Ensayo de novela española; El Alcázar de Sevilla* (Prat, 1975); *La marca en la frente* se publicó como Apéndice VI en el tomo III de la *Vida* (Blanco White, 1845) y *Atmos, the giant* en un libro editado por Lady Fox (Blanco White, 1833).

Entre 1822 y 1823, Blanco White ensayaba un tipo distinto de narraciones, en las que se asociaban la historia, el costumbrismo y la creación imaginativa. Preparaba entonces una novela sobre la corte de Juan II y el privado D. Alvaro de Luna, de acuerdo con un plan similar al de *Vargas*: los materiales proporcionados por las fuentes históricas, en ese caso el falso *Centón epistolario* y la obra de Juan de Mena, se volcarían sobre el marco de la descripción de usos y costumbres de la época. Blanco se refiere a esa obra en la carta a Robert Southey que recoge Vicente Llorens. En nota, Llorens aclara que ese relato nunca se terminó, pero que los materiales fueron usados en artículos aparecidos en *New Monthly Review* y en el mismo periódico de Blanco, el ya citado *Variedades*, entre 1823 y 1825 (Llorens, 1972, pág. 151, nota 17).

En 1839 imagina otra novela, *Diario secreto de un Inquisidor español o Aberraciones religiosas*, cuyo argumento resume: Un sincero sacerdote católico, muy ilustrado y de refinado espíritu, es designado inquisidor al llegar a los treinta años de edad. Hombre de claro razonamiento y de un auténtico amor por la verdad, interroga a los prisioneros en privado tratando de descubrir la legitimidad de los distintos credos religiosos. Sus crecientes dudas lo alejan

poco a poco del Catolicismo. Se convierte pues en deísta, y la Inquisición lo encierra en sus prisiones. En la cárcel descubre a una hermosa joven judía de la que se enamora. Para salvarla, arriesga la vida, sufre persecución y termina por ser víctima de la llamada cristiandad (Blanco White, 1845, III, pág. 103). Debe de tratarse del mismo *Spanish Tale* que el autor está componiendo en 1839; de ser así, el relato incluiría, como *Vargas*, ejemplos de costumbres y de poesía popular, según se desprende de esta anotación en el *Diario* del 21 de Octubre: "Escribí ayer a la mañana dos seguidillas en conexión con el personaje de una joven española que pienso desarrollar en un *Spanish Tale*" (Blanco White, 1845, III, pág. 108). Dadas las fechas, pudo ser también ésa la novela que leía a su sobrina Mary Anne, el 14 de Noviembre de 1839. ¿Pertenecerían al mismo relato los *fragmentos españoles* que, ya muy enfermo, entregó a Zulueta para que los concluyera según un plan verbalmente transmitido (Blanco White, 1845, III, pág. 222).

Si esa obra proyectada se desarrollara en Sevilla, tendríamos casi una réplica de *Vargas*. El asunto gira en los dos casos alrededor de la inquisición y del fanatismo católico; el joven sacerdote sevillano es ahora un inquisidor, y Cornelia se ha transformado en una hermosa judía.

Llorens nos proporciona el título de otras dos novelas inconclusas con títulos muy similares al de *Vargas: Contreras. A Spanish Tale of the 15th. Century* y *The Tainted Blood, a Spanish Tale* (Llorens, 1971, pág. 151 y nota 17)[1]. *Tale* se denomina también el relato *Atmos, the giant*, escrito en Junio de 1832, que nada tiene que ver con sucesos históricos (Blanco White, 1833, pp. 190-216).

Pero Blanco White no menciona *Vargas*, ni en su *Vida* ni en su diario personal, que, como advierte Martin Murphy, conocemos sólo muy parcialmente (Murphy, 1989, pág. 195). Ese silencio ha sido interpretado como prueba de que no es el autor de la novela; para mí, por el contrario, confirma su autoría. Blanco sabía que algunos amigos, e incluso un conocido crítico, le adjudicaban esa obra, privada y públicamente. ¿Cómo un hombre tan celoso de su reputación dejó correr ese rumor, si es que era infundado, sin salirle al paso o defenderse? El manuscrito fue entregado al editor Baldwin, quizá por necesidades económicas, antes de la aparición de las *Cartas de España*[2]; más tarde, según el testimonio de William Walton que analizaré más adelante, el autor quiso detener infructuosamente la impresión del libro. Es para mí evidente que el inesperado éxito de crítica de las *Cartas* contribuyó al mantenimiento del incógnito. Desde entonces y hasta 1825, Blanco se dedica casi de lleno a la literatura "seria"; en el nuevo planteamiento de su vida, impuesto por la creciente fama, nada tenía que hacer, en ese momento, el aún poco prestigioso género de la novela.

1. Vicente Llorens nos proporciona una completa bibliografía del autor, incluidos esos manuscritos nunca publicados. Ver además Blanco White, 1845, pág. 496.

2. Cito, en lo sucesivo, por la edición inglesa de las *Cartas*; pero hay una versión española de Antonio Garnica con prólogo de Vicente Llorens, según indico en la Bibliografía.

El primero en atribuir la obra a Blanco White, en España, fue Mario Méndez Bejarano en 1920. Bejarano conoció su existencia a través del catálogo de la Biblioteca del British Museum, donde se adjudica a Blanco con la nota siguiente "*Vargas. Novela española.* Atribuida en el Prefacio a Cornelius Villiers, pero en verdad escrita por José María Blanco y Crespo". Esa nota del *Catálogo* no es de desestimar; el catalogador del British Museum suele ser un bibliógrafo eminente, y la catalogación un resultado de serias pesquisas[3].

Bejarano propone como prueba de su atribución el citado testimonio de Walton, en esta carta, algo mal traducida:

> St. Oswald Lodge. Warcester. Octubre, 3, 1855. Muy señor mío: Desde la tarde de mi salida de Oxford no me ha sido posible contestar a su carta del 28 del pasado, proponiéndome desempeñar aquí tan agradable ocupación. Deseando V. ver el primer volumen de *Vargas*, pensé que lo mejor sería enviar los tres a Mr. Macray, rogándole que se lo remitiera cuando supiera de V., lo que probablemente haría cuando usted recibió mi comunicación.
>
> Añadía yo un curioso folleto español, reimpreso en Londres por Correa, a la vez protegido y amigo mío particular. A la vuelta de Fernando fue entregado por el gobernador de Gibraltar, encarcelado y víctima de malos tratamientos. Habiendo podido escapar y refugiarse en Inglaterra, yo trabajé para conseguirle una indemnización por la conducta del gobernador y llegó a ser un *ostensible* carácter. Esta publicación se vendió mucho, pero distribuida entre algunos amigos de la causa española.
>
> *Vargas*, como antes decía, está en cierto modo fundado en esto, y la apreciación de uno puede no ser exacta sin tener en cuenta la del otro. Entonces consideraban a Blanco autor de *Vargas* todas las personas versadas en asuntos españoles, entre ellas Lord Holland. El editor de la obra, o sea Baldwin, hablando conmigo, me lo confesó más de una vez, no obstante el velo con que trata de encubrirlo en el prefacio. Nadie más que un español, y sobre todo un sevillano, pudiera haber escrito semejante obra. Si no recuerdo mal, B. White entregó la copia en cuestión; pero algún tiempo después se arrepintió de haberla escrito y procuró hacerla desaparecer.
>
> Esto es lo que puedo recordar respecto al autor. V., no obstante, juzgue por sí mismo. Mr. Macray cumplirá su deseo cuando sepa de V.
>
> Su atento s.s. W. Walton.

En el sobre se leen las siguientes señas: "Benjamín B. Wiffen Esq. Near Woburn. Bedfordshire" (Méndez Bejarano, 1920, pág. 439).

Benjamin B. Wiffen era un estudioso de la vida y obra de los heterodoxos y reformistas españoles; Llorens cuenta sus vicisitudes cuando intentó comprar los libros raros que poseía Don Miguel de Riego, exiliado español en Londres (Llorens, 1954, pp. 48-49). En 1874 se publica la *Biblioteca Wiffeniana*, dedicada a reformistas españoles de los siglos XVI y XVII (Bohemer, 1874). No extraña pues ese interés por *Vargas*, que actualiza en cierto sentido la historia de Antonio Pérez, el ministro de Felipe II. Ese Wiffen era hermano

3. Copian esa misma nota repertorios más modernos como la *Addenda* al volumen IX de Halkett 1917, pág. 355.

además de Jeremiah H. Wiffen, traductor de Garcilaso de la Vega y bibliotecario de Lord John Russell, el protegido de Lord Holland, a quien Blanco conocía; y hacia las fechas en que se publicó *Vargas*, J. H. Wiffen consultó con Blanco detalles de esa traducción (Murphy, 1989, pág. 120).

William Walton debía de conocer personalmente a Blanco White. Era hombre muy versado en asuntos hispánicos, sobre todo en aquellos relacionados con los intereses económicos de Inglaterra. Publicó un libro titulado *El estado actual de las colonias españolas*, obra que, según Robert Southey, fue reseñada por Blanco White para el *Quarterly Review* (Curry, 1965, pág. 38, nota 3)[4]. Walton murió en Oxford dos años después de escribir la carta, en 1857 (Stephen, 1986, págs. 737-738).

El "curioso folleto español" al que Walton se refiere, y que según él tiene estrecha relación con *Vargas*, es a mi juicio la novelita *Cornelia Bororquia* (si es que *folleto* es, como pienso, una mala traducción de la palabra inglesa *booklet*.) De ser así, el editor Correa, mencionado en la carta, puede ser el que en las reimpresiones londinenses se oculta como Don A.C. y G. (Dufour, 1987, pp. 53-55)[5].

Martin Murphy, en su biografía de Blanco White, trae una segunda prueba de la autoría de *Vargas*: la reseña de John Gibson Lockhart aparecida en *Blackwood's Edinburgh Magazine* (Murphy, 1989, pág. 120)[6]. Lockhart, autor de *Ancient Spanish Ballads; Historical and Romantic* (1823) y de una autorizada biografía de Walter Scott, era el yerno de éste y formaba parte del grupo intelectual de Edinburgo, con el cual tenían muy estrecha relación Lord Holland y su hijo, Henry Edward Fox, discípulo de Blanco[7]. Southey da indicios de que Lockhart tenía familiaridad con Blanco White, pues en las muchas cartas que dirige al primero de ellos se refiere a Blanco con frecuencia, sin necesidad de explicar las alusiones y sobreentendidos.

Para comprender el valor de la reseña de Lockhart muy extensa y favorable, debe recordarse que el *Blackwood's Edinburgh Magazine*, llamado así por ser Blackwood su editor, era una de las cuatro revistas de mayor importancia en aquel entonces[8]. Nada dice, en cambio, sobre *Vargas*, el *Quarterly Review*; no es extraño, ya que nunca publicaba reseñas breves. *The Gentleman's Magazine* comenta extensamente las *Cartas* de "Leucadio Doblado", en Noviembre de 1822, y publica una breve nota sobre el periódico *Variedades o El Mensajero*

4. Vol. VII, carta de Agosto de 1812. Ha estudiado bien las ideas de Blanco White sobre la colonia, Moreno Alonso, 1993.

5. Gerard Dufour identifica dos ediciones londinenses, una de 1819 y otra de 1825, con esas mismas iniciales.

6. Lockhart fue acerbamente criticado por su colaboración con el editor Blackwood. Ver al respecto los capítulos IV y V de Lang, 1897.

7. Hay muchas referencias al grupo de Edimburgo, a Walter Scott y a su hija Mrs. Lockhart y a Lockhart mismo en Fox, 1923, especialmente págs. 115 y 122.

8. Ha sido para mí muy útil el Capítulo VI, "Reviews and magazines in the early years of the Nineteenth Century", escrito por A.R.D. Elliot en *The Cambridge History of English Literature*, 1964.

de Londres, en Diciembre de ese mismo año (pp. 446-447 y 548). Pero no da noticia alguna sobre *Vargas*. *The Monthly Review*, la revista menos politizada del conjunto, que es la que dió a conocer algunas de las *Cartas* de "Doblado", informa sobre la aparición del volumen que las recoge en su "Literary Report" del 1 de Julio de 1822 y en "New Publications with Critical Remarks", del 1 de Agosto, reseña con mucha simpatía el volumen (pp. 230, 361-362). En la misma sección, 1 de Octubre, aparece una pequeña nota sobre *Vargas*: "Esta novela, como lo supone el título, pinta las costumbres de España, y su asunto tiene conexiones con la historia española; pero parecería que *la ficción literaria es género nuevo* para el autor. El estilo es rígido y pobre y los incidentes se cuentan, pero no se presentan; contiene, sin embargo, pasajes que permiten un favorable augurio con respecto a la habilidad del autor y no dudamos de que serán mejores sus frutos cuando adquiera más práctica" (pág. 461). La breve nota no nos permite saber si los editores de la revista sabían o no que se trataba de Blanco White, aun cuando la frase que he subrayado resulta sospechosa; el autor de la nota indica que es un primer intento novelístico, y nada en la novela permite suponerlo. La reseña del *Blackwood's Edinburgh Magazine* es, pues, si no el único, como dice Murphy, sí el más completo comentario de la novela. Se trata de una extensa e interesante nota crítica, la primera comparación que conocemos entre un novelista español y Walter Scott. Ahora sólo interesa el párrafo que Murphy transcribe en inglés:

> Las *Cartas* de Don Leucadio Doblado, (*id est* según creemos, Mr. Blanco White), que originalmente aparecieron en el *New Monthly Magazine*, y que han sido publicadas recientemente en volumen separado, son de alto interés. Están escritas con gran simplicidad y al mismo tiempo con elegancia, y el cuerpo de información que contienen corresponde en valor al estilo en que están escritas. *No tenemos modo de aseverar si esta novela, que está ahora sobre nuestra mesa de trabajo, es obra o no del mismo cumplido caballero.* Sea de quien fuere, merece más atención que la que hoy se otorga a obras de esta especie. Evidencia un certero conocimiento de las viejas costumbres de España y de los sentimientos y personajes de la época; y aunque el autor muestra poca pericia en el modo de estructurar su historia, escribe con una energía que corre a través de los volúmenes sin hacernos perder el interés. En una palabra, si este libro hubiera aparecido hace diez años habría producido una sensación (Murphy, 1989, pp. 120-121)[9].

Ésas son las dos únicas pruebas externas sobre la paternidad de *Vargas*. Son pruebas indirectas y ninguna de las dos constituye una evidencia rotunda. Pero los datos que sobre los autores de esas notas he recogido más arriba sirven para reafirmar que se trata de intelectuales muy conocidos en Inglaterra, relacionados con Blanco White o con el círculo de sus amigos, y que tuvieron por consiguiente más oportunidad que nosotros para recabar de fuentes muy cercanas la verdad sobre esa autoría. Sus opiniones son por lo menos conjeturas serias, bien fundadas y basadas en la opinión general de ese momento.

9. La reseña aparece sin nombre del autor en el vol. XII del *Blackwood's Edinburgh Magazine*. Abarca 10 páginas (730-740), extensión inusitada en notas de ese tipo. Tras proporcionar un extenso resumen del argumento, se compara *Vargas* con la obra de Walter Scott y se transcriben dos capítulos enteros de la novela. La nota está salpicada de importantes observaciones críticas.

Hay que reconocer, sin embargo, que no son pruebas suficientes para contrarrestar la fuerza que tiene, para cualquier estudioso de la literatura española del siglo XIX, la opinión de Vicente Llorens, es decir de quien conocía más y mejor la obra de Blanco White. Llorens refuta la atribución de Bejarano en la siguiente nota de su *Antología*: "Atribución errónea: M. Méndez Bejarano, op. cit., fundándose en recuerdos personales de William Walton de 1855, y el *Catálogo* de la biblioteca del British Museum, atribuye a Blanco la novela *Vargas, a Tale of Spain*, London, 1822, no obstante indicarse en el prefacio que era obra de un tal Cornelius Villiers. Los diarios de Blanco y su correspondencia, aparte del estilo de la obra, prueban que tal atribución es insostenible. Sólo en 1823 empezó a escribir una novela en inglés, que no acabó" (Llorens, 1971, pág. 58). No hay duda sobre lo erróneo de esa afirmación, pues Cornelius Villiers es un personaje novelesco y no un ser real. Me parecen mucho más convincentes que las indicadas pruebas, sin embargo, los argumentos que surgen de la comparación de la novela con otras obras del mismo autor. Para no abundar en ejemplos, algunos de los cuales comenta ya Bejarano, baste indicar los contactos de mayor evidencia. Los usos y costumbres a los que el novelista confiere más atención son también puntos claves de las *Cartas de España*; pero la explicación de frases coloquiales como *pelar la pava* o *gente de paz*, de fórmulas oficiales como *nobles por los cuatro costados* o *hidalgos de casa y solar conocido*, o de costumbres muy sabidas como la de dormir la siesta, podría figurar en el libro de cualquier viajero inglés interesado en describir la vida andaluza. Una curiosa observación, que por rara torna indudable la presencia del mismo autor en ambos textos, es la coincidencia que Blanco White observa entre la lengua española y la griega; en la novela se habla de esas similitudes en general (Blanco White, 1822, pág. 53); las *Cartas* se refieren particularmente a las formas de cortesía usadas para convidar a un banquete (Blanco White, 1822b, pág. 328). No olvidemos que el seudónimo "Leucadio Doblado" une un término español a uno de raíz griega. Una costumbre religiosa, los rituales que rodean el paso del *Viático*, destaca tanto en las *Cartas* como en *Vargas*, por su extensa explicación. El relato de Blanco White en las *Cartas* se basa en un hecho real que le ocurrió durante su visita a Cádiz; por consiguiente los detalles provenientes de esa experiencia personal no podrían haber sido repetidos en otro texto por alguien ajeno a esa misma experiencia. Dice en las *Cartas* que el *sonido de la campanilla* de mano anunciando la llegada de la hostia consagrada obliga al transeúnte a retroceder o a arrodillarse en el fango hasta que el sacerdote, que lleva la hostia para ser ofrecida a un moribundo, esté en el punto más alejado del lugar donde comenzó a escucharse el campanilleo. La regla en esa ocasión es expresada en la frase proverbial *Al Rey viéndolo; a Dios, oyéndolo*. Dios y el Rey están acoplados en el lenguaje del lugar por el mismo título de Majestad que se les aplica. Un día en Cádiz, al acercarse el *Viático*, Blanco procura apartarse. Un gallego, al ver su indiferencia, le advierte amenazadoramente que se trata de *Dios, Su Majestad*. Blanco White intenta retroceder, pero el gallego repite tres o cuatro veces la frase, lo empuja al suelo y expresa a voz en cuello esta temible acusación: "Este hombre es un herético". Los actores de teatro y los bailarines de *fandan-*

go –agrega Blanco– deben interrumpir su actuación al oír la campanilla" (Blanco White, 1822a, pp. 10-14).

En *Vargas*, el gitano que se dirige a la Inquisición detiene su marcha ante una pareja de bailarines que al son de la guitarra bailan precisamente el *fandango*. Ya cerca de las puertas de la ciudad, oye un cascado tambor que repite la información dada por una *tintineante campanilla*; el *Viático* se aproxima. "¡Su Majestad! ¡Su Majestad!", musita la gente. Y el autor aclara "Éste es el más alto tratamiento que se dispensaba entonces y se dispensa hoy en España a sus Majestades, Dios Todopoderoso y el Rey, unidos en esa familiar apelación". En una nota a pie de página atribuye a la arrogancia de Carlos V la invención de ese uso en tiempos en que tal tratamiento se aplicaba sólo a Dios.

Al gitano le ocurre exactamente lo mismo que a Blanco White. La gente cae arrodillada; el gitano permanece de pie y una devota mujer le tira de la capa y le dice: "¡Señor... Su Majestad!" Como el gitano intenta retroceder, la mujer grita con vehemencia: "¡Un herético! ¡Un herético que rehusa adorar a Su Majestad!" El gitano, como el autor de las *Cartas*, intenta borrar con gestos toda sospecha de herejía (Blanco White, 1822b, pp. 294-295).

También son de carácter eminentemente personal las observaciones sobre el paisaje de la ruta que va de Madrid a Sevilla. Blanco White hace ese viaje en Julio de 1812: "No había modo de llegar a Andalucía –dice en las *Cartas*– sin atravesar la provincia de Extremadura; y no existía otro transporte, en ese tiempo, que dos coches aragoneses que, por parar en una pequeña venta a tres millas de Madrid, estaban fuera del contralor inmediato de la policía francesa" (Blanco White, 1822/a, pág. 425). Sale de Madrid, sin equipaje, en pleno verano, y recorre penosamente el trayecto hasta Extremadura. Vargas sigue en la novela el mismo itinerario, también en el mes de Julio, pero un año después, en 1813. La coincidencia del viaje del personaje con el del autor, efectuados ambos en las mismas condiciones y bajo el rigor del mismo clima veraniego, favorece la acertada descripción, paso a paso, de las fatigas y vicisitudes del camino; el novelista no hace más que objetivar sus recuerdos personales.

El paisaje más detenidamente descrito es el de Sierra Morena. La sierra, que separa Andalucía de la Mancha, se levanta abruptamente ante Vargas al llegar a Alange. Se trata de unas colinas rocosas de difícil acceso por los cuatro lados, que se vuelcan en forma de precipicio sobre el llano. Esas mismas estribaciones aparecen descritas en las *Cartas* desde la otra ladera, cuando el autor pasa por las cercanías de Córdoba para dirigirse a Madrid. En una de las colinas de la Sierra ve Blanco White, y lo dice en las *Cartas*, unas miserables casuchas habitadas por ermitaños. Las dimensiones de esas casuchas proporcionan apenas espacio para unas tarimas, que levantadas a un pie del suelo y cubiertas de una felpa sirven de lechos, para un asiento triangular y para una diminuta mesa en que descansan un crucifijo, una calavera humana y uno o dos devocionarios. La puerta es tan baja que nadie puede traspasarla sin inclinarse (Blanco White, 1822, pág. 234). Vargas visita al Fray Lorenzo en una casucha similar, situada en un idéntico paisaje; su celda presenta las mismas caracterís-

ticas y hasta algunos de los mismos utensilios observados en el interior de esas ermitas (Blanco White, 1822b, pp. 194-195 y 354).

Cerca del castillo de Alange descubre Vargas una cruz rodeada de montículos de piedrecillas, arrojadas por fray Lorenzo después de hacer sus penitencias. Blanco White no hace más que animar allí novelescamente lo que dice en las *Cartas* respecto a las cruces y montículos de piedra que honran, en los caminos de España, a las víctimas de asesinatos. Con citas de *Hamlet* y del *Libro de los Proverbios* muestra que ese raro hábito conservado en España era común antiguamente en otros países de Europa y supone que se habría originado en la costumbre judía de apedrear a los condenados. Los cristianos modernos aplicaron el uso a las tumbas de quienes no merecían ser enterrados en sagrado; y, con la frecuencia de robos y asesinatos en los caminos de España, se unió a la vieja costumbre la idea del crimen (Blanco White, 1822a, pp. 320-321). No es extraño, pues, que la rústica cruz de piedra en la novela marque el sitio en que fray Lorenzo arrojó presuntamente al heredero de los Dávila, y que ante esa cruz fray Lorenzo se discipline y arroje luego una piedra por cada Padre Nuestro (Blanco White, 1822b, pp. 145-146).

Otra experiencia absolutamente personal, e inusitada en autores de su tiempo, se refleja en las *Cartas* y en la novela con indudables coincidencias, me refiero al magnífico testimonio de Blanco White sobre los motines populares. En Mayo de 1808, Blanco vivía en Madrid, en una casa cercana al Parque de Artillería. Asiste a preparativos del ejército francés y las escaramuzas de la población madrileña. Al salir a la calle, ve en sus últimos momentos al herido Daoiz, compueblano y conocido suyo, que al pasar a su lado en la camilla parece reconocerlo (Blanco White, 1822a, pp. 402-403). Esas páginas están estremecidas de vida, y denotan la moderna sensibilidad de un autor contemporáneo de la Revolución Francesa. Evidencian además un palpable interés por analizar la formación de los motines y el comportamiento de la muchedumbre. En Vargas, los movimientos populares de Zaragoza con motivo de la prisión y del vergonzoso proceso de Antonio Pérez aparecen descritos del mismo modo y con particularidades y detalles que crean la ilusión de una observación directa (Blanco White, 1822b, cap. II y pp. 367-374). Es evidente que Blanco White transporta en esos pasajes sus experiencias de 1808, vivificando la información de las crónicas con una más moderna intelección del proceso de las revoluciones populares. Las páginas de *Vargas* complementan así las de las *Cartas,* y ambos textos constituyen el mejor testimonio contemporáneo de las asonadas revolucionarias de la masa española; esas páginas merecerían ser ilustradas con las pinturas negras y los grabados de Goya, inspirados en hechos similares.

Si todavía quedaran dudas sobre la paternidad de *Vargas*, sería fácil disiparlas con dos ejemplos más. En las *Cartas* se cuenta el milagro de un dominico que sufre de parto, del modo siguiente:

> El santo, nativo de Valencia y monje de la orden de Santo Domingo, poseía el don de los milagros en tal grado que los hacía casi inconscientemente y muy a menudo en forma de travesura. En cierta ocasión, se le acercó una joven casada a quien la idea

> de su próxima maternidad la había sumido en un estado de terror; el buen santo quiso quitarle esos temores diciéndole que él asumiría cualquier inconveniente o problema que sobreviniera en su parto. Pasaron algunas semanas y el buen monje, que había olvidado su promesa, comenzó al alba a lanzar aullidos y quejidos de modo tan poco usual y tan poco apropiado para un santo profesional, que toda la comunidad se llegó a su celda... El agradecido marido de la dama que originó ese alboroto vino poco después a agradecerle su "inconsciente" ayuda en el parto de su consorte (Blanco White, 1822a, pp. 317-318)..

En *Vargas*, se atribuye el mismo milagro al padre Nicolás de la Ermita del Punto:

> Baste contar en resumen una extraordinaria circunstancia y referir al lector a los archivos de la Catedral de Sevilla para verificar la verdad de lo que digo. Una mujer que estaba a punto de ser madre, pidió al santo que la eximiera, si era posible, de los dolores que le esperaban. El buen ermitaño, tras recordarle la maldición original que pesaba sobre su engañoso sexo, la instó a que aceptara el sufrimiento. ¿No podría usted sufrirlo por mí, santo padre? –preguntó la tímida hija de Eva. Por qué clase de convencimiento lo logró, no se sabe, ni hay de ello constancia en los archivos sevillanos, pero sabemos que el padre consintió y que la mujer se fue de allí muy satisfecha. Pasó el tiempo y el ermitaño, quizá sin saber lo que había prometido, se olvidó de ello hasta que un día, mientras oficiaba la misa en su capillita, le volvió el asunto a la memoria a raíz de los terribles dolores que lo acuciaron a intervalos y por muchas horas. En ese mismo tiempo, la mujer dio a luz dos mellizos sin el menor dolor ni inconveniencia alguna (Blanco White, 1822b, pp. 251-252).

La conversión de Vargas al protestantismo está basada en el vivo recuerdo que tiene Blanco White de su propia conversión. Vargas queda admirado de la sencillez del culto anglicano, cuya belleza crea en él un estado espiritual receptivo y propicio al cambio, sobre todo al escuchar el Salmo LXV, *Jubilate Deo Omnis*. (Blanco White, 1822b, pp. 107-108). Ese pasaje de la novela repite punto por punto la descripción que hace Blanco White de similar experiencia en su *Preservativo contra Roma*, en un párrafo bien conocido desde que Menéndez Pelayo lo transcribió en su H*istoria de los heterodoxos españoles* (1932, VII, pp. 190-191 y nota)[10]. Blanco destaca allí también la sencillez de las ornamentaciones y de los rituales y la sobrecogedora impresión que le causó oír el mismo *Salmo LXV* cantado en inglés.

Con respecto a otras prácticas religiosas, las similitudes entre la novela y las obras de Blanco White son tan numerosas y tan claras que no merecen discusión. La crítica expresada en la *Vida* con respecto a la confesión auricular (u oral) sirve para explicarnos la ambivalente actitud de Vargas al escuchar las confidencias de la marquesa de Montemolín en sus últimos momentos. La opinión de Blanco sobre la extremada devoción por los santos y las imágenes, sobre todo en Andalucía, constituye la base sobre la que se asientan sus ironías

10. Menéndez y Pelayo traduce de la 2ª edición (Blanco White, 1834). En la pág. 193 indica la existencia de dos versiones españolas, una de 1856 y otra de 1868, atribuidas a Luis Usoz del Río.

sobre la devoción del padre Cacafuto y de los demás personajes, encomendados siempre a sus santos predilectos. La descarnada actitud del Arzobispo hacia Cornelia es un ejemplo de la equívoca relación entre sacerdotes y devotas, que Blanco White, basado en su experiencia y la de una de sus hermanas, fustiga constantemente. Y por último, en materias más propias del dogma, Blanco White se refiere en todos sus escritos, incluso en *Vargas*, al misterio de la transubstanción, a la superchería de los milagros, al absurdo uso de disciplinas, a los tormentos inquisitoriales, a los excesos de la vida ascética y a los delirios místicos de los eremitas.

No extraña pues que tanto el personaje de la novela como el narrador ficticio Cornelius Villiers sean *dobles* de "Leucadio Doblado". *Cornelius Villiers* parece otro seudónimo de Blanco White: *Cornelius* recuerda a *Cornelia*, víctima de la Inquisición; y *Villiers*, llamado también *Correvillas*, es un andariego *Juan sin Tierra* que padece un doble exilio. Villiers está vinculado, los mismo que Blanco, con Sevilla y con Cádiz. Destinado desde niño a la Iglesia, abandona los estudios de la Universidad y entra como tenedor de libros en la firma de uno de sus parientes (que comercia entre otras cosas con lana), donde trabaja durante 10 años. Odia la vida de comerciante. Blanco White, como se recordará, entra a los ocho años a trabajar con el padre y los tíos en el comercio de exportación de lanas. Está allí ocupado por 6 años, ya que a los catorce pasa a la Universidad. Autor y personaje sienten fastidio ante las notas de crédito y otros documentos similares de la vida mercantil. Tanto Cornelius como Blanco White dan directo testimonio de la Guerra Peninsular y ambos recuerdan a los amigos con quienes compartieron inquietudes intelectuales y con quienes leyeron crónicas españolas sentados bajo el naranjal de la Cartuja de Sevilla.

El personaje principal de la novela es también sevillano y participa de la misma formación religiosa; estudia para el sacerdocio, como Blanco White, en el Colegio Mayor de Sevilla, y llevado también él por el acuciante deseo de saber, pone en duda las verdades teológicas, sobre todo la inconsistente doctrina de la infalibilidad, que Blanco White discute en varios lugares. Esa constante reflexión crítica le hace perder la fe. El establecimiento de Vargas en Inglaterra sigue los pasos, salvadas las diferencias de siglos, de la llegada y la lenta integración de Blanco en la vida londinense. Ambos son instructores de niños pertenecientes a familias ricas y poco a poco van estableciendo relaciones del más alto nivel. Pero sobre todo coinciden, como hemos visto, en su conversión al protestantismo.

No creo en la necesidad de aducir más pruebas. Si la novela no fuera de Blanco White habría que probar la existencia en Londres, en ese mismo momento, de un sacerdote sevillano convertido al protestantismo que tuviera con Blanco White tantos puntos de contacto en su pensamiento y en su obra como los que hemos indicado. Conste que las *Cartas* conocidas a través de la publicación periodística no son todas las que se recogen en volumen en el mimo momento en que *Vargas* está en prensa. Nadie más que el autor podía

conocer por consiguiente aquellas cartas aún inéditas en que aparecen muchas de las coincidencias indicadas.

Según Méndez Bejarano, las dudas de muchos "doctos críticos" acerca de la autenticidad de esa atribución se deben en parte a que *Vargas* tiene como modelo "una insoportable novela epistolar, publicada en España antes de la emigración de Blanco a Inglaterra, con el título de *Cornelia Bororquia* (Méndez Bejarano, 1920, pág. 442). Bejarano no parece haber leído la novelita de Luis Gutiérrez, que hoy conocemos gracias a la citada edición de Gérard Dufour. Se trata, es verdad, de una obra de importancia secundaria, pero bien pensada, bien escrita y sobre todo, como observa Dufour, sólidamente asentada sobre un fondo ideológico que deriva de los filósofos ilustrados, en especial de Voltaire (Gutiérrez, 1987, pp. 42-44). Blanco White pudo conocer la novela en Sevilla, en Madrid o en Inglaterra, en cualquiera de las 13 ediciones que aparecen entre 1801 y 1822, algunas de ellas impresas en Londres.

La historia central de *Vargas* y los personajes principales provienen indudablemente de *Cornelia Bororquia*. Pero la acción se multiplica en gran cantidad de episodios de variado tipo: escenas costumbristas, duelos de capa y espada, viajes, subterfugios y engaños, milagrerías fraguadas o imaginarias, comidas; todo salpicado de sales humorísticas, de diálogos llenos de mordacidad e ingenio en los que se oyen los ecos de dialectos y regionalismos de toda España. Blanco White ha extendido además el argumento uniendo las historias de Cornelia y de Antonio Pérez, tejiendo alrededor de ellas incidentes, cómicos y trágicos, y modificando de modo muy significativo dos momentos fundamentales en el desarrollo del relato: el retiro pastoril en el que Vargas se ponía en contacto con la religión natural, e indirectamente con el pensamiento de Rousseau, se suplanta ahora por el breve viaje a Inglaterra en el que se produce su conversión; y el final trágico de *Cornelia Bororquia* se convierte en un final feliz, más acorde con la justicia poética y sentimental. Los personajes de *Vargas* adquieren también dimensiones distintas. Vargas, que en la novela de Gutiérrez era un joven incapaz de una acción heroica, crece en Blanco White y se convierte así en auténtico protagonista tanto en los episodios que rodean el aprisionamiento de Antonio Pérez como en el rescate de Cornelia y la consiguiente huida de la pareja a Inglaterra. El autor vuelca sobre el héroe, en muchos aspectos, las características de su propia psicología y las experiencias de su vida personal, convirtiéndolo en un personaje autobiográfico. Meneses se transforma en un auténtico caballero y sus escaramuzas y engaños para rescatar a Cornelia de las manos del astuto arzobispo constituyen los mejores momentos de la novela. Cornelia, en cambio, pierde algo de la tesitura trágica, propia de una Juana de Arco española, de la novelita de 1801; en la entrevista con el arzobispo hierve de indignación y adquiere estatura casi heroica; pero a partir de ese momento se empequeñece y se torna la sumisa compañera de Vargas. El arzobispo, pintado con tintas extremadas, es una araña negra, un insecto lleno de pasiones y de bilis, incapaz de manifestar un sentimiento humano, ni siquiera una sincera emoción amorosa; no ocurre así, en cambio, con el

arzobispo de *Cornelia Bororquia*, que experimenta una real pasión y antes de morir recupera cierta dimensión humana.

La novela de Blanco White se destaca sobre todo por la variedad y riqueza de los personajes secundarios: el padre Cacafuto, Maese Roca, los muleteros, los nobles y criados del castillo de Alange, la marquesa de Montemolín, los gitanos que ayudan a Vargas, adquieren por momentos rasgos de individualidad que superan la determinación costumbrista. Hasta los animales manifiestan en *Vargas* personalidad; cada una de las mulas tiene comportamiento distinto, y la cabalgadura de Meneses, muy acorde con el idealismo de su dueño, se destaca por su elegante porte y su belleza.

Vargas es, a diferencia de *Cornelia Bororquia,* una novela histórica. La vinculación de las historias de Antonio Pérez y de Cornelia resulta verosímil ya que ambos personajes fueron víctimas de procesos inquisitoriales durante el reinado de Felipe II: en 1559 Cornelia, y en 1574 Antonio Pérez. Ambos procesos aparecen detalladamente descritos en la *Historia crítica de la Inquisición en España* de Juan Antonio Llorente. En el tomo III se dedican varios capítulos a las intrigas políticas que determinaron la acusación del ministro, su huida a Francia y a Inglaterra y el auto de fe condenatorio *in absentia* (Llorente, 1817-1818, III, pp. 316-345). En el tomo II refiere Llorente las circunstancias que rodean el juicio de las dos Bohorques, María y su hermana Juana (esta última, torturada durante su embarazo, perdió al hijo, como la Cornelia de la novela de Blanco; pero es María la persona real sobre cuya vida y condena se basa la ficción). Como advierte Llorente: "Murieron en el mismo Auto de Fe (Sevilla, 1559) Doña María de Virués, Doña María Cornel y Doña María de Bohorques, que eran todavía jóvenes, y cuyos padres pertenecían a la más distinguida nobleza. La historia de la última de esas jóvenes merece ser conocida a causa de algunas circunstancias de su proceso, y porque un español ha compuesto con ella una obra bajo el título de *Cornelia Bororquia,* que es según él una historia más que una novela; pero no es ni una cosa ni la otra, sino un conjunto de cosas y de escenas mal concebidas en las que el autor no ha sabido ni conservar los verdaderos nombres de los actores, ni siquiera de la heroína, por no haber entendido la historia de la Inquisición de Limborch" (Llorente, 1817-1818, III, pág. 266)[11].

Blanco White cita la obra de Llorente como básica referencia para la *Historia de la Inquisición* que prepara hacia 1840: en Julio de ese año anota en su diario lo siguiente: "Es mi intención usar la energía mental de que pueda aún disponer para compilar una breve *Historia de la Inquisición* utilizando los materiales históricos contenidos en la extensa obra de mi infortunado amigo Llorente" (Blanco White, 1845, pág. 197)[12].

11. Utilizo la edición francesa (Llorente, 1817-1818) por ser la primera y constituir una fiel copia del manuscrito original. Es la edición que Blanco White manejaba. Adolfo de Castro corrige a Llorente en un pequeño detalle: el error de unir los nombres de Cornel y Bohorques deriva de una mal entendida frase de Limborch. (Castro, 1851, pp. 433-434).

12. Como se sabe, Blanco procuró una ayuda monetaria de la corona inglesa para Llorente y Moratín. Ver Llorens, 1967, pp. 57-73.

Los sucesos de Zaragoza, el excarcelamiento de Antonio Pérez, sacado ilegalmente de la manifestación y encerrado en la Aljafería, sede del Santo Oficio, siguen en la novela la cronología y desarrollo de los acontecimientos narrados por Antonio Pérez mismo en la *Relación sumaria de las prisiones y persecuciones de Antonio Pérez* que Blanco White manejó en la edición de Génova, citada en nota del capítulo XXXI con la fecha equivocada, 1654 por 1644; en la carta de Beamonte, el amigo gaditano de Cornelius, se habla de ella como edición "abominablemente impresa y llena de errores" (Blanco White, 1822b, pp. 10-11). Otra documentación utilizada por Blanco, especialmente en el penúltimo capítulo de la novela, deriva de la Información de Don Lupercio Leonardo de Argensola (Leonardo de Argensola, 1808). El autor respeta fielmente esas fuentes pero las aprovecha en todo aquello que favorece a su intención novelística. Amplía la información sobre ciertas leyes, usos y costumbres, presuntamente fuera del conocimiento de su público. Explica así el sentido de los fueros, el derecho a la manifestación, la lucha entre poderes políticos y religiosos en tiempos de Felipe II, la creencia en los zahoríes, etc. Da vida a personajes históricos como el marqués de Almenara, los La Nuza, el obispo de Teruel, manteniendo un discreto balance entre verdad histórica y ficción; crea en cambio, libremente, los personajes secundarios como doña Engracia o los líderes de los amotinados, siguiendo en la creación de todos ellos los procedimientos típicos de la novela histórica inglesa. El diálogo deriva de la literatura clásica española y presenta un tono arcaico que nos remonta al siglo XVI, sobre todo cuando se trata de nobles; el diálogo popular, que forma parte de la caracterización de tipos costumbristas como la dueña de la pensión, los vecinos y criados, refleja en cambio una más directa observación de la realidad, es mucho más rico, más libre, y se maneja con más moderno sentido del humor y de la gracia.

Como es *Vargas* un temprana novela histórica escrita en inglés, la comparación con Walter Scott resulta inevitable; pero como afirma Lockhart en el comentario ya citado, no es Walter Scott el único modelo posible. En *Sur la manière d'inventer une fable*, Mme. de Scudery se había anticipado al novelista escocés estableciendo como regla de oro de ese tipo de novela la fusión de acontencimiento y personajes históricos con otros creados libremente. *Vargas*, dice el mismo comentarista, tiene que ver con las novelas de Walter Scott, pero supera las de muchos imitadores (Lockhart, 1822, pág. 730). En verdad, muchos de los detalles de color local que *Vargas* presenta derivan de las crónicas que le sirven de base y no de lecturas contemporáneas. Y la seriedad en el manejo y la transcripción de la información histórica se destaca en *Vargas* con mayor claridad que en sus posibles modelos.

Es más importante para nosotros determinar la deuda de la novela con la tradición del género en España. En ese sentido, *Vargas* es la creación característica de un escritor español muy consciente de los valores universales de la novela cervantina y de la novela picaresca[13]. En primer, la estructura en que se

13. Son bien conocidas las muchas menciones de Blanco White a Cervantes y a su obra. En el *Bosquexo de la historia del entendimiento en España*, publicado en *Variedades*, I, Enero de 1824,

enmarca el relato deriva de Cervantes. Un editor ficticio da justificaciones para la publicación de un manuscrito y nos informa sobre el presunto autor, Cornelius Villiers. Cornelius Villiers justifica a su vez la escritura de su obra como resultado de una incitación amistosa y da como prueba la carta de un amigo gaditano. Cornelius Villiers se inserta en el relato interrumpiendo la historia o agregando, al pie de página, notas aclaratorias que sólo sirven para confundir los límites entre la realidad y la ficción. *El Quijote* es también el intertexto en la composición de personajes y en la creación de incidentes. Hay algunos personajes, como D. Félix Dávila y D. Juan Mendoza, que llevados por sus lecturas de novelas caballerescas y de obras teatrales se comportan como caballeros de farsa, con actitudes ridículas y alambicado lenguaje. El Cervantes que a través de ellos aparece es el Cervantes paródico, el crítico de la sociedad de su tiempo, muy de acuerdo con la interpretación dieciochesca de sus valores. Pero en Meneses se transparenta una dimensión más honda en la lectura de Blanco White. Meneses sufre también delirios caballerescos cuando se trata de sacar a una dama del peligro o defender su honor supuestamente ultrajado. Pero el personaje crece en la novela hasta convertirse en el verdadero instigador de las acciones, en el instrumento providencial que juzga y condena los inhumanos excesos del arzobispo y en el héroe capaz de modificar la realidad y modearla de acuerdo con sus propios valores morales. Y a medida que el personaje crece y su idealismo se impone sobre la realidad hasta el triunfo final, crece su dimensión humana, su simpatía y su gracia. Ahora es el Quijote, a través de él, un taumaturgo cuyo alocado ideal transforma el mundo de los hombres en beneficio de un sentido más alto del amor y de la justicia. Como en Cervantes, la alta idealidad de esos personajes contrasta con el materialismo de los pícaros. Blanco White tiene conciencia incluso del sentido etimológico, de uno de los sentidos etimológicos, del término *pícaro,* que aplica a los hambrientos ayudantes de cocina cuando en el castillo de Alange se arrojan sobre las suculentas sobras de la comida. El ventero, Maese Roca, representa otro aspecto de la picardía, que tiene más que ver con la tacañería económica y el latrocinio. Los episodios de la venta, la adquisición de los sacos de vino, el cambio y la sustracción de las caballerías y, sobre todo, el engaño con que se procura sacar dinero a la duquesa, pobre víctima de la Inquisición, podrían figurar sin desmedro en el *Guzmán de Alfarache* o en algunas de las novelas ejemplares de Cervantes. El padre Cacafuto une en su figura, sus apetitos gastronómicos, su milagrería y su lengua, todos los recursos de comicidad prevalentes en la tradición cervantina, sea en la vertiente española o en

manifiesta indirectamente la idea, casi pre-unamuniana, de que el *Quijote* entendido como simple parodia de la caballería ha causado un mal al espíritu español, pues lo apartó del *quijotismo* de los siglos anteriores. Por consiguiente, existe otra posible lectura que habrá de devolver esa perdida dimensión. En su propia novela objetivará, pues, en personajes como Don Felix y Meneses, esas dos interpretaciones contradictorias. Hay también sobradas referencias en las *Letters...* y en otros escritos a la novela picaresca. En Febrero de 1837, Blanco está releyendo el *Gil Blas* de Lesage, en una bonita edición con viñetas. Considera que los españoles no deben lamentar demasiado el plagio de Lesage, cuya mente compara con una serpiente ágil, flexible, fría y lista para clavar los dientes. La humanidad del *Gil Blas*, y tal vez de toda la picaresca, le parece "una tribu de reptiles". (Blanco White, 1822, pp. 279-280).

las múltiples estribaciones de esa tradición en las literaturas europeas. No es extraño que Blanco cite, tanto en las *Cartas* como en *Vargas*, a Hudibrás, John Gilpin y a otros personajes de sátiras inglesas diseñados sobre el modelo del Quijote. Cacafuto es un Sancho Panza glotón, astuto y milagrero. Hay algo en él, sin embargo, de bufonería italiana. En su retrato, en que se conjugan la dureza de la crítica articlerical y la bonhomía, se dan la mano Cervantes y Boccaccio, como ocurre frecuentemente en la novela y en el teatro europeos cuando reflejan la influencia del *Quijote*.

Hay algunos elementos en *Vargas* que muestran con claridad la conexión íntima entre ciertos recursos efectistas de la novela dieciochesca y la denominada novela popular del siglo XIX. El humorismo grotesco tiende ya a complacer a un público vasto y poco instruido, y el evidente deseo del autor de lograr el beneplácito de sus posibles lectores lo lleva a extenderse demasiado, en perjuicio de la economía del relato, en la descripción minuciosa de las picardías del ventero o de los exabruptos y milagrerías del padre Cacafuto. Lo mismo ocurre con los rasgos de sentimentalidad, que adquieren por momentos dimensiones patéticas. Son también típicos de la novela popular española ciertos rasgos que molestaban a Lockhart. *Vargas* es una novela de aventuras; los acontecimientos se suceden en una incesante y vertiginosa cadena, en detrimento de la caracterización profunda de los personajes y del desarrollo de un tema. El autor se esfuerza por dar coherencia lógica a los múltiples incidentes de la obra, pero muchos de los sucesos ocurren azarosamente. Los encuentros más importantes, como el de Meneses y Vargas, el de Vargas, Fray Lorenzo y la marquesa de Montemolín, el de don Félix y su ignorado hermano, y el de Perico y Vargas en Zaragoza, son absolutamente casuales; en los dos momentos en que Vargas está dispuesto a huir de Sevilla, circunstancias fortuitas lo ayudan en su propósito: topa con Mendoza, que está a punto de zarpar para Inglaterra, y sorprende a unos arrieros discutiendo oportunamente el viaje a Madrid al que se unirá de inmediato. En una palabra, el azar juega ya en *Vargas* el importante papel que tiene en las novelas folletinescas; y como ocurre en esas novelas, el narrador maneja el relato a su antojo, pasando de lugar a lugar, remontando el pasado o anticipándose al futuro; posee una llave que abre las puertas más secretas, en este caso las de la Inquisición; sus constantes y a veces enojosas interrupciones nos anuncian el propósito de transportarnos a otro ambiente y a otras escenas, sin dejarnos saber a veces, como en el episodio de la noble dama perseguida por la Inquisición, cuáles son las causas y las consecuencias de un determinado incidente. La omnisciencia se restringe cuando se trata de la información más necesaria, como ocurre con la espeluznante historia del infanticidio, y en general con los sucesos que rodean el nacimiento de Vargas. Algunos sucesos o las acciones de ciertos personajes no tienen demasiada justificación, como ocurre con los caprichosos silencios del marqués o con su absurda fidelidad hacia el miserable arzobispo, actitudes que le impiden proteger debidamente el honor y la libertad de su hija. Como ocurre en los folletines, los innecesarios secretos o las palabras mal entendidas provocan la larga separación de los amantes y son la razón de muchos de sus infortunios.

El autor evidencia, sin embargo, gran brillantez y talento en los pasajes decididamente románticos en que los principios doctrinarios dan lugar a una visión más profunda de la vida humana. Es evidente, sobre todo en la comparación con *Cornelia Bororquia*, que blanco White tiende a abandonar el tipo de novela filosófica en la que los personajes solían ser ejemplos de una doctrina desarrollada como un ensayo a lo largo del relato. En la novelita de Luis Gutiérrez ese carácter es aún preponderante; en *Vargas* ocurre sólo por momentos, cuando se ataca decididamente a la Inquisición o aspectos de la clerecía. De cualquier manera, el fondo filosófico existe, pero no abotarga o paraliza la vitalidad de los personajes que, aunque representan ideas, tienen un carácter individual, una dimensión humana, que los aparta del símbolo. El padre Lorenzo, por ejemplo, el ermitaño culpable del supuesto infanticidio, parece, por el furor de su manía religiosa y la violencia de sus alucinaciones diabólicas, una figura desprendida de Shakespeare. Por un lado, es el anacoreta que al extremar sus penitencias adquiere un carácter satánico; pero un resorte trágico mueve sus acciones. Como un Rey Lear deambula por el yermo inquiriendo la razón de su destino; o como Macbeth, experimenta en el fuego de su pasión y de su culpa un castigo infernal anterior a la condena. Vargas tiene también rasgos románticos: es un ser por naturaleza triste, o como dice el autor con un término apropiado a la época que se describe, *melancólica*; indiga demasiado la razón última de sus acciones, de sus modos de pensar y de sentir. Sus estados de felicidad y de alegría, reducidos a los capítulos finales, nos convencen menos que sus tristezas, y apenas compensan los lamentables padecimientos que se desencadenan sobre él fatídicamente desde el comienzo de la novela. Los tópicos característicos de la novela dieciochesca, como el incesto (Vargas se casa con quien podría ser su hermana), el infanticidio, la violación y en general el crimen, se analizan ahora desde una perspectiva pesimista y por momentos desesperanzada. El asesinato, motivo tan presente en los folletines decimonónicos, es el punto central de ese pensamiento, pues en él se evidencia la naturaleza humana en su nivel más animal, y quizá más esencial. Blanco White presenta dos ejemplos extremados y los conjuga: el joven soldado que canta junto a la ermita de Fray Lorenzo ha cometido un asesinato y no siente por ello culpa alguna; Fray Lorenzo, que es sólo autor de un crimen imaginario, siente la culpa y el más duro remordimiento. En ambos personajes se trasluce la presencia de Satán; y de un Satán más agresivo y más terrible que el sátiro o diablillo de la lujuria y de la perversión sexual, presente en la composición del arzobispo. La confrontación del bien y del mal se expresa directamente en la lucha entre personajes, como Meneses y el arzobispo, en las contradicciones de la historia y en las controversias teológicas; y de modo más indirecto se manifiesta también, simbólicamente, en los paisajes sublimes o pintorescos. Pero es, sobre todo, el recinto del alma la arena en que ambas fuerzas se encarnizan y se aniquilan. Como en el *Caín* de Byron, el bien y el mal forman en *Vargas* el tejido de la realidad; y las honduras, los precipicios, los valles de flores y los luminosos cielos andaluces constituyen el

vehículo objetivo que nos transporta a una geografía interior en que Dios, o la ausencia de Dios, plasma o esculpe a hierro y fuego los misteriosos hontanares del espíritu humano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANÓNIMO, 1822. "Vargas; or A Tale of Spain", en "New Publications with Critical Remarks", *The New Monthly Magazine and Literary Journal*, London Henry Colburn and Co, vol. VI, pág. 461.

BLANCO WHITE, José María. 1822a. *Letters from Spain by Don Leucadio Doblado*, London, Printed by Henry Colburn and Co.

—1822b. *Vargas: A Tale of Spain*, London, Baldwin, Cradock and Joy.

—1825a. *Practical and Internal Evidenc against Catholicism, in six letters addressed to the impartial among the Roman Catholics of Great Britain and England*, London, John Murray.

—1825b. *The Poor Man's Preservative against Popery*, London, Rivington.

—1833. "Atmos the giant", en Lady Mary Fox (ed), *Friendly Contributions for the Benefit of three Infant Schools in the Parish of Kensington*, London, R. Milliken.

—1845. *The Life of the Rev. Joseph Blanco White. Written by Himself; with Portions of his Correspondence. Edited by John Hamilton Thom.*, London, John Chapman.

—1972. *Cartas de España*, traducción y ed. Antonio Garnica, introducción de Vicente Llorens, Madrid Alianza.

—[1972] 1974. *Obra inglesa de José María Blanco White*, ed. Juan Goytisolo, Barcelona, Seix Barral.

—1975. *Autobiografía*, ed. Antonio Garnica, Sevilla, Universidad de Sevilla.

—1975. *Luisa de Bustamante o la huérfana española en Inglaterra y otras narraciones*, ed. Ignacio Prat, Barcelona, Labor.

—1982. *España*, introducción, traducción y ed. María Teresa de Ory Arriaga, Sevilla, Alfar.

—1993. *Conversaciones americanas y otros escritos sobre España y sus Indias*, ed. Manuel Moreno Alonso, Madrid, Cultura Hispánica.

BOHEMER, Edward. 1874. *Biblioteca Wiffeniana. Spanish Reformers of two Centuries from 1520. Their Lives and Writings according to the late Benjamin B. Wiffen's Plan and with the use of his Materials*, Strasburg, K. Trübner.

BROWN, Reginald. 1953. *La novela española. 1700-1850*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas.

CASTRO, Adolfo de. 1851. "¿Ha existido Cornelia Bororquia?", en *Historia de los protestantes españoles y de su persecución por Felipe II*, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, Apéndice II, pp. 433-434.

CURRY, Kenneth. 1965. *New Letters of Robert Southey, edited by Kenneth Curry*, New York and London, Columbia University Press.

ELLIOT, A.R.D. 1964. "Reviews and Magazines in the Early Years of the Nineteenth Century", en *Cambridge history of English literature*, Cambridge, University Press, vol. XII, "The Nineteenth Century", Part One, pp. 140-163.

FERNÁNDEZ MONTESINOS, José [1955] 1973, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*, Valencia, Castalia.

FERRERAS, Juan Ignacio. 1973. *Los orígenes de la novela décimonónica, 1800-1830*, Madrid, Taurus.

—1979. *Catálogo de novelas y novelistas españoles*, Madrid, Cátedra.

FOX, Henry Edward. 1923. *The Journal of the Hon. Henry Edward Fox (Afterwards fourth and last Lord Holland)*, London, Thornton Butterworth Limited.

GUTIÉRREZ, Luis. [1801] 1967. *Cornelia Bororquia* o *La víctima de la Inquisición*, edición de Gérard DUFOUR, Alicante, Instituto Juan Gil Albert.

HALKETT, Samuel y John LAING, 1882-1888. *Dictionary of the Anonimous and Pseudonymous Literature of Great Britain; including the Works of Foreigners Written in, or Translated into the English Language*, Edinburgh, W. Paterson.

LANG, Andrew. 1897. *The Life and Letters of John Gibson Lockhart*, London, John C. Nimmo.

LEONARDO DE ARGENSOLA, Lupercio. 1808 *Información de los sucesos del reino de Aragón en los años de 1590 y 1591, en que advierte los yerros de algunos autores*. Madrid, Imprenta Real.

LOCKHART, John Gibson. 1822. "Vargas or A Tale of Spain", *Blackwood's Edinburgh Magazine*, XII, Diciembre pp. 730-740.

LLORENS, Vicente. 1954. *Liberales y Románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, México, El Colegio de México.

—1967. "Moratín, Llorente y Blanco White. Un proyecto de revista literaria", *Literatura, Historia, política...*, Madrid, Revista de Occidente, pp. 57-73.

—1971. *José María Blanco White. Antología de obras en español*, Barcelona, Labor.

—1972. "Blanco White and Robert Southey: Fragments of a correspondence" *Studies on Romanticism*, 11, 2, pp. 147-152.

LLORENTE, Juan Antonio. 1817-1818. *Histoire critique de l'Inquisition d'Espagne despuis l'époque de son établissement, jusqu'au règne de Ferdinand VII, tirée des pièces originales des archives du Conseil de la Supréme et de celles des Tribunaux subalternes du Saint-Office par D. Jean Antoine Llorente... Traduite de l'espagnol sur le manuscrit et sous les yeux de d'Auteur, par Alexis PELLIER*, Paris, Imprimerie de Plassan.

MÉNDEZ BEJARANO, Mario. 1920. *Vida y obra de D. José Mª Blanco y Crespo (Blanco-White)*. Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. 1932. *Historia de los Heterodoxos Españoles*, Madrid, Victoriano Suárez, vol. VII, pp. 173-214.

MURPHY, Martin. 1989. *Blanco White: self banished Spaniard*, New Haven and London, Yale University Press.

PATTISON, Samuel Rowles. 1880. *The brothers Wiffen: memoirs and miscellánies*, London, Hodder and Stoughton.

ROMERO TOBAR, Leonardo. 1976. *La novela popular española del siglo XIX*, Barcelona, Ariel.

STEPHEN, Keskie y Sidney LEE. 1968. *The Dictionary of National Biography*, Oxford University Press.

ELEMENTOS NOVELESCOS DE *EL EVANGELIO EN TRIUNFO* DE OLAVIDE

Gérard DUFOUR
Université de Provence (Francia)

Comentando la "conversión" de Olavide y el libro que dio testimonio de la vuelta al seno de la Iglesia del que había sido condenado por el Santo Oficio como "hereje formal", *El Evangelio en triunfo o memorias de un filósofo desengañado*, Menéndez y Pelayo declaró: "La preparación y demostración evangélicas están ahogadas en una especie de novela lacrimatoria que tiene cierto interés autobiográfico, pero que daña al valor absoluto y a la seriedad de libro. Olavide debió escoger entre escribir una defensa de la religión o escribir sus propias confesiones. Prefirió mezclar ambas cosas, y resultó una producción híbrida" (Menéndez y Pelayo, 1946, pág. 409).

No le falta razón al polígrafo santanderino, ya que en los cuatro tomos que constituyeron las primeras ediciones publicadas en Valencia por los hermanos de Orga en 1797-1798, y luego en Madrid por Joseph Doblado a partir de esta fecha (Dufour, 1966, pp. 197-198), el lector encuentra sucesivamente (y a veces mezclados) los más diversos géneros literarios, desde la (pseudo) autobiografía, la correspondencia, la polémica filosófico-religiosa, la apologética, la predicación, el catecismo y hasta la suma teológica. Incluso encontrará el lector algún resabio de drama lacrimoso, ya que el tema del duelo (que transforma al filósofo protagonista de *El Evangelio en triunfo* en homicida, lo que provocará su huida del mundo, y luego su conversión), aunque no es más copia casi literal de una "obrita" que "tenía a la mano" (Olavide, 1797-1798, I, pág. VIII), no deja sin embargo de recordar el drama escrito por Jovellanos en Sevilla: *El Delincuente honrado* (Sarrailh, 1943 y Dufour, 1966, pp. 70-71).

En esta mezcolanza de géneros literarios no podía faltar la novela. Según el traductor en francés de *El Evangelio en triunfo*, J.F.A. Buynand des Echelles, fue precisamente el carácter novelesco de la obra, con acciones imprevistas y el consabido suspense, lo que, despertando el interés del lector, hizo que, en un siglo tan frívolo (según él) como el XIX, una apología de la religión católica pudiera convertirse en un auténtico *best seller*:

> Qui pourrait lire, dans un siècle aussi frivole que le nôtre, une dissertation sérieuse sur la religion? Quel est le jeune homme qui voudra sacrifier un instant de plaisir à une instruction sur la nécessité de laquelle il cherche à s'aveugler? Il faut donc un livre qui unisse l'agrément à l'utilité, qui intéresse, qui attache, qui pique la curiosité, dont l'intérêt aille toujours croissant, dont toutes les parties se rattachent avec méthode, mais sans monotonie [...] *Le Triomphe de l'Evangile* du célèbre Olavidés [sic] nous a semblé remplir toutes ces conditions [...] Tout est plein de vie et d'onction; les scènes se succèdent et ramènent toujours quelque chose d'inattendu; il instruit, il pénètre, il est touchant, fort, véhément et satisfait pleinement l'esprit et le coeur. Aussi le succès de ce livre a-t-il été prodigieux (Buynand des Echelles, 1828, pp. VI-VII).

Pero, por muy útiles y muy satisfactorios que parezcan (o hayan parecido a fines del siglo XVIII y principios del XIX) los elementos novelescos diseminados en *El Evangelio en triunfo*, ¿bastarán para hacer que esta obra "híbrida" (como decía Menéndez Pelayo) sea fundamentalmente una novela y pueda clasificarse sin más en la novelística dieciochesca, al lado de *Eusebio* o de *Cornelia Bororquia*, como puede leerse en una tesis doctoral defendida en Montpellier hace ya unos años (Muñoz Vidal, 1991, pp. 274-333)?

En las primeras líneas del prólogo de *El Evangelio en triunfo*, Olavide subrayó el carácter novelesco de su obra recurriendo a la estratagema cervantina del manuscrito descubierto que se da a la imprenta. Leemos que Olavide se había enterado de "la historia reciente de un filósofo muy conocido en una serie de cartas escritas por él mismo, y por algunos de sus amigos" y que comprendió, pues, que podría ser útil la publicación de estas Cartas, especialmente en España, donde el Cristianismo tiene su mejor trono" (Olavide, 1797-1978, I, pág. VII). Pero con esta referencia implícita a Cervantes, ¿subrayaba Olavide el carácter de novela de su obra, o se contentaba con explicitar que la *Historia del filósofo desengañado* que presentaba en *El Evangelio en triunfo* (y a la que se refería desde el título) no era autobiográfica, como los lectores pudieran creerlo?

Lo que podía confirmar para un lector de 1797 que se trataba efectivamente de una novela era la forma del relato: el género epistolar, tan utilizado por los novelistas. Sin embargo, mirándolo más atentamente, no se puede decir que la correspondencia publicada en *El Evangelio en triunfo* corresponda precisamente a las reglas del género de la novela epistolar. Tenemos efectivamente dos grupos de cartas: las del Filósofo a su amigo Teodoro (cartas I-XXXV) y las de Mariano a Antonio (XXXVI-XLI). Si no hay ruptura en la narración, tenemos en cambio una ruptura temática, ya que las treinta y cinco primeras cartas redactadas por el Filósofo corresponden a la historia de su conversión, mientras que las seis últimas corresponden a una especie de utopía (Dufour, 1986 y 1990) que nos cuenta la evolución de un pueblo y del nivel de vida de sus habitantes gracias a los esfuerzos de un Filósofo que es el mismo que el de los tres primeros tomos de *El Evangelio en triunfo*, pero que hubiera podido ser otro, sin alterar en lo más mínimo la credibilidad del relato que hace Mariano a

Antonio. Así que, más bien que de una novela, cabría hablar de dos relatos: el primero –quizás– en forma de novela, y el segundo en forma de cuento utópico, siendo la forma epistolar el único lazo de unión entre ambas partes de la obra de Olavide. Tan evidente resulta la heterogeneidad de estas dos correspondencias que en la Francia catolicona del reinado de Carlos X, el traductor, J.F.A. Buynand des Echelles, para la tercera edición en francés de la obra de Olavide, no dudó en prescindir de la correspondencia de Mariano a Antonio, contentándose con aludir a ella en unas breves líneas, so pretexto de que el relato era demasiado prolijo y los planes expuestos ya inaplicables (Buynand des Echelles, 1828, pág. VI). Y a la inversa, en un siglo tan poco interesado por la beatería como el nuestro, el autor de estas líneas pudo editar aparte el final de *El Evangelio en triunfo* bajo el título de *Cartas de Mariano a Antonio (El programa ilustrado de El Evangelio en triunfo)*, sin que los lectores de sintieran perdidos por no conocer todo lo que precedía a esta correspondencia (Olavide, 1988). En definitiva, a una ruptura temática que supone el cambio de narrador corresponde una ruptura formal, y un cuento utópico con todos los elementos del género (Dufour, 1990) viene a servir de epílogo a una narración que no carecerá de elementos novelescos.

Cabe observar, por otra parte, que en ambas partes Olavide utiliza de manera muy específica el género epistolar. Efectivamente, no nos presenta la correspondencia del Filósofo con Teodoro o la de Mariano con Antonio, sino únicamente las cartas del Filósofo a Teodoro y las de Mariano a Antonio. Las reacciones de Teodoro o de Antonio sólo las conocemos por las de su amigo cuando contestan a sus objeciones u observaciones. En la última carta que constituye *El Evangelio en triunfo*, Olavide se explaya sobre el destinatario de las cartas de Mariano, Antonio, dándole cierta consistencia:

> Querido Antonio:
>
> ¡Qué agradable sorpresa me ha causado tu amable carta! ¡Y cuánta satisfacción me ha producido! Desde que me informaste de tu nuevo viaje y sus justos motivos, no he vuelto a tener noticia tuya, y mi amistad estaba tan quejosa de tu silencio como inquieta de tu suerte. Bien sé que un viaje de mar, un destino incierto y un término poco seguro podían bastar para desarmar la queja; pero también eran motivos para aumentar el susto, y yo he sufrido mucho en no saber de ti un largo tiempo. Pero al fin ya estás de vuelta, y el Cielo me ha conducido con felicidad. Yo le doy las gracias, y te las doy a ti de que tu primer cuidado haya sido comunicarme el aviso.

Pero, habiendo así cumplido, vuelve inmediatamente a las andadas y reduce a su corresponsal al único papel que tiene en toda la obra, el de interrogante, con esta frase:

> Tú quieres que yo te instruya de nuestro estado y de nuestros establecimientos (Olavide, 1988, pág. 191).

Pero ello constituye toda una excepción: sólo en la carta II, Olavide presenta (mediante la respuesta del Filósofo) la reacción (y la aprobación) de

Teodoro a lo que le había escrito su amigo. En todas las demás cartas, el nombre de Teodoro figurará como destinatario de la correspondencia, sin ninguna intervención de su parte. Estamos muy lejos del género de la novela epistolar en la que se construyen las situaciones y los personajes (así como la información del lector) mediante el intercambio de misivas. Olavide gana así en verosimilitud del relato, ya que renuncia al papel del autor omnisciente y resulta efectivamente posible que un destinatario haya conservado la totalidad de una correspondencia que se le había dirigido (y no la totalidad de la correspondencia a él dirigida, con la totalidad de sus contestaciones). Pero gana también en aburrimiento, por no saber evitar la uniformidad y la reiteración. Tan aferrado se mostró a este sistema que, cuando en dos ocasiones (cartas XXXIII y XXXIV) decide dar la palabra al Buen Padre que convirtió al Filósofo y se ha quedado en su convento mientras que el Filósofo fue a instalarse en sus tierras con sus hijos, no reproduce directamente estas cartas sino que nos las da a conocer mediante copias que el filósofo manda a Teodoro. Desde este punto de vista, el ex trinitario descalzo Luis Gutiérrez, que publicó en 1801 una virulenta respuesta a *El Evangelio en triunfo*, le llevó claramente ventaja, sabiendo construir una auténtica novela epistolar, con varios personajes claramente identificados y tipificados (Cornelia Bororquia, 1989, pp. 32-37).

Si la utilización del género epistolar no basta para poder clasificar como novela *El Evangelio en triunfo o historia de un Filósofo desengañado*, si la posible novela que implicaría la obra de Olavide se limita (como hemos visto) a la historia del Filósofo narrada por sí mismo (cartas I-XXXV), ¿cuáles serán los elementos capaces de "novelizar" este relato? Según el propio Olavide (Olavide, 1797-1798, I, pág. XI), habría compuesto su obra en tres partes, así repartidas: 1ª el tiempo de las ilusiones del Filósofo; 2ª las disputas con un eclesiástico docto y piadoso; 3ª el "convencimiento" (sic) del Incrédulo. Por cierto, tal estructura no podía ser más desequilibrada: el tiempo de las ilusiones del Filósofo corresponde a las dos primeras cartas; las disputas del protagonista con un eclesiástico docto y piadoso abarcan las cartas III-XVI; y la conversión del Incrédulo todo lo demás, o sea las cartas XVII-XLI. Pero este plan anunciado por el autor en el prólogo de *El Evangelio en triunfo* no sólo es poco hábil sino que es erróneo, ya que no toma en cuenta las cartas de Mariano a Antonio (XXXVI-XLI), que no corresponden a la conversión del Filósofo sino a su actuación después de haberse reintegrado el seno de la Iglesia. Esta advertencia no carece de interés por lo que concierne al pensamiento de Olavide y sus verdaderos propósitos cuando se puso a redactar su obra, ya que resulta evidente que las *Cartas de Mariano a Antonio* fueron algo que vino después de redactar "la historia del filósofo desengañado", como si Olavide no pudiera resignarse a publicar una mera apología de la religión católica sin hacer alarde de un ideal ilustrado que nunca le había abandonado. Pero este olvido (voluntario o no) es sumamente revelador de que no es la temática (como declaraba el autor) la que estructura la narración en *El Evangelio en triunfo*. Son los personajes.

Claro indicio de esta estructuración del relato por los personajes es la llegada inopinada al pueblo del Filósofo de un total desconocido para el lector: Mariano, acompañado por un amigo, Antonio, quien se va a América y cinco años más tarde, de vuelta, pedirá noticias de los progresos del plan ilustrado de mejoramientos del pueblo y de los progresos de la educación de los dos hijos del protagonista, Félix y Paulino (Olavide, 1797-1798, pág. 50). Esta visita constituye con toda evidencia un deus ex machina destinado a cambiar el status literario del Filósofo desengañado, que pasa de sujeto a objeto literario (Muñoz Vidal, 1991, pág. 279). Pero cabe notar que si nada, en la narración anterior, podía anunciar esta brutal instrusión de un nuevo personaje que, a partir de ahora, va a disputar el protagonismo al Filósofo desengañado, en cambio la transición entre los dos relatos se hace mediante la intervención de un nuevo narrador (el Buen Padre, que convirtió al filósofo) con la reproducción para Teodoro de dos cartas que le había escrito. Antes de que un autor (Mariano) sustituya a otro (el Filósofo) éste desaparece discretamente de la narración, quedándole únicamente una carta que escribir a Teodoro para anunciarle la llegada de Mariano y de su amigo. ¿Casualidad, o cálculo acertado? Sea lo que fuere, con estas dos cartas acaba el tercer volumen (la XXXIII) y se abre (la XXXIV) el tomo IV de *El Evangelio en triunfo*: su papel de bisagra en el relato no podía manifestarse más claramente.

Hallamos el mismo procedimiento de estructuración del relato por la aparición inesperada de un personaje desconocido (o supuestamente muerto) en la historia del Filósofo desengañado propiamente dicha. Efectivamente, después del desafío en el que el Filósofo provoca la muerte de un extranjero y huye sin saber a dónde para escapar de la justicia, es el encuentro fortuito (versión profana de la Providencia) con el Buen Padre (carta II) el que marca el principio de las conversaciones que determinarán su conversión. Pero, en cuanto el Filósofo se ha rendido definitivamente a los argumentos del Padre (carta XVI), inmediatamente después de una noche consagrada a arrepentirse de haber matado a un hombre sin darle tiempo para arrepentirse de sus pecados, llega un desconocido (para el padre y los lectores): un tal Simón, que no es sino su criado que le anuncia que su víctima no ha muerto, sino que sólo había sido herido y que, curado, se ha negado a participar a la justicia el nombre de su adversario (Olavide, 1797-1798, III, pp. 191-196).

Esta llegada inopinada de Simón marca la transición entre lo que Olavide consideraba como su segunda parte (las disputas con el Buen Padre) y la tercera (la conversión del Filósofo). Pero anuncia también las cartas de Mariano a Antonio, ya que es cuando el Padre ordena a Simón instalar en una finca en el campo a los hijos del Filósofo (que hasta ahora, poco le habían preocupado, y aparecen como otro descubrimiento: Olavide, 1797-1798, II, pág. 200). Asimismo, para acabar la tercera parte, la que corresponde al "convencimiento" del Filósofo, Olavide hace resucitar a un tal Manuel, con el que compartía antes su vida desenfrenada. Cuando había anunciado a Teodoro la muerte de Manuel en la carta segunda (Olavide, 1797-1798, I, pág. 20), le informa en la XXXII que acaba de encontrarle en la persona de cierto anacoreta al que fue a visitar

para edificación suya (Olavide, 1797-1798, III, pág. 339). Si volvemos al plan indicado por el propio Olavide, la segunda parte de *El Evangelio en triunfo* empieza con la llegada del Padre; la segunda con la de Simón, y la tercera con la reaparición de Manuel. Un sistema sencillo, y relativamente eficaz. Pero que tenía sus límites, que no se le ocultaron a Olavide, ya que cuando utilizó la estratagema de resucitar a Manuel (o sea, un mero comparsa que había desaparecido del relato más de mil páginas antes), tomó la precaución de hacer evocar su memoria así como la del Extranjero muerto en el duelo por el Filósofo arrepentido en la carta XII (Olavide, 1797-1798, II, pág. 238) y poco antes de presentarlo de nuevo al lector, de recordarle las condiciones en las que se había creído que había muerto y las circunstancias del duelo que había sido el origen de la conversión del Filósofo (Olavide, 1797-1798, III, pág. 181).

La aparición, o mejor dicho, la reaparición inopinada de personajes secundarios, al mismo tiempo que subraya la composición temática de *El Evangelio en triunfo*, constituye una historia que, a pesar de su excesiva parquedad, podía sentar las bases de una novela. Sin embargo, si las dos primeras cartas enteramente consagradas a la vida disoluta que llevaba el Filósofo, al duelo que le opuso a un extranjero y su huida hasta los alrededores de un convento donde fue hallado por el Buen Padre que le convirtió, tienen efectivamente todas las características de una novela corta, la disolución de la historia del Filósofo desengañado en tres tomos de unas cuatrocientas páginas cada uno, con largas disputas filosófico-religiosas y hasta resúmenes de las conclusiones de la disputa anterior, desvirtúa las posibilidades de novelización que ofrecía el relato.

No se le escapó la dificultad a Olavide, tanto más cuanto que había sacado la *Historia del Filósofo desengañado* no de su fecunda imaginación, como creyó su amigo Dufour de Cheverni, que le vio redactar la obra en su castillo (Dufort, II, pág. 368) sino de una obra publicada en 1788 y que había conocido el éxito suficiente para que fuese traducida al castellano en 1796: *Les Délices de la religion, ou le Pouvoir de l'Evangile pour nous rendre heureux* del abate Lamourette (Olavide, 1797-1798, I, pág. VIII y Dufour, 1966, pp. 62-71). Pero en su afán de superar su modelo desde el punto de vista religioso, Olavide lo había desvirtuado desde el punto de vista literario, y lo que en la obra de Lamourette (con sus 372 páginas in 12º) podía pasar por un relato verosímil y ofrecía todas las características de una novela coherente, difícilmente podía pasar por tal en las 1646 páginas in 4º de *El Evangelio en triunfo*.

Para intentar compensar la pérdida de interés que suponen las largas interrupciones del relato de la *historia* (externa) *del Filósofo desengañado*, Olavide va a centrarse en la historia interna del mismo, y mediante las distintas cartas que éste manda a Teodoro ofrecernos el diario íntimo de una conversión. Si las cartas III a XVI constituyen un bloque específico, con las disputas (cada vez menos virulentas) entre el Buen Padre y el Filósofo, a partir del momento en el que el Filósofo se ha convertido Olavide introduce en *El Evangelio en triunfo* otro tipo de relación que anuncia el sinnúmero de novelas salsulpicianas

que inundaron la Francia de la Restauración. El propósito de esta literatura de sacristía no es sorprender sino impresionar, conmover y provocar la admiración. En este terreno, Olavide (que aparente y excepcionalmente en *El Evangelio en triunfo* no copia a nadie) es todo un maestro. El relato de la ceremonia de reconciliación del Filósofo (carta XX), que no desarrolla en una iglesia o capilla sino en una cripta oscura que contiene los sepulcros de los religiosos difuntos, sepulcros sobre los cuales se proyecta la sombra vacilante de un crucifijo alumbrado por la luz de una vela, tiene todas las características de un "gotic tale" y es digno del peor Romanticismo (Olavide, 1797-1798, II, pág. 356). Las distintas ceremonias que marcan la reconciliación del Filósofo con la Iglesia (confesión, acción de gracias, comunión y de nuevo acción de gracias a María: Olavide, 1797-1798, III, pp. 74, 113, 247 y 272), vienen a introducir un tiempo con fechas precisas en un relato que hasta el momento sólo tenía el "ayer" de la conversación que refería como referencia temporal. Son también motivo para ensalzar las *"Delicias de la Religión"*, como decía el abate Lamourette, una delicias que viene a confirmar la bondad de los Padres para con el Filósofo desengañado y la descripción del "día de huerta" que tiene el privilegio de pasar con ellos o de la comida de los religiosos a la que se ve admitido y le conmueve por la espiritualidad que emana y la sencillez de los manjares, y sobre todo la lectura de unas vidas de santos (Olavide, 1797-1798, III, pp. 267-270).

Este intento de dar consistencia a la historia de la conversión del Filósofo por esta narración "sansulpiciana" *avant la lettre* resulta totalmente improductiva en cuanto a la coherencia del relato global de la *historia de un Filósofo desengañado*. Muy al contrario: la tonalidad de este trozo, que quisiera ser conmovedora y resulta en la mayoría de los casos lacrimosa y/o grandilocuente, viene a subrayar el carácter específico de esta parte del relato. Así que resulta totalmente imposible clasificar *El Evangelio en triunfo* dentro del género literario. Porque los propios intentos de Olavide de mantener el interés del lector por elementos novelescos resultan contraproducentes por lo que se refiere a la obra en general. Efectivamente, no tenemos en *El Evangelio en triunfo* un relato, sino varios. Las *Cartas de Mariano a Antonio* (última parte de *El Evangelio en triunfo*, cartas XXVI a XLI) ya han sido publicadas separadamente (Olavide, 1988); las dos primeras cartas, que presentan la desgraciada historia de un hombre llevado al homicidio por la mala vida que llevaba entre libertinos, también podrían publicarse separadamente y constituirían un cuento que no carecería de interés (incluso si no es sino la adaptación, o mejor dicho, la copia de la obra de Lamourette, como ya hemos visto). Las cartas III a XVI, que corresponden a las disputas filosófico-religiosas del Filósofo en vía de desengaño con el Buen Padre, también hubieran podido ser objeto de un libro distinto. Tanto más cuanto que ya lo habían sido y que *Le Triomphe de la véritable religion* del conde de Valmont, publicado en 1796, debió de ser el modelo de Olavide, que sin duda aludía a ella hablando en su prólogo de "la historia reciente de un Filósofo muy conocido en una serie de cartas escritas por él mismo y por algunos de sus amigos" (Olavide, 1797-1798, I, pág. VIII).

En cuanto a las cartas XVII-XXXV, constituyen lo que hemos calificado de novela "sansulpiciana", que ninguna editorial (ni siquiera universitaria) correría el riesgo de publicar hoy día, pero que no hubiera desdeñado una editorial como la del librero parisino Méquignon-Havard, que en 1828 puso a la venta una obrita del Ministro de Estado encargado de los asuntos religiosos, el abate de Crillon, titulada *Mémoires philosophiques du baron de *** ou l'adepte du philosophisme ramené à la religion catholique*, que se inspiraba directamente en *El Evangelio en triunfo*.

Más bien que "producción híbrida" como lo calificó Menéndez Pelayo, *El Evangelio en triunfo o Historia de un Filósofo desengañado* no es sino la reunión de cuatro obras distintas, mediante la unificación por el género epistolar y el papel estructurante de personajes secundarios que por su presencia dan al lector la falsa impresión de un relato único. ¿Fue esta variedad de géneros lo que provocó el entusiasmo de los lectores de los penúltimos años del XVIII y de la primera mitad del XIX, tanto en España (con 14 ediciones entre 1797 y 1848 e incluso una edición clandestina en Barcelona en 1803: Dufour, 1966, pág. 190) y 16 ediciones (la mayoría, en forma abreviada) en Francia de 1805 a 1861 (Dufour, 1966, pp. 197-199)? ¿O fue la beatería ambiente, de la que fue totalmente consciente Chateaubriand al escribir en 1799 un opúsculo sobre *La Religion chrétienne par rapport à la poésie* que debía convertirse luego en *Le Génie du Christianisme* (Christophorov, 1953, pág. 193), lo que, fuese lo que fuera lo que hubiera escrito Olavide, y dada su personalidad y su historia anterior, provocó un entusiasmo de librería, sin que sepamos si efectivamente los compradores también fueron lectores de *El Evangelio en triunfo*?

Esta última hipótesis no nos parece la más disparatada.

BIBLIOGRAFÍA

BUYNAND DES ECHELLES, J.F.A. 1828. "Avertissement" en *Triomphe de l'Evangile ou Mémoires d'un homme du monde revenu des erreurs du philosophisme moderne. Traduit de l'espagnol para J.F.A. B... des E..., troisième édition, abrégée*, Besançon, Montarsolo, I, pp. V-VIII.

CRISTOPHOROV, Petr. 1953. "La Genèse du *Génie du christianisme*" *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises*, pp. 131-208.

Cornelia Bororquia o la víctima de la Inquisición. 1987. Edición de Gérard DUFOUR, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert [Primera edición, París, 1801]

CRILLON, Abbé de. 1828. *Mémoires philosophiques du Baron de ***, ou l'Adepte du philosophisme ramené à la religion catholique par gradation, et au moyen d'arguments, de faits et de preuves sans réplique*, Paris-Bruxelles, Méquignan-Havard.

DEFOURNEAUX, Marcelin. 1959. *Pablo de Olavide ou l'Afrancesado (1725-1803)*, París, P.U.F.

DUFORT, J.N., comte de Cheverny. 1886. *Mémoires sur les règnes de Louis XV et de Louis XVI et sur la Révolution, édition avec introduction et note de R. de CREVECOEUR*, Paris, 2 vols.

DUFOUR, Gérard. 1966. *Recherches sur "El Evangelio en triunfo" de Pablo de Olavide* (thèse pour le Doctorat de troisième cycle), La Sorbonne, II + 220 págs. (ejemplares mecanografiados, Biblioteca de La Sorbona y del Instituto de Estudios Hispánicos de París).

— 1986, "Le Village idéal au début du XIX° siècle selon *El Evangelio en triunfo* de Pablo de Olavide", en *L'Homme et l'espace dans la littérature, les arts et l'histoire en Espagne et en Amérique latine au XIX° siècle*, Université de Lille, pp. 11-25.

— 1990. "Utopie et Ilustración: *El Evangelio en triunfo* de Pablo de Olavide", en *Les Utopies dans le monde hispanique*, Casa de Velázquez, Universidad Complutense, pp. 73-78.

LAMOURETTE, Abbé. 1788. *Les Délices de la religion, ou le Pouvoir de l'Evangile pour nous rendre heureux*, Paris, s.c.

— 1796. *Las Delicias de la religión cristiana o el poder del Evangelio para hacernos felices. Traducción de la obra que escribió en lengua francesa el señor abate Lamourette, doctor en teología, e individuo de la Academia Real de Bellas Artes de Arras*, Imprenta de Benito Cano.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. 1946. *Historia de los heterodoxos españoles*, Santander, CSIC, V, pp. 233-248.

MUÑOZ VIDAL, María Jesús. 1991. *Le Genre épistolaire en Espagne dans la seconde partie du XVIIIème siècle*, thèse de doctorat, Université Paul Valéry (Montpellier III), 2 volúmenes mecanografiados (especialmente I, pp. 275-233).

OLAVIDE, Pablo. 1797-1798. *El Evangelio en triunfo o Historia de un Filósofo desengañado*, Valencia, Hermanos de Orga, 4 vol, in 4°: XX-416 +432 + 404 + 349 págs.

— 1988. *Cartas a Mariano a Antonio (El programa ilustrado de "El Evangelio en triunfo")*, Introducción de Gérard DUFOUR, Université de Provence, 235 págs.

SARRAILH, Jean. 1943. "A propos du *Delincuente honrado* de Jovellanos", en *Mélanges d'Etudes Protugaises offerts à M. Georges Le Gentil*, Paris, 1943, págs. 337-351.

ACERCAMIENTO A UNA NOVELA POR ENTREGAS DIECIOCHESCA: *ZUMBAS*, DE JOSÉ DE SANTOS CAPUANO

Antonio FERNÁNDEZ INSUELA
Universidad de Oviedo

Cuanto más se estudia el siglo XVIII más resalta a los ojos de la crítica su complejidad y diversidad. A la tradicional visión de dicha centuria como una época fundamentalmente neoclásica han venido a sustituirla otras interpretaciones que alteran no sólo la importancia sino también el orden de aparición de los distintos movimientos culturales y literarios e incluso y por tanto su relación con los de la primera mitad del siglo XIX. Por otra parte, la atención reciente que cierta crítica dispensa a formas literarias habitualmente tenidas por menores (la literatura tradicional, por ejemplo) o de escasa calidad estética pero alta significación sociológica (la literatura de cordel) ha abierto nuevos campos de trabajo en este siglo, poniendo de relieve la necesidad de no formular afirmaciones tajantes basadas en la presunta existencia de géneros o subgéneros perfectamente codificados y, por eso, claramente separados entre sí.

Sin duda es la novela –aunque prefiero hablar de narrativa– uno de los campos de investigación que en los últimos años ha merecido una mayor atención de la crítica. Las indagaciones recientes han puesto de relieve la riqueza, al menos cuantitativamente hablando, de la narrativa en el siglo XVIII, en contra de lo que la crítica tradicional había sostenido. Pero también en este marco de investigación se puede descubrir que nos hallamos ante un tipo de literatura sumamente complejo que bien sigue mirando hacia un pasado de raíz barroca (imitaciones, continuaciones, parodias del *Quijote, por* ejemplo), a veces bajo formas notoriamente degradadas, bien, en opinión de ciertos críticos, anuncia formas "románticas" o incluso las encarna.

Una obra narrativa en la que podemos encontrar esa presencia de elementos muy dispares, cuando no claramente antagónicos, es la serie de las *Zumbas*, de la que es autor José de Santos Capuano, en colaboración con su hermano Santiago. A algunos de tales rasgos vamos a referirnos en este artículo.

En su libro *La presse espagnole de 1737 à 1791* el profesor Paul-J. Guinard estudia brevemente los 21 números de la primera serie de las *Zumbas* publicadas por Joseph de Santos Capuano a partir de 1788[1]. Dicha obra es continuada por otros tres volúmenes, cuyos respectivos títulos comienzan así: *Zumbas, o por mejor decir rezumbas, con que el famoso Juan de Espera en Dios...*, *Zumbas, rezumbas, o por mejor decir, tatara-zumbas, con que el famoso Juan de Espera en Dios...* y *Zumbas, rezumbas, tatara-zumbas, o por mejor decir, archi-zumbas, con que el famoso Juan de Espera en Dios....* Tales volúmenes aparecieron en Madrid, en la oficina de Blas Román, siendo la fecha del último la de 1794. Entre 1799 y 1807 fueron reeditados los cuatro libros, en Madrid y en la Imprenta de Villalpando (Aguilar 1993, pp. 558-559). José de Santos Capuano era, en opinión de Francisco Aguilar Piñal, el ciego más famoso de Madrid y figura como autor de distintas obras que, a juzgar por sus títulos, van de lo religioso a lo burlesco, pasando por lo costumbrista e, incluso, los compendios e índices de obras de autores como el P. Feijoo y el P. Isla[2].

1. El título completo del primer tomo de dicha serie es el siguiente: *Zumbas con que el famoso Juan de Espera en Dios, hijo de Millán y sobrino de Juan de Buen Alma, acude a dar vayas, bregas y chascos con los alegres gracejos y salados periodos de la divertida serie de su graciosa vida a la melancolía y de sus macilentos contertulios en los desvanes de los desairados aprensivos donde intentan anidarse; las que traducidas del español al castellano irá dando a luz los jueves de cada semana Don Joseph de Santos Capuano, según se las deparó la feliz casualidad a su hermano Don Santiago y éste se las vaya remitiendo a Madrid, en gracia, obsequio y para honesto recreo de los sencillos y claros labradores y de los muy honrados y prudentes comerciantes, fabricantes, artesanos, menestrales, etc., aplicados y leales vasallos de S.M., a quienes se las dedica. Con licencia.* Madrid: En la Imprenta de González, MDCCLXXXVIII. Utilizo la reedición de 1799 (Madrid, Imprenta de Villalpando).

2. Además de la serie que acabo de citar, José de Santos Capuano escribió o editó numerosas obras, cuya relación elaboro con los datos que aparecen en la pág. 336 del tomo de *Archi-zumbas* y en la pág. 441 de la edición de 1799 de las *Zumbas*, y con los que proporciona Aguilar Piñal en las entradas correspondientes a José Santos y a José Santiago de Santos Capuano (*sic*). Creo que José Santos es nuestro José de Santos Capuano, ya que publica libros sobre Feijoo y sobre Isla, autores a los que cita en *Zumbas*, como veremos. He aquí sus otras obras: *Índice general alfabético de las cosas notables que contienen todas las obras del muy ilustre señor D. Fr. Benito Gerónimo Feijoo...* (Madrid, Antonio de Sancha, 1774; y Pamplona, Benito Cosculluela, 1787); *Cartas morales consolatorias de un anciano a su sobrina... (Madrid*, 1786; "se darán sueltas o en un tomito en octavo", se dice en la pág. 336 de *Archi-zumbas*); *Ayo de la juventud cristiana* (Madrid, Blas Román, 1789; Aguilar Piñal señala que es traducción de Regnault); *Convite cortesano de la fama a los fieles y nobles españoles...* (Madrid, Blas Román, 1789); *Tertulia indicativa de los males... (Madrid*, s.i., 1792); *Tragi-comedia nueva. La virtud, aun entre persas, lauros y honores grangea* (Alcalá, Isidro López, s.a.); *Sumario de la Historia eclesiástica en verso. Por el P. Isla, de la extinguida Compañía. Concluido hasta el presente año por Don Joseph de Santos. A que sigue el sumario de la Historia de España del mismo Padre Isla* (Madrid, González, 1788; Barcelona, Viuda de Piferrer, 1788; y Zaragoza, 1789. En la información que aparece sobre esta obra en el *Memorial Literario*, III, 1788, pág. 401, se dice se dice que los siglos XVII y XVIII "están trabajados por el editor, que ha procurado imitar en lo posible al P. Isla"); *Portal de mauleros... (Madrid*, s.i., 1789. Aguilar Piñal cita un tomo, pero en *Archi-zumbas* se anuncian dos. Además, en *Zumbas* se da como obra independiente de ésta a *Representación que los asnos de Madrid hicieron a la diosa Cibeles del Prado*, que en Aguilar Piñal figura como "texto" de *Portal de mauleros*); *Romance historial de la Sagrada Pasión* (¿?); *Colación y cena a un tiempo* (¿?; "a dos reales"); *El pelele siempre vivo, que todos los años muere* (¿?; "a 2 reales"); *Anteojo de larga vista para ver las ferias* (¿?; "a 12 cuartos"); *Gracias pedidas y negadas con gracia* (¿?; "a 6 cuartos"); *Despedidas de los forasteros* (¿?; "a 5 cuartos"); e *Introducción reverente a las Sagradas Misiones...* (¿?; "un tomito en dozavo"). De todos modos, algunas de las atribuciones quizá sean dudosas.

En realidad, *Zumbas* –el primer tomo de la serie, que es el que voy a comentar– más que una obra que pueda ser incluida dentro de la prensa, es una novela por entregas, de contenido variado[3] y con unos personajes cuya trayectoria vital conocemos en varios de sus episodios más significativos. Obra lenta al comienzo (cuando narra la vida de los antepasados más inmediatos de Juan de Espera en Dios), gana en agilidad narrativa y en humor, a veces muy cercano a lo grosero, según el protagonista de la serie va creciendo en edad, travesuras y necedades. Uno de los elementos que utiliza para conseguir el humor son los juegos verbales –deformaciones lingüísticas, invención de palabras, etc.– pero tampoco están ausentes ciertos pasajes en los que la comicidad deriva de la situación o de los hechos que se narran, todo ello dentro de unos límites estéticos de muy cortos vuelos. Aunque la pretensión del autor es la de conseguir una obra cómica, en ocasiones hace una cierta crítica social, como ocurre, por ejemplo, cuando reproduce unos poemas[4] que tratan de vicios sociales contemporáneos, como el afeminamiento de los hombres o la excesiva afición de las mujeres a ciertas modas. Si bien Juan Ignacio Ferreras y Joaquín Álvarez Barrientos no incluyen en sus historias de la novela del siglo XVIII ninguno de los cuatro tomos de la serie de las *Zumbas*, me parece preferible la opinión de Lucienne Domergue, para quien dichas obras son novelas. He aquí sus palabras:

> Los escritores que deseaban dar a luz alguna novela casi tenían que pedir perdón, o por lo menos pretender que el gusto sacado de su lectura sólo servía para dar, más eficazmente, una lección moral al pueblo lector. Dentro de esta perspectiva ilustrada, la novela española no podía contar sino con una carrera modesta. Encontramos unas cuantas imitaciones pálidas de Quevedo o de Torres Villarrroel. José de Santos Capuano presenta *Zumbas de Juan de Espera en Dios que destina a la honrada diversión de los curiosos*. El prior del convento de San Martín está de acuerdo con el primer tomo. El 28 de Noviembre de 1788, Tomás de Iriarte juzga duramente el tomo siguiente. Sin embargo, como se trata de un infeliz ciego, Floridablanca le deja publicar por caridad; Santos Capuano sigue, pues, hasta el tomo IV, a pesar de que el censor de la Vicaría está indignado al leer tales vestigios de la era barroca, impropios de la "jocoseria naturaleza de los españoles".

3. Señalemos a título de curiosidad que en la pág. 112 del último tomo de la serie, el de las *Archi-zumbas*, el autor ironiza sobre aquéllos que escriben "todo género de amenas tipográficas y sazonadas frutas literario-viajísticas" pero ello no es obstáculo para que posteriormente se dediquen más de cien páginas a describir la China y las andanzas del protagonista por aquellas tierras, desde las cuales regresa a España, vía Nápoles, para morir loco a la edad de veintinueve años. Otro espacio exótico que se suma a los señalados por el profesor Francisco Lafarga en su documentado artículo "Territorios de lo exótico en las letras españolas del siglo XVIII", *Anales de Literatura Española* (Universidad de Alicante), nº 10, 1994, págs. 173-192.

4. Se trata del romance "A mis soledades voy,/...de mis soledades vengo", y de los sonetos "Mucha hebilla, poquísimo zapato,/... es petimetre quien le da la gana" y "Sobre la ceja el erizón batido,/... es grande petimetra la más loca". En nota (pág. XV), se dice que fueron publicados en el *Diario* de 7 de Mayo de 1787 y 11 de Enero de 1788. Aguilar Piñal localiza los dos sonetos con las mismas referencias bibliográficas, añadiendo las respectivas páginas y con una variante (escribe "rizón" en vez de "erizón", término este último que me parece más correcto, pues significa, en su acepción segunda en el *DRAE*, "peinado femenino del siglo XVIII, con aspecto de erizo"). El romance, que es una sátira basada en el tópico del mundo al revés, lo documenta Aguilar Piñal no en el *Diario Curioso de Madrid*, donde he comprobado aparece anónimo el 7 de Mayo de 1787 (por error, ese número, el 311, figura como de "Abril"), sino en el *Diario de Valencia*, de fecha 17-II-1795, atribuyéndolo a un inidentificado D.P., aunque, en teoría, puede tratarse de otro poema de similar y "tradicionalizado" *incipit* (el gran dieciochista no reproduce el verso final).

Refiriéndose al siglo XIX, Luis Monguió afirmaba en 1951 que "la típica novela por entregas española solía publicarse no sólo en el folletón o folletín de algún periódico, sino que se publicaba también –o se publicaba exclusivamente– en folletines o entregas separadas, vendidas al público independientemente por alguno de los varios editores que se especializaron en esta clase de obras. Forma enlazada quizás con la vieja tradición de publicación y venta de romances y pliegos de cordel". Por su parte, Leonardo Romero Tobar, que también se refiere al siglo XIX, además de aceptar las anteriores palabras de Luis Monguió, precisa que la novela publicada por entregas en cuadernillos es un negocio más arriesgado que el de las novelas por entregas como folletín de un periódico, puesto que "ella sola se convierte en objeto único de la operación mercantil; exclusivamente depende de la novela el éxito o el fracaso del negocio editorial, al que sólo contribuye de forma secundaria el aliciente plástico representado por los grabados y las cubiertas de la colección". Me parece que *Zumbas* reúne a la vez la condición de literatura de cordel y de temprana, por dieciochesca, novela por entregas, dado su inicial modo de aparición.

Según el profesor Guinard, los 21 episodios de la primera serie, "–la seule qui soit véritablement périodique– relèvent du roman burlesque, voire parodique, le plus classique; les références à Don Quichotte ne manquent pas, puisque le héros est né à Tirteafuera, patrie, rappelle-t-il, du fameux docteur Pedro Recio" (Guinard, 1973, pág. 342). Además de los ya señalados Cervantes, Quevedo y Torres Villarroel, obviamente tratados de una manera que roza con frecuencia lo descaradamente burlesco o lo grotesco, hay que citar, entre los modelos de José de Santos Capuano, al P. Isla, lo cual nos remite, a su vez, a los autores de la picaresca. A todos ellos hay que sumar la presencia de ciertos modelos o, quizá mejor, componentes que proceden de la literatura tradicional, a los que aludiremos más tarde. Por otra parte, los hechos narrados por Lucienne Domergue nos sirven para comprobar, una vez más, cómo los gustos de los ilustrados discurrían por distintos caminos que los de una buena parte de la población lectora (u oyente) del siglo XVIII. El mero hecho de que en un muy corto espacio de tiempo hubiera dos ediciones de los cuatro tomos de la serie de las *Zumbas* demuestra esa discordancia entre "cultos" y "populares". Pero esto mismo a que acabamos de aludir nos sirve, aunque pueda parecer paradójico, para que veamos que no siempre es fácil separar en el siglo XVIII en bloques opuestos e independientes lo "culto" y lo "popular". En una misma obra, incluso si es descaradamente vulgar, podemos encontrar elementos que tienen un origen culto y que, sin embargo, pertenecen al sustrato de conocimientos de unos hipotéticos o reales lectores u oyentes de las clases populares. Parodiar o pretender imitar los personajes o el estilo del Padre Isla o de Cervantes (un Cervantes entonces no considerado en los términos críticos actuales) dejan bien a las claras que el autor de las *Zumbas* sabe que en las clases populares, por los motivos que sea (fundamentalmente, los de tipo cómico y burlesco), existe el gusto por autores que hoy nosotros consideramos que pertenecen al mundo "culto". Pero, además, en *Zumbas* hay algún ejemplo de cómo, de manera quizá inesperada desde una perspectiva purista, cuestiones relativas al

mundo de lo culto se incorporan a una obra que parece estar claramente orientada hacia un tipo de lectores populares, con todo lo resbaladizo que resulta este término: no olvidemos que ya desde la portada de ese tomo sabemos que José de Santos Capuano escribe *Zumbas* "para honesto recreo de los sencillos y claros labradores y de los muy honrados y prudentes comerciantes, fabricantes, artesanos, menestrales, etc.". Me refiero a los excursos que el autor, interrumpiendo la narración de las aventuras más o menos jocosas que viven los personajes, efectúa para hablar de las polémicas en que se vieron envueltos el Padre Feijoo o los redactores del *Diario de los Literatos*. El "Presagio o Zumba VI", que, al modo de algún ejemplo que ocasionalmente encontramos en el *Fray Gerundio*, "no es necesario leer para saber la conclusión del festejo de la boda de Millán", está íntegramente dedicado a las polémicas, críticas, etc. en que se vieron implicados los autores antes aludidos. Bien por el prurito de querer demostrar una notable cultura, bien porque encontraba en aquellos escritores una situación paralela a la que él vivía con sus detractores, bien porque deseaba hacer propaganda más o menos implícita de sus obras sobre Feijoo o sobre el Padre Isla[5], bien por otra causa que se nos escapa, José de Santos Capuano no duda en interrumpir la narración para hablar de aquellas polémicas, demostrando, seguramente sin pretenderlo, que la novela es un saco en el que cabe todo y poniendo al alcance de unos lectores poco doctos una información sintética sobre algunos de las personalidades y hechos culturales más relevantes, representativos y, en el caso de Feijoo, más populares del siglo XVIII. He aquí el pasaje más significativo del capítulo de *Zumbas* anteriormente citado:

> Porque, dejando aparte la infinidad de guerras literarias que se presentan a la memoria habidas en los siglos pasados, originadas de principios muy diferentes, de los cuales sólo me quiero acordar de la envidia, la ignorancia, la equivocación, el prurito de contradecir y tal cual vez el celo de la religión y de la verdad, y contrayéndonos a este último medio siglo, ¿qué atrocidades no se cometieron contra los vastos, discretísimos y utilísimos proyectos de los tres sabios autores del *Diario de los literatos*, en cuya docta obra se veían las perfecciones y los defectos de las que entonces se presentaban al público, por cuyo medio se le anticipaban los desengaños que conducían o a comprar las útiles o a excusar el gasto de las superficiales? Sin embargo, no les bastó la integridad, pulso y exquisito discernimiento con que lo hacían, ni el ser tres literatos de primer orden, ni el general aplauso con que se recibían sus escritos, ni la protección, al parecer, harto poderosa que lograban, ni el sagrado carácter de sacerdotes de que todos estaban adornados, ni el haberse retirado Huerta y Puig intimidados, quedando solo Salafranca, que prosiguió la empresa casi un año para que dejasen de sufrir los más indignos atrevimiento de letras de molde, y aun la osadía de haberse atentado en la posada de Salafranca para robarle sus manuscritos y últimamente quitarle la vida, como él mismo confiesa.

5. Era frecuente que los editores o autores del siglo XVIII aludieran en sus obras a otras que habían publicado con anterioridad. Esto es lo que hace el propio José de Santos Capuano en la nota que aparece en la página 198 del tomo de las *...Tatara-zumbas*, donde hace propaganda de *El ayo de la juventud cristiana de ambos sexos*, de la que se dice que ya lleva tres impresiones y que ha sido elogiada por el P. Don Fernando Scio, maestro de las infantas de España; además se señala que la condesa de Montijo la usa para sus hijos "en el idioma original, como la dama que le trajo de Francia para sí y fue el que se tradujo y usa de ambos".

> En Septiembre de 1726 se publicó el primer tomo del *Teatro crítico*; desde luego aprobaron los sabios españoles y aplaudieron los de casi toda la Europa una erudición tan sólida y general y una crítica que se hacía transcender por todo el amplísimo país de las ciencias, como efectivamente lo demostró en los siguientes tomos. No obstante, al concluirse el mismo año de 26 ya fueron tantas las impugnaciones en varios papeles que componían un volumen en cuarto muy grueso y, llenándole más adelante de vilipendios, inepcias y dicterios a falta de razones, osaron atribuir a vergonzosos principios el origen de las indisposiciones que le acarrearon su vida sedentaria, su delicada naturaleza y la impresión que necesariamente hicieron en su ánimo unos atrevimientos tan injustos y repetidos que le obligaron a quejarse en alguna parte de sus obras, de que ascendieron al número de ciento los papelotes firmados y anónimos con que le insultaron en un solo correo. Es verdad que los literatos ingenuos le resarcían con elogios que tributaban a su mérito los acíbares con que le pretendían llenar de amargura la envidia o la ignorancia de sus antagonistas. Alguna vez se le opusieron ingeniosos ciertos doctos y así lo confesó con agradecimiento y estimación el autor, pero éstos fueron muy pocos. Y aunque no se puede negar que si viviera hoy corregiría muchos de sus discursos, es necesario convenir en que cuando empezó a escribir se hallaba la literatura española en la mayor decadencia, por lo que no sólo merece disculpa sino que los sabios autores del *Cordón crítico* y de la *Historia general de España* le tributan justamente el ilustre epíteto de "Sabio Colón de la naturaleza" y que fueron muchas las ocasiones en que desde un rincón de Oviedo vio volar su nombre glorioso por las naciones extrañas, a cuyos idiomas fueron traducidos los elocuentes discursos que en su natural triunfante estilo merecen y merecerán las alabanzas de los hombres. (pp. 82-86).

Por otra parte y como señalé anteriormente, en las *Zumbas* encontramos también algunos elementos que proceden de la literatura tradicional o que tienen origen erudito pero se han tradicionalizado. Ya el nombre del protagonista responde a la denominación española de la figura folklórica del judío errante, si bien en lo demás no tiene nada que ver con éste, pues, como ya señaló Guinard, es hijo de buenos cristianos (Guinard 1973, pág. 342, n. 83). Donde el autor de las *Zumbas* sí es fiel a la tradición oral es en la incorporación de cuentos más o menos tradicionales. El hispanista francés Maxime Chevalier, autoridad inobjetable en el campo de los estudios sobre nuestros relatos tradicionales, señala que en el siglo XVIII los cuentos populares quedaron reducidos a ámbitos sociales de poca cultura. Los intelectuales vinculados a los afanes de la renovación o la Ilustración, con la salvedad de Feijoo, Isla y Capmany, no consideraban los cuentos tradicionales como merecedores de ser incorporados a sus escritos. Sin embargo y al igual que sucedía con el Romancero, en esa centuria tales relatos seguían plenamente vivos en la memoria de las clases populares y, además, se difundían mediante publicaciones vinculadas a la literatura de cordel o escritos dirigidos a las clases populares, aunque también, en algunos casos, gracias a libros "cultos", de carácter básicamente docente. De esta manera, literatura oral y cierta literatura escrita –que no siempre es "culta"– se entrecruzan influyéndose mutuamente: determinadas publicaciones insertan relatos tradicionales y, a la vez y por ello mismo, la escritura contribuye a la perduración y divulgación de la literatura oral (Chevalier 1978, pág. 155).

Los cuentos tradicionales están presentes en *Zumbas* de dos maneras distintas, cada una de ellas con su propia función. La manera más habitual de

aparecer consiste en que el narrador relata un cuento para que sirva de ilustración acerca de determinadas conductas humanas: el que denomino "Sanó porque rió" sirve para ejemplificar lo que pretende el narrador, es decir, divertir a los lectores; el que trata de los soldados murmuradores de su emperador se aprovecha, como es obvio, para criticar la murmuración; y el de las longitudes real y posible de un puente ilustra acerca de la críticas injustas que ciertas personas hacen de los trabajos ajenos. Paso a transcribir dichos cuentos, actualizando la grafía y la puntuación.

Sanó porque rió

> Para ocurrir, pues, de algún modo a estos inconvenientes expongo únicamente mi trabajo, esperando que los gracejos de que irá esparcido podrán tal vez llegar a sus ánimos en tan oportuna ocasión como llegó a cierto cardenal el chiste que voy a referir y sucedió ciertamente, aunque no lo presencié por hallarme a la sazón en ocupaciones que no es menester decir. Se veía Su Eminencia enfermo y tan sumamente agravado que no sólo le habían desahuciado los médicos y amigos, sino que, prevenido de todas las diligencias cristianas para ir a la eternidad, ya retiraba cada cual de sus criados la alhaja que le parecía, anticipando el expolio porque no los tuviesen por lerdos. Una mona que se hallaba en el cuarto y lo estuvo reparando se creyó obligada a la imitación, como lo acostumbran estos animalejos, y, cogiendo la birretina cardenalicia con la misma celeridad que los sirvientes, echó a correr como hacían ellos; monería que, vista y notada por el moribundo, le causó tan impetuosa risa que, removiéndole la balsa del pecho que le acababa, arrojó por la boca una apostema que le restituyó por grados a la salud antigua. (pp. XXV-XXVI).

Se trata de un relato tradicional ya documentado en el *Vocabulario de refranes* de Correas y que Chevalier estudia entre los relativos a las críticas a los médicos, si bien en este caso dicha crítica queda un tanto oscura (Chevalier 1982, pág. 22). En la versión de Correas el enfermo es un obispo de Portugal que se ríe al ver cómo una mona se pone una olla en la cabeza.

Los soldados que murmuran de su emperador

> ...El vicio de la murmuración no necesita razones para la sinrazón de introducirse en las materias más delicadas y en las familias más abstraídas. Lima sorda, cuyas rozaduras, llevadas en paciencia, acrisolan a quien las sufre, mientras dañan grave e impacientemente al que las causa, y pensión que adquirió la naturaleza humana por la depravación a que la condujo la primera culpa. Un emperador gentil, cuyo nombre no tengo presente, dio a su numeroso ejército una lección especial a este propósito. Persuadidos los soldados que rodeaban la tienda de campaña en que dormía, en alta noche censuraban la conducta de su amo que, al parecer, debía excusar aquella guerra que les molestaba con aguas, hielos y fatigas. Lo que pacientemente oyó el vigilante emperador el tiempo que tuvo por conveniente, hasta que le pareció razonable darse a entender y desviando con magnánima y serena generosidad la cortina de su real pabellón: —"Soldados, les dijo, tened otra vez consideración de apartaros a donde no os oiga yo cuando os acometa la gana de murmurar de mí". (pp. 31-32).

Desarrolla una anécdota de origen erudito atribuida a Antígono y que está documentada en el siglo XVIII en el *Deleite de la discreción* de Bernardino

Fernández de Velasco y Pimentel (pág. 260), obra que gozó de gran difusión en dicha centuria.

La longitud del puente

... Me trae a la memoria el siguiente caso que sucedió en el puente de fábrica que atraviesa el Tajo cerca de Aranjuez. Estaba observándole con ademanes de gran admiración un paisano y ya se asomaba a ver el río cuidadosamente por un lado, y ya pasaba al mismo reconocimiento por el otro, alargando la vista cuanto podía, unas veces río arriba y otras río abajo, a tiempo que lo advirtieron tres sujetos que a caballo iban al Real Sitio a sus pretensiones, los cuales no pudieron dudar. Al ver los conatos del paisano empleado en aquellas que parecían indagaciones de hombre inteligente que hallaba mucho que notar, y así que estuvieron cerca de él le dijeron, después de saludarle, movidos de la sana curiosidad de saber algo más de lo que ya se tenían: — "Dios guarde a Vmd., buen hombre, y háganos favor, si gusta, de explicarnos la causa de su admiración en el reconocimiento que está haciendo de esta hermosa obra, porque, a lo que discurrimos, Vmd. no está perdiendo el tiempo vanamente, como hacen muchos". —"¿Qué tengo de perder, respondió el hombre bueno, ni qué extraño será que yo me detenga horas y horas en admirar el prodigioso entendimiento del que fabricó este puente? Porque, digan Vmds. (aquí que nadie nos oye), ¿no fue el mismo demonio, Dios me lo perdone, el que inventó trazarle a lo ancho del río y gastar poco para verle acabado prontamente? Pues, a no haber dado en esta sutil imaginación sino que le hubiera querido fabricar a lo largo del río, ¡Santa María!, ni llegaría a la mitad a estas horas, sólo que, si le hubiera hecho de un ojo no más, se ahorraría de un montón de postes o cepas o cómo las llaman. Pero no todo se discurre de una vez, que a fe que a otro que haga buen cuidado tendrá de enmendarlo, que no debe de ser lerdo". Con lo que se dieron por satisfechos y aun por hartos los caminantes, que le rindieron gracias por su noticia y buen empleo, partiéndose a solicitar el suyo con deseo de romper las carcajadas que reprimieron por moderación, sin dejar de reír en muchos días. (pp. 404-406).

Es un relato que gozó, con las variantes correspondientes, de notable difusión en el siglo XVIII, pues aparece en la *Tertulia de la aldea*, tomo II, pasatiempo IX, pp. 28-29, y en las *Noches de invierno* de Pedro María de Olive, tomo VIII, pp. 205-206.

La otra manera[6] de incorporar al texto un relato de carácter tradicional consiste en hacer que el protagonista viva unos hechos que pertenecen al mundo de los motivos folklóricos y que tienen un carácter claramente cómico. Esto es lo que sucede cuando Juanito recurre a la burla de la vejiga llena de sangre para hacer creer al maestro que éste, que está castigándolo, le ha herido gravemente. He aquí el pasaje correspondiente en *Zumbas:*

6. Hay un tercer modo de incorporar un cuento tradicional al relato novelesco: ponerlo en boca de un personaje para que éste demuestre su ingenio o alguna otra habilidad o mérito. No encuentro ningún ejemplo en el tomo de *Zumbas* pero sí en el de *Tatara-zumbas* (Madrid, Blas Román, 1794, pp. 65-69), donde el pupilo Juanito de Espera en Dios demuestra su ingenio (aunque también, en parte, su necedad) con el relato del cuento tradicional de la discusión entre un pastor cristiano y un moro acerca del número de santos de sus respectivas religiones. Con un cristiano y un hebreo como protagonistas y en una formulación más breve, aparece documentado en la *Floresta española de agudezas* de Francisco Asensio (pág. 144: VI, I, XII).

Hacían los alguaciles su oficio y Juanito su resistencia mezclada de súplicas en guisa de que duraría mucho, cuando, queriendo el mestro estrechar los términos de la justicia, echó mano a la pretina de Juanito, que tenía por centinelas más de treinta nudos bien apretados con dos agujetas nada endebles, lo que desengañó al maestro de la imposibilidad de deshacerlos. Y, convertido en otro macedonio Alejandro, sacó la navaja de cortar plumas para degollar tantos gordianos. No cesaba Juanito de hacer con primor y rendimiento el papel de suplicante desvalido pero el maestro, arrestado a todo, metió la mano izquierda entre la pretina y la barriga para cortar las agujetas, como al fin hizo, cuando ¡he aquí del pasmo y del asombro!: —"¡Ay, Jesús de mi alma!", grita Juanito. Salta un chorro de sangre tan violento que dio al maestro en el rostro, asusta a los ministriles colaterales y déjase caer el paciente dando vuelcos y revuelcos, con demostraciones de que se le querían salir las tripas, confirmadas de repetidos borbotones de sangre que arrojaba. Atónito, el maestro no acertaba a elegir partido. Teníale por herido de muerte y pensaba escapar a sagrado. Lloraban los discípulos la tragedia que veían, aumentándole el temor. No se determinaba de todo punto a creer que la navaja hubiese penetrado lo que era menester para tanta efusión de sangre, aunque la veía llena por la que saltó al instante que rompió las agujetas. Proseguía el discípulo revolcándose, al parecer con sucesiva pérdida de fuerzas, de manera que persuadió al maestro a la certeza de su peligro y, por último esfuerzo de su valor atemorizado, quiso reconocer a todo trance la herida, a tiempo que Juanito tiró una patada tan violenta que, dándole en el ojo derecho, se le hizo saltar del casco, como le cogía con zapatos nuevos, de forma que pareció quedar igualado perfectamente. Y, totalmente desalentado, el maestro abre la escuela, toma la capa y el sombrero, se escapan los muchachos, llora Fausto que se las pela, bajan la maestra y la criada que, asustadas y atónitas de ver aquel espectáculo, cogen a Fausto y escapan con él a la iglesia, cuyo sacristán se estaba afeitando, por lo que se detuvo en llamar al señor cura para llevar la santa unción que le pedían para Juanito. Y no dudando el maestro, por lo que había visto y lo que le informó su mujer, que habría muerto el discípulo, tuvo a dicha la pérdida del ojo para alegar, en todo caso, que, resistiendo Juanito que le desatacasen, le fue preciso apelar a la navaja para cortar los nudos, lo que, encendiendo en cólera al discípulo, se atrevió a dar una puñada al maestro que le reventó el ojo, cuyo activo dolor le estremeció de forma que, sin libertad, le metió la navaja. Y así lo hizo entender el maestro a su mujer y lo contó a cuantos fueron a verle al sagrado, persuadido de la buena elección que le presentaba este medio para salvar su vida. (pp. 354-357). [Sigue la narración y el tío Quijano explica lo que realmente había ocurrido y que él conoce por boca del propio Juanito:]

... Sólo resta añadir que, temeroso el muchacho de la zurra que le esperaba del maestro por encargo de su tío, dice que pensó huir del lugar pero que este remedio se le evitaba en el día mas no para en adelante, y discurrió escapar el bulto por medio del sutil pero malvado pensamiento de comprar una vejiga que llenó de sangre de carnero un poco antes de ir a la escuela e, introducida en la horcajadura, sacó por los ojales de la pretina la garganta que, anudada a los botones con otra agujeta que ensartó con repetición de nudos y lazadas para que no se pudiesen deshacer sino a punta de navaja [...]Llegó el caso, cortó el maestro, gritó el discípulo, apretó los muslos para oprimir la vejiga, saltó la sangre y se dejó caer en guisa de moribundo, revolcándose y tirando patadas. (pp. 364-365)[7].

7. En el tomo IV o *Archi-zumbas* (pp. 86-91) se narra la experiencia de acostumbrar a un asno a no comer, con lo que dicho animal fallece cuando estaba "acostumbrándose" a vivir sin tomar alimento. Aplicado a un estudiante que pasa dichas privaciones, aparece un relato similar en la *Floresta española de agudezas* de Asensio (pp. 90-91: III, VIII, XII).

Se trata de una burla perfectamente documentada en la literatura española desde, al menos, el Siglo de Oro y que sigue viva en ciertos cuentos populares del siglo XX, como ha documentado el profesor Chevalier: pliegos sueltos del siglo XVI, *Segunda parte del Lazarillo de Tormes*, *El soldado Píndaro* de Céspedes y Meneses, el presunto suicidio de Basilio en la segunda parte del *Quijote* o el cuento actual de *Los dos compadres* (Chevalier 1978, pp. 111-112, y Chevalier 1983, pp. 288-293). Ciertas palabras posteriores del maestro ("No es nada lo del ojo [...] y se me quedó en la escuela", pág. 367) nos remiten al *Fray Gerundio* (tomo II, pág. 297, y tomo III, pág. 76: "No es nada lo del ojo y llevábale en la mano"), que a su vez continúa la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz (IV, VII, VIII).

En resumen, la novela por entregas dieciochesca *Zumbas* nos ofrece una compleja y, a veces, entretenida variedad de elementos temáticos, formales, genéricos e incluso aquellos relativos al modo de publicación.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1981. *Índice de las poesías publicadas en los periódicos españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC (Cuadernos Bibliográficos, 43).

— 1993. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII. Tomo VII (R-S)*, Madrid, CSIC, pp. 544-545 y 558-559.

ALVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. 1991. *La novela del siglo XVIII*. Barcelona-Madrid-Gijón, Júcar, (*Historia de la literatura española*, 28, ed. de Ricardo de LA FUENTE).

ASENSIO, Francisco. [1728] 1943. *Floresta española de agudezas*, Madrid, Atlas, (Colección Cisneros, 34).

CHEVALIER, Maxime. 1978. *Folklore y literatura: El cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.

— 1982. *Tipos cómicos y folklore (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Edi-6.

— 1983. *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.

DOMERGUE, Lucienne. 1985. "Ilustración y novela en la España de Carlos IV", en AA.VV. *Homenaje a J.A. Maravall*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 483-498.

FERNÁNDEZ DE VELASCO Y PIMENTEL, Bernardino. 1749. *Deleite de la discreción y fácil escuela de la agudeza*, Madrid, Gabriel Ramírez.

FERRERAS, Juan Ignacio. 1987. *La novela en el siglo XVIII*, Madrid, Taurus, (Historia crítica de la Literatura Hispánica, 13).

GUINARD, Paul-J.. 1973. *La presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre*, París, Centre de Recherches Hispaniques.

ISLA, José Francisco de. 1960-1964. *Fray Gerundio de Campazas*, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, 148-151, ed. de Russell P. SEBOLD).

MONGUIÓ, Luis. 1951. "Crematística de los novelistas españoles del siglo XIX", *Revista Hispánica Moderna*, XVIII, pp. 111-127.

OLIVE, Pedro María de. 1797. *Noches de invierno. VIII*, Madrid, Viuda e Hijo de Marín.

ROMERO TOBAR, Leonardo. 1976. *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March / Ariel.

SANTA CRUZ, Melchor de. [1574] 1953. *Floresta española*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.

Tertulia de la aldea. II. 1776-1777. Madrid, Manuel Martín.

LA LEANDRA, NOVELA MORAL

María Jesús GARCÍA GARROSA
Universidad de Valladolid

Las circunstancias en que tuvo que desarrollarse la novela en España en el siglo XVIII hicieron que inevitablemente apareciera vinculada al término *moral*. El hecho de que el género no estuviera contemplado en las poéticas conllevaba el casi automático rechazo de los preceptistas más rigurosos, que además consideraban que sólo servía para entretener. Por otro lado, la censura emprendió su particular cruzada contra unas obras que estimaba altamente peligrosas porque eran una pintura viva de las pasiones que no podía contribuir a la educación de la juventud ni a la mejora de las costumbres. En esta situación, la novela necesitaba apelar a los contenidos y la intención morales que justificaran su utilidad y pemitieran su existencia. En otras palabras, la novela en el siglo XVIII tenía que ser moral o no ser.

Pero la moral tenía sus formas, sus técnicas y hasta sus estrategias. En los prólogos a sus novelas, los autores se afanan en recalcar, con argumentos y expresiones convertidas ya en un tópico, la utilidad moral de su obra, justificando ante la censura que la pintura de vicios y pasiones es necesaria para hacerlos aborrecibles y para crear un contraste con la virtud, cuyo triunfo final no admitirá lecturas equivocas (García de León, 1983, pp. 489-490).

La moralidad se convierte así en un elemento inherente –y obligado– al género novelístico, pero con matices que evolucionaron a partir de los años ochenta y que cada autor reflejó a su peculiar manera. Juan Ignacio Ferreras (1973, pp. 169-171), después de recordar que todas las novelas de finales de siglo tuvieron que declararse morales, distingue entre la utilidad de la "novela educativa racionalista", que se propone corregir y educar según los principios racionalistas de la filosofía ilustrada, es decir, la difusora de una moral social, y la de la "novela educativa moral", portadora de la moralización más conservadora. Más recientemente, Joaquín Álvarez Barrientos (1991, pp. 385-386) insiste en el aspecto social de la moral de la novela de finales del Setecientos: "La nueva moral presente en muchas de estas obras alude más bien a compro-

misos y conductas de orden social. [...] La moral se desprende de sus contenidos religiosos para convertirse en una especie de normativa de la conducta, una casuística de las relaciones personales y de las relaciones del individuo en la vida pública".

Ahora bien, si todas las novelas de finales de siglo tuvieron que declararse morales, si todos los novelistas garantizaban en sus prólogos la utilidad de sus obras, parece claro que no todos lo hicieron obligados por las circunstancias y que no todos compartieron el sentido que el término *moral* podía tener para el racionalismo ilustrado. La moral, en muchos de ellos, es sinónimo de moralización, y su "dimensión laica, ética y burguesa" (Álvarez Barrientos, 1991, pág. 266) forma parte de unos principios más amplios de conducta moral entendidos en su sentido más religioso y conservador. Como veremos, éste es el caso de la novela de Antonio Valladares de Sotomayor.

El aspecto moral de *La Leandra* ha sido ya puesto de relieve por Ferreras (1973, pp. 178-179), Herrera Navarro (1986) y Álvarez Barrientos (1991, pp. 273-289), en sus estudios más o menos pormenorizados de la obra de Valladares, pero creo que las tres mil páginas de esa monumental novela merecen un análisis que se centre exclusivamente en el sentido, las técnicas y la finalidad de ese aspecto moral.

Antonio Valladares de Sotomayor inició en 1797 la publicación de *La Leandra. Novela original que comprehende muchas*, magna empresa que se interrumpió en 1807 con la aparición del noveno volumen de la obra, pues el décimo, en el que se concluirían, según lo anunciado, las historias empezadas en aquél, no ha sido localizado, y todo hace pensar que en realidad nunca fue escrito, o al menos editado.

La novela se centra en el relato de la vida de Leandra, desde su juventud, en los inicios de su carrera como actriz, hasta el momento en que, convertida en una mujer madura y con una hija adolescente, se dispone a contraer segundas nupcias. A la narración de su azarosa vida se suma la de los personajes que se cruzaron en ella y la de otras historias independientes que dan cuenta de casos ocurridos recientemente en la Corte. La técnica de ensamblamiento de estas diversas novelas dentro del gran marco narrativo que constituye la historia de Leandra se basa en la combinación de dos recursos: la forma epistolar y el relato dentro del relato propio de la novela bizantina (Herrera Navarro, 1986, pp. 627-630 y García Garrosa, 1993).

La complejidad de esta estructura, la multiplicidad de historias y de personajes es, contrariamente a lo que pudiera parecer antes de internarse en su lectura, un claro indicio de la intención moral que preside la redacción de esta obra, ya que "todas las historias tienen la misma finalidad: mostrar la virtud triunfante frente a la maldad o las adversidades que presenta la vida" (Herrera Navarro, 1986, pág. 630). Dicho de otro modo; para Valladares, que, como vamos a ver inmediatamente, tiene de la novela un concepto eminentemente moralizante y educador, multiplicar las historias –con personajes, temas, situa-

ciones, conflictos variados y diferentes– es multiplicar las lecciones morales, ampliar la posibilidad de educar, convencer, por la reiteración, de que un comportamiento virtuoso acaba siempre siendo recompensado (García Garrosa, 1993, pp. 160-161).

El carácter moral de *La Leandra* se pone de manifiesto ya, como no podía ser menos, en el prólogo. Valladares empieza por citar la *Clara [Harlowe]* de Richardson, a la que considera superior a la *Eneida* de Virgilio[1] precisamente por "su delicada moral; y sobre todo, [por] aquel embeleso que causan sus raciocinios y sensibilidad que experimenta el Alma pintándonos la virtud" (I, pág. 6)[2].

A continuación, Valladares describe en qué consiste la moral de la novela[3] y de qué recursos debe servirse el novelista para transmitirla:

> La moral de la novela ha de ser tan fina que corrija deleytando, que sin mortificar se llegue a sentir y que esté de tal modo ordenada que encienda al tibio, reduzca al duro y sujete con su fuerza a la razón al que esté más empeñado en no querer obedecerla. [...] La virtud, para que consiga quedar victoriosa, ha de tener constraste. Su parte opuesta, que es el vicio, ocupa lugar en la novela; pero se pintará con aquellos feos colores que le son propios, a fin de que desde luego se mire con horror, con lo qual se logra mejor efecto al tiempo de quedar rendido por la virtud (I, pp. 9 y 12).

Es decir, una moral indirecta que se extraiga de los propios hechos y no "mortifique" con máximas, lecciones directas o injerencias moralizadoras del autor; tan sutil pero evidente que mueva el corazón de los lectores a imitar los modelos propuestos; una moral, en fin, sustentada en el clásico recurso de toda literatura que se quiere educativa, el maniqueísmo de los caracteres, de las situaciones y las conductas: la virtud frente al vicio. Éste el programa de Valladares; veamos de qué manera lo lleva a la práctica.

La compleja estructura de *La Leandra* conlleva –ya se ha señalado– muchas historias, muchos temas, y también diversos soportes y técnicas narrativas. Esto, unido al hecho de que la novela fue publicándose a lo largo de diez años y con lapsos de redacción entre sus diferentes partes, que aparecen como evidentes en la lectura de esta extensa obra, implica casi necesariamente diferencias entre unas partes y otras de la novela, que quedan de manifiesto –y es el aspecto que nos interesa– en la forma, los contenidos y las técnicas de transmitir la moral.

1. La elección de Virgilio para ponderar por comparación los méritos de Richardson no es casual. Hay que recordar que la inexistencia de la novela en las poéticas llevaba a novelistas y preceptistas a asimilarla al género narrativo que consideraban más cercano, el poema épico. De hecho, en este prólogo, Valladares precede a esa comparación señalando que no hay más diferencia entre novela y poema épico que el estar escrita aquélla en prosa y éste en verso (I, pág. 6)

2. En adelante, las citas de *La Leandra* se harán entre paréntesis, indicando únicamente el volumen, en números romanos, seguido de la página. En todas las citas mantengo la grafía del original.

3. De *la novela* como género. Valladares no se refiere sólo a su novela; está haciendo en este prólogo un intento de definición del género, una poética, lo que, independientemente de los valores de su propia obra y de la falta de ajuste manifiesta entre sus propósitos teóricos y sus resultados prácticos, no deja de tener su interés y su mérito dada la desorientación en la que se encontraban los novelistas en estos años ante la ausencia de pautas para crear sus obras.

Sin entrar de lleno en aspectos puramente estructurales –remito a los artículos citados que los estudian–, se observan tres partes bien diferenciadas en *La Leandra*: tomos I-III, IV-V y VI-IX.

Los tres primeros tomos contienen las cartas que se intercambian la protagonista y su amiga Aniceta y en las que ésta relata cuatro historias de otros tantos casos ocurridos en la Corte: *La vizcondesa del Arenal, Rosa y Narciso, Druquet y Marcelino* y *Claudia y Don Lorenzo*; es decir, historias oídas por Aniceta y transmitidas por ella, como intermediaria, en tercera persona. A esto hay que añadir las historias que Leandra envía a su amiga: el *Sueño de Leandra, Eduardo y Camilo* y la *Historia de María*, historias esta vez narradas por sus propios protagonistas. Al final del tomo tercero Leandra inicia el relato ininterrumpido de su propia vida, hasta que al final del tomo quinto es separada de su guía y confidente Matilde. A partir de entonces, tomo sexto, al relato de la vida de la protagonista se le van engarzando los de los distintos personajes con los que Leandra se encuentra o con los que a su vez encuentran aquéllos: *Historia de Doña Brígida, Historia de Angel, Historia de Don Casimiro y Doña Baltasara, Historia de Ramona, Trágico suceso de Hipólito, Historia de Doña Baltasara, Historia de Enriqueta* e *Historia de Isabela*. En ambos casos son los personajes quienes narran en primera persona su historia.

En la primera parte, y con las excepciones que más adelante veremos, puede decirse que efectivamente Valladares entiende y transmite la moral en ese sentido social al que hacía referencia Álvarez Barrientos.

El propio Álvarez Barrientos ha señalado que "los cuatro primeros tomos de la novela centran su narración sobre la crítica de las costumbres" (1991, pág. 284) enumerando (pág. 276), como también ha hecho Herrera Navarro (pp. 630-635), algunos de los aspectos de la sociedad española del XVIII contra los que Valladares dirige su crítica: *el matrimonio* –crítica del abuso de autoridad paterna y la imposición de esposo, del rechazo del matrimonio desigual[4]–, *las leyes* –condena del duelo, de la tortura (*Druquet y Marcelino*)–, *la educación* –diferencia entre la superficialidad de la que se da en la Corte y la utilidad de la del campo (I, pp. 42-43)[5], defensa de una educación igualitaria para hombres y mujeres (I, pp. 201-202)–, *las actitudes sociales* –vanidad de la belleza física y

4. El caso más significativo aparece en *Claudia y Don Lorenzo*, donde se plantea el matrimonio desigual entre la hija de un campesino y el hijo de un marqués, con el correspondiente abuso de autoridad paterna que no repara en medios, aunque sean ilegítimos, para impedir el enlace. Pero me parece importante señalar que la lectura correcta del planteamiento que Valladares hace generalmente de este tema no es la que a primera vista parece. En realidad, Valladares no es un defensor del matrimonio desigual. Como demuestra la resolución de este conflicto en muchas de sus obras de teatro (la más señalada es *El vinatero de Madrid*) y en este mismo relato (el rey tiene que conceder a Claudia el título de Condesa del Real Encuentro), nobles y plebeyos sólo pueden casarse cuando éstos últimos han sido ennoblecidos o demuestran, mediante una providencial anagnórisis, que su origen es aristocrático. Este punto, como otros que veremos más adelante, confirman que Valladares no es un escritor tan moderno como a primera vista puede parecer y como muchos críticos señalan.

5. Señalo únicamente alguno de los lugares en los que se encuentran las críticas mencionadas. Citas de idéntico tono y actitud aparecen en muchos otros pasajes de la novela.

de las apariencias (II, pp. 40-41), condena de las modas y su servidumbre (I, pp. 188-191), crítica del lujo y los despilfarros (I, pp. 38-40, 191-198)–, *la estratificación social* –defensa de la virtud en cualquier estamento independientemente del origen, crítica de la nobleza indigna (I, pág. 231[6]).

En esta primera parte la técnica moralizadora reviste dos formas. En las historias que relata Aniceta (salvo *Rosa y Narciso*), la moral se desprende de los hechos expuestos, sin demasiadas injerencias de la narradora, puesto que, como ella misma declara –el propio Valladares se encarga aquí y en otros lugares de describir sus diferentes modos de moralizar– la rapidez con la que están escritas hace que "en los lugares oportunos para ello no haga aquellas extendidas reflexiones que ilustran los escritos, y mueven a los lectores. Algunas tendrá; y aunque rápidas, con fuerza suficiente para mover y corregir" (I, pág. 219). Sin embargo, en las informaciones y reflexiones de variada índole que incluye la correspondencia entre Aniceta y Leandra, la propia forma epistolar y su tono conversacional permiten a Valladares detenerse en consideraciones de carácter moral, pero que están siempre dentro de ese carácter social-ilustrado que hemos visto.

Algo muy diferente, siempre dentro de esta primera parte, ocurre en *Rosa y Narciso* y los relatos entrelazados *Eduardo y Camilo* e *Historia de María*. Aquí Valladares ya no transmite una moral de carácter social, laica y en muchos puntos ilustrada, sino otra que emana de una actitud profundamente enraizada en los principios de comportamiento dictados por la religión, a la vez que anticipa el tono fuertemente moralizador, dogmático y hasta condenatorio que caracterizará la segunda parte de la novela. La lección moral, además, ya no será indirecta, sino introducida en forma de reflexión directa del autor, mal disimulado tras el personaje correspondiente.

Rosa y Narciso es, en esencia, la historia de una joven que se deja seducir y concibe un hijo fuera del matrimonio, historia que Valladares utiliza para plantear ya el tema del amor-pasión, contra el que arremeterá incansable y machaconamente a lo largo de toda la novela y que demuestra que no es sólo un moralista de buenas intenciones en el prólogo y estrategias sutiles en el texto para aprovechar "la fuerza subversiva" del amor (Álvarez Barrientos, 1991, pág. 277), sino un moralizador convencido. Observemos el tono de Valladares:

> ¡Crimen horrible, y delito el más abominable que puede cometer una ilustre señorita y recatada doncella! Ámense en hora buena las almas que pretenden formar el lazo del matrimonio; pero reconozca este amor los respetables límites que le puso la honestidad y el decoro. Quando la tierra recibe el agua, si es con tempestad y desorden, no es riego sino inundación. Y quando el amor se abandona en estos términos, quita el honor y se hace criminal. ¡Qué desgraciada es aquella muger que se dexa arrastrar de tan horrorosa infamia! (I, pp. 222-223).

6. Especialmente representativo de este aspecto social de la moral de Valladares me parece el *Sueño de Leandra* (II, pp. 323-371). Aquí no critica lo que considera negativo en la sociedad española, sino que propone un modelo ideal para la misma, porque en realidad este sueño disfraza una utopía. Es la sociedad *soñada* en la que la felicidad radica en dos cosas: no se conoce el lujo y no hay ociosos ni vagabundos.

Sobran los comentarios[7], pero la cita nos servirá para analizar un recurso estilístico que utiliza frecuentemente el autor para moralizar de una manera directa: reflexión moralizante en forma de exclamación+condena moral+frase sentenciosa también exclamativa que encierra la lección moral.

Pero los recursos de Valladares para que una lección moral sea bien entendida no acaban ahí; los propios personajes contribuyen a ello reconociendo sus pecados en ese mismo tono ejemplarizante:

> Yo la confieso [la culpa], señor, la publico y la lloro, deseando sirva de exemplo a las doncellas honestas y virtuosas para no dexarse seducir de las feas y detestables inspiraciones de un amor criminal, teniendo una condescendencia tan abominable y delinqüente como la mía (I, pág. 302).

Y la historia concluye con la pertinente moraleja y la aplicación práctica:

> En esto [matrimonio final de Rosa y Narciso] resplandece la poderosa mano de la Providencia, pues por caminos tan extraños convierte en dichas las desgracias. Pero esto no ha de ser causa para cometer los excesos de Doña Rosa: antes bien debe servir de escarmiento para no caer en los riesgos a que la expuso su reprensible condescendencia, porque la conclusión dichosa de unas debilidades y flaquezas tan contrarias al honor debe mirarlas con horror la honestidad (I, pp. 316-317)[8].

Idéntica actitud e idéntico tono se observa en *Eduardo y Camilo* y la *Historia de María*, destinadas a reflejar otro de los temas centrales de esta novela: la defensa-panegírico de la religión cristiana y sus preceptos. Eduardo y Camilo han llegado tras un naufragio a una isla de paganos en la que María ha ejercido de peculiar misionera con algunos indios desde hace años. Quien abogó por la tolerancia en *Druquet y Marcelino* escribe ahora:

> Estos enemigos de la humana naturaleza más bien merecen llamarse monstruos que racionales; más bien fieras que hombres. Los compadezco; siento que hayan nacido donde no hizo fuerza la voz del Evangelio, pero jamás dexaría de dar muerte a uno o a muchos por salvarme de este cautiverio y llevarme a un suelo católico dos almas que ganaron mis fatigas para el cielo (II, pág. 223).

Habla María, quien en su huida no duda en legitimar el crimen por motivos religiosos, porque "morir confesando la Ley de Dios y matando a sus enemigos creo firmemente que será alcanzar la vida eterna" (II, pág. 286). Nada más alejado del racionalismo ilustrado, por mucho que Valladares –obsérvese la

7. Por eso, resulta incomprensible que Ferreras escriba que en *La Leandra* "la moralidad o las reflexiones morales no abundan" (1973, pág. 178), para contradecirse más tarde al precisar: "pero un Valladares y Sotomayor debe añadir la moral, las reflexiones morales en este caso, porque inconscientemente su pluma se ha ido alejando de la moral" (pág. 313)

8. En el Prólogo, Valladares había escrito: "Y aunque la catástrofe sea feliz, si los antecedentes fueron viciosos y desordenados, se han de pintar de modo que, sin embargo de sus buenas consecuencias, se hagan horribles y detestables, para evitar que se repitan con la necia confianza de éstas" (I, pág. 10).

adjetivación del pasaje– critique supersticiones y fanatismos. Tipomacín defiende las excelencias de la fe católica frente a "lo inhumana y horrible que nos parecía la que nuestros compatriotas profesaban, sobre la qual ya nos había hecho conocer María sus ridículas ceremonias, bárbaros ritos y crueles preceptos, todo dictado por el enemigo común, sostenido por los supersticiosos sacerdotes y creído por el ignorante y bárbaro pueblo" (II, pp. 279-280)[9].

En la segunda parte de la novela, Valladares ha dejado definitivamente de ser un moralista social. Los tomos IV y V, que recogen lo esencial de la vida de la protagonista, antes de que ésta empiece a dejar hablar a otros personajes de historias y avatares interminables, son el retrato del modelo de joven virtuosa, tal y como lo concibe Valladares.

El esquema que sigue el autor no es suyo, el modelo tampoco. En el Prólogo, Valladares cita a Richardson, y la influencia del narrador inglés va más allá de la técnica epistolar que todos los críticos han señalado. Leandra es una nueva Pamela Andrews. La Pamela inglesa (como la infeliz Justine, pero Sade no era precisamente un modelo aconsejable de imitar para Valladares) está concebida sobre el esquema de joven virtuosa expuesta a todos los peligros –peligros, claro está, que adoptan diferentes formas de seducción y que atentan contra su virtud, de los que ella sale triunfante y con la virtud acendrada para ser propuesta como modelo para todas las jóvenes. Este simple esquema lleva aparejados elementos como la multiplicación de los peligros para mostrar la fuerza de la virtud y el mérito de la joven, su confianza ciega en la ayuda de la Providencia, la aparición de personajes que la ayudan o bien entorpecen o retrasan su triunfo, la colocación a su lado de una confidente-guía, y la carta o el diario, es decir, un soporte narrativo en el que la heroína pueda expresar las dificultades de su lucha, la conducta a seguir que le dictan su virtud y su buen juicio o las reflexiones que su situación le sugiere.

Valladares reproduce exactamente ese esquema con el relato de una vida en la que Leandra ha tenido que hacer frente a "desgracias crueles, trágicos acontecimientos, persecuciones terribles, llanto continuo, perpetuas amarguras y tormentos intolerables" (II, pág. 51) por defender su virtud, mostrando siempre su resignación cristiana ante la adversidad y poniendo su destino en manos de la Providencia. Su finalidad: pintar las excelencias de la virtud y proponer un modelo de comportamiento a las jóvenes virtuosas[10]. La propia Leandra afirma que dejará leer la historia de su vida a su hija de dieciséis años "por contemplar que la servirá de instrucción para saber conducirse en los

9. Este fanatismo religioso de Valladares, que se repite en otras obras suyas, contrasta fuertemente con la actitud abierta y tolerante de otros novelistas –un ejemplo claro es *Oderay* (1804) de Zavala y Zamora– con la cultura y la religión indígena, que consideran más cercana a la naturaleza, retomando así el tópico rousseauniano del buen salvaje frente a la sociedad corruptora.

10. "El fin de esta novela es representar la belleza y superioridad de la virtud en un alma sencilla e inocente, con las recompensas que el cielo se complace en derramar sobre los buenos aun en este mundo. [...] He aquí el objeto de nuestra traducción: presentar al público un modelo de modestia y virtud a toda prueba", escribe en el Prólogo el traductor español de *Pamela Andrews* (1799, tomo I, pp. I-II).

peligros que el mundo la ofrezca. Su lección la causará lágrimas, pero también la mostrará desengaños. Así como la afligirán mis crueles desgracias, la fortalecerá el modo con que me dirigí en ellas, y aprenderá a estar siempre armada de la virtud, que es con la que se vencen las desgracias" (III, pp. 122-123)[11].

Esta segunda parte de la novela se convierte así en un panegírico de la virtud, mostrada siempre en clara oposición al vicio, acompañado de una lección de moral cristiana, por lo cual sus recursos y su técnica moralizadora adquieren nuevas formas.

Para empezar, Valladares concibe la vida de Leandra como una continua prueba: muerte repentinas de protectores o pretendientes que la dejan sola y abandonada a su suerte, maldad sin límites de sus enemigos o de quienes fingen ayudarla, privación de la compañía consoladora de sus confidentes-guías, secuestros, golpes nefastos del azar que complican de nuevo la situación cuando todo parecía resuelto. Pero es que la Virtud, para acabar resplandeciendo, para poder ser propuesta como modelo, necesita ser sometida a muchas pruebas, cuanto más extremas mejor: "¿Y quién duda que sale más puro el oro mientras más tiempo está en el fuego? En él parece que se consume y se purifica. Así como los golpes que da el martillo sobre el clavo, que se cree le destruyen, y le afirman" (I, s.p.).

Por otro lado, y puesto que se trata de mostrar las excelencias de la virtud, ésta "ha de tener contraste". Aparece así el maniqueísmo, marcadísimo y extremo, de los caracteres, lo que lógicamente impide su individualización y una mínima caracterización psicológica. El mundo se reduce aquí a *los buenos*, es decir, los que siguen un comportamiento virtuoso, y *los malos*, los que se empeñan en perseguir esa virtud. El criado Ambrosio, la actriz Casilda y el petimetre Jaime forman un "horrible triunvirato" capaz de concebir "aquella gran mole de maldades" (IV, pág. 225) que acabó con la vida de Felipe y las esperanzas de Leandra de casarse con él, y que puso a la protagonista en el camino de futuras desdichas y persecuciones. El relevo lo toma Sebastián, padre de Luis, que se opone con toda su energía al enlace de su hijo con una antigua actriz y cuya maldad (V, pp. 314-316) no duda en apelar a los más atroces recursos para separar a dos almas virtuosas[12].

En este itinerario doloroso de pruebas constantes para que el cielo acabe premiando la virtud, una joven inexperta y sin conciencia de los peligros necesita un guía que la prevenga contra ellos y le marque el camino. Así, nuestra infeliz Leandra nunca está sola. Valladares pone siempre a su lado a un personaje encargado de guiarla y al mismo tiempo de exponer de forma directa la moral pertinente. Primero fueron sus padres, que la educaron "en el temor de

11. Se establecen así varios niveles de lectura: unos personajes oyen (o leen) la historia de otros extrayendo la lección moral pertinente; el lector de la novela lee todas las historias y procede al aprovechamiento moral global (Zavala, 1987, pp. 19-22).

12. Es todo lo que queda de la moral social: la pintura de las consecuencias nefastas del abuso de autoridad paterna en cuestiones matrimoniales.

Dios, en su santa doctrina, y en seguir el camino de la virtud" (III, pág. 352)[13]. Vino luego su tío, que la llevó a Madrid para hacerla actriz y "darte una educación que te haga conocer las preciosidades de la virtud; sí, hija mía, de la virtud, cuya admirable luz ilumina las almas y asegura las eternas dichas. Yo he de ser tu maestro [...]. Al paso que tu entendimiento se vaya descubriendo, procuraré con buenas máximas irle ilustrando" (III, pp. 374-375), y que al morir la deja al cuidado de Matilde, de la que hablaremos largamente. Por fin, durante la larga ausencia de ésta, por necesidades de la trama, Brígida asume el papel de directora moral de Leandra (VI, pág. 68)[14].

El personaje-guía se encarga, como veíamos, de presentar de forma directa la enseñanza moral. En este sentido, la novela se convierte en un manual de doctrina cristiana expuesto de forma sentenciosa y repetitiva por Matilde, que predica con incontenible elocuencia la resignación ante la adversidad, el sufrimiento humilde ante las pruebas de la vida, la recompensa que el cielo otorga a quienes no se apartan de su senda, lo pasajero de las dichas de este mundo, el perdón a los enemigos –ocho páginas (IV, pp. 343-350) emplea para convencer a Leandra de que deben perdonar al "triunvirato", la confianza ciega en la Providencia, la obligación de alabar la misericordia divina que guía los pasos humanos y de estar en guardia contra el acecho de las pasiones... Todo ello con una retórica de la que pueden dar cuenta estos ejemplos:

> ¡Bendita sea la misericordia que usa con nosotros la Omnipotencia descubriéndonos la senda recta que debemos seguir, y apartándonos de la en que [sic] pudiéramos peligrar! [...] ¡Buen Dios! ¡Siempre os tributaremos humildes y rendidas gracias por vuestros inmensos favores! (IV, pág. 259).
>
> Mientras más lastimoso sea nuestro estado, más tendremos que ofrecer a Dios; más brillante será nuestra constancia, y más atendida nuestra paciencia. [...] Suframos conformes y contentas, no sólo los males presentes, sino quantos su poderosa mano nos quiera enviar, y conseguiremos un triunfo completo sobre nuestras pasiones, que son los enemigos más terribles (V, pág. 20).
>
> Desecha esa cruel aflicción, y felicita a tu alma reconociendo que esta persecución la eleva a superior esfera, si la recibes y padeces con resignación. La gloria no se gana con las delicias que el mundo ofrece, sino con el sufrimiento de los trabajos que Dios envía. Obedezcamos sus disposiciones, y así conseguiremos las eternas felicidades (V, pp. 240-241).

Pero el inagotable sermón de Matilde se centra, como no podía ser menos, en prevenir a Leandra contra los peligros del amor-pasión, en un tono admonitorio que no admite dudas sobre la posición al respecto de quien habla a través de ella, Valladares.

---

13. Como ella, todos los personajes *buenos* de la novela han recibido ya ese escudo contra los peligros del mundo en una educación basada en la virtud y las normas de la religión cristiana: Brígida (VI, pág. 69), Angel (VI, pág. 144), Ramona (VII, pág. 47).

14 Muy ilustrativo de la funcionalidad moral que Valladares otorga a este personaje-maestro es que cuando Leandra escribe, es decir, cuando pasadas sus pruebas se ha convertido en una mujer madura modelo de virtud, ella misma asume esa función con su amiga Aniceta (I, pp. 182-183, 187, 199).

Leandra ama a Luis, y Matilde empieza por ponerla en guardia contra ese amor, porque "es temeridad arrojarse al peligro conocido, creyéndonos con fuerzas para resistirle" (V, pág. 73). Por mucho que Leandra asegure que "este amor, este deseo y esta pasión estuvieron siempre dominadas del amable imperio de la virtud; que jamás quebrantaron los santos límites de la honestidad y que no experimenté el más ligero pensamiento que tuviese mi honor que reprehenderme, ni la razon que culparme" (V, pp. 66-67), y que Luis reconozca que su amor "no conoce otros deseos que los que inspiran el honor, la honestidad y la virtud" (V, pág. 75), Matilde ve peligros por doquier: "Huyamos de un amor, hija mía, que te persigue, y ofrece en copa dorada el veneno" (V, pág. 115). Leandra se justifica una vez más; sus deseos son "puros y legítimos [...] El cielo permita, que antes yo muera que ofenda a la virtud" (V, pág. 119)[15]. Pero la alarma de Matilde va en aumento al ver que Leandra no puede ocultar su pasión por Luis, y advierte: "La eroycidad más grande de una joven virtuosa es saber, si no vencer del todo sus pasiones, que es lo mejor, ocultarlas a lo menos, por más legítimas que sean" (V, pág. 131), para estallar en un sermón de cinco páginas cuando observa una mirada en la que su pupila declara su amor a Luis: "¡Ah! ¡Quánto ha perdido tu estimación con una declaración tan delinqüente! Pero qué, ¿paró en esto solo tu imprudencia, por no decir indecente libertad? ¡Oh, Dios! Olvidaste tu virtud y te sumergiste en el abismo de una desordenada pasión" (V, pág. 150). La infeliz Leandra se desmaya, y al volver en sí, con la técnica ya utilizada de que los propios personajes publiquen sus faltas, Valladares le hace decir:

> Soy delinqüente, pero sin saber que lo era. Mis excesos debéis perdonarlos, porque por tales no llegué a conocerlos. Os aseguro que en lo sucesivo no tendréis que reprehenderme; yo corregiré las demasías que logran avergonzarme. Acabará mi pasión, aunque me cueste la vida (V, pág. 155).

Sigue Matilde adoctrinando incansable a Leandra, siguen páginas y más páginas de sermón, moral y reglas de comportamiento, con una técnica didáctica que consiste en que cada noche Matilde explique a Leandra los sucesos del día para reflexionar sobre ellos y "sacar mayor probecho [sic]" (V, pág. 257). Tras la lección, Leandra reacciona invariablemente de la siguiente manera:

> La contexté con lágrimas que me hicieron arrojar la poderosa fuerza y virtud de sus palabras. [...] ¡Qué sería de esta infeliz si la faltaran las luces consoladoras y los seguros avisos de su amable madre! Sí, señora: a usted toca determinar, y a mí obedecer (V, pág. 262)[16].

15. "Abrazaré mil veces los horrores de la muerte antes que faltar a las obligaciones de la virtud", dice Pamela (García Malo 1799, I, pág. 9), que tiene en su padre y en Madama Jervis a sus guías, aunque es ella misma la encargada de exponer la mayoría de las reflexiones morales, hasta el punto de que su amo le dice: "¡Qué graciosa predicadora haces! [...] ¡Hola, Pamela! [...] Déxate ya de reflexiones morales" (I, pág. 117).

16. La relación Matilde-Leandra y las técnicas de adoctrinamiento de la primera son perfectamente descritas por otro personaje, Ambrosio: "La tal Matilde [...] es la que pervierte con sus máximas detextables a la infeliz Leandra. Ésta se reviste del carácter que aquella quiere, para lo qual la instruye antes, haciendo represente a su presencia el papel que acomoda a sus perversas intenciones, y sino [sic] le representa con la viveza correspondiente, la repreende con severidad y castiga con rigor. [...] Quitadas las causas, finalizan los efectos" (V, pp. 286-287).

Las pruebas continuarán para Leandra, pero en lo que concierne a Matilde su enseñanza moral ha sido bien asimilada. Leandra ya no habla de pasión sino de matrimonio, y en términos que expresan el concepto tan poco "revolucionario" que Valladares tenía del amor, al menos como tema novelesco:

> ¡Oh, Dios!... ¡Quando el amor es legítimo, quando es inseparable de la honestidad y de la virtud, ¡qué sensación tan agradable producen en el amante las felicidades de lo amado! (V, pp. 316-317). ¡Qué efectos tan maravillosos produce un amor verdadero, animado por la honestidad! Aquel amor, digo, tan legítimo y decoroso, que obliga a dos tiernos corazones, inflamados de la virtud, a desear que los una el santo lazo del matrimonio, para tenerse por dichosos (VI, pág. 16)

La misión de Matilde en la novela ha terminado, su pupila está ya en el camino de la virtud, y ella puede salir "con gusto de este valle de lágrimas, dexándote en él para modelo de las de tu sexo" (V, pág. 184).

En realidad también la novela debería haber acabado aquí, puesto que el objetivo de mostrar el peculiar *camino de perfección* de una joven que debe aspirar a ser virtuosa ha sido suficientemente ilustrativo. Pero Valladares alarga la novela con cuatro tomos más, complicando cada vez más la historia con nuevos personajes y nuevos relatos y aplazando un desenlace que, al fin, nunca se produjo.

En el aspecto moral, nada se añade a lo ya reseñado. La tercera parte de *La Leandra* continúa la línea de la segunda, con una moral eminentemente religiosa y un tono didáctico insistente, pero bastante más atenuado desde que desaparece Matilde.

Las pruebas de Leandra no han terminado, pues sigue secuestrada y separada de su amado, pero el protagonismo pasa ahora en realidad a los distintos personajes que la custodian y a sus no menos azarosas vidas. Ellos toman el relevo para seguir alabando la virtud: "¡Oh, poderosa fuerza de la virtud, quánto puedes con quien te ama y tiene fabricado en su pecho tu santuario" (VI, pág. 137)[17], para predicar la resignación, la confianza en la Providencia y alabar al cielo que nunca desampara a los virtuosos (VI, pp. 91, 138 y 266-267; IX, pág. 32). Y sobre todo, para clamar contra el amor pasión: "¡Qué reato de funestas consecuencias produce una pasión indiscreta, un amor delinqüente y una voluntad ciega, temeraria y criminal!" (IX, pp. 136-137), y los peligros de seducción que acechan a las jóvenes. El pasaje es largo, pero merece ser citado, porque, al fin, ése es el mensaje de toda la novela de Valladares:

17. En nombre de la virtud, como en el de la religión, se puede incluso matar, sostiene Valladares: Brígida asesina sin escrúpulos morales a Rodrigo por matar a su esposo y querer seducirla, y está dispuesta a hacer lo mismo con Sebastián, que tiene encerrada a Leandra. Y se justifica con un tono mesiánico que la hace considerarse redentora de la virtud perseguida: "No debe reputarse por delito, sino por una acción celebre, la muerte que demos a este tyrano, que desconoce las leyes de la humanidad [...]. Todos celebrarán mi acción quando sepan las causas que tengo para ella, y aun dirán que Dios me eligió para castigar los crueles ofensores de la virtud" (VI, pp. 229-230).

> Es muy reprehensible la debilidad conque [sic] algunas jóvenes se dexan seducir apenas se las insinúa que las quieren. Ellas mismas disponen los tropiezos para caer, dexándose gustosas seducir. ¡Oh, torpes e incautas mariposas! Sin advertir el peligro, cortejáis la llama, y donde pensasteis hallar el centro de vuestra felicidad, encontráis el túmulo de vuestro deshonor.¡Desgraciado honor el que está depositado en semejantes flaquezas! Si supieran hasta donde se extienden sus leyes, y la facilidad con que se quebrantan, resultando de esto el desdoro, ultrage e infamia en las que miran tan poco por él, de otro modo le cuidarían, y amores estudiados, con ofertas jamas cumplidas admitieran: creen que las aman de veras, se dexan persuadir de promesas, hijas del engaño, y suponen se rinden en virtud de ellas a lo mismo que desean, y quando esperan ver el cumplimiento de lo que creyeron seguro, se hallan hechas objeto de irrisión, sin crédito y abandonadas para siempre" (VII, pp. 65-66)[18].

Por fin, también aquí vuelve Valladares a insistir, y en el mismo tono intolerante, en otro tema ya tratado: la defensa de la religión católica: Casimiro, por obra del correspondiente naufragio, ha ido a parar a un serrallo de Constantinopla. A pesar de su prosperidad, no puede ser feliz lejos de su patria, "centro del christianismo, única y singular estancia de la Católica, Apostólica Romana Religion que profeso" (VIII, pág. 224), cuyo panegírico ocupa las tres páginas siguientes, entreverado de ataques a "aquella negra y pestilente semilla que dexaron sembrada en toda la tierra Lutero, Calvino, Arrio, y novisimamente Molina, Janson [¿Jansenio?], Rusó [sic], Montesquieu, Wolter [sic] y otros famosos hereges" (VIII, pág. 225) y de la más encendida defensa del "sabio y recto Tribunal de la Inquisición [que] destruye, aniquila y destierra del suelo español las falsas doctrinas, las máximas perniciosas y los escritos sacrílegos y tumultuarios que quieren introducir los sectarios de aquellos temerarios monstruos y torpes heresiarcas" (VIII, 225).

Lo expuesto hasta aquí creo que confirma que, efectivamente, *La Leandra* es una novela moral, como los escasos estudios dedicados a esta obra han señalado hasta ahora, pero matizando el alcance de ese sentido moral.

Que Valladares se propuso escribir una novela de estas características queda confirmado en su Prólogo, como también resulta evidente que esa declaración de (buenas) intenciones no es sólo un recurso del que tantos novelistas tuvieron que servirse para lograr el visto bueno de la censura, pues los contenidos del texto se ajustan a lo prometido en aquél.

Ahora bien, frente a las posibilidades que algunos autores de finales de siglo vieron en la novela de ser un "género representacional de los valores humanos, [que] enfrenta al individuo con la estructura social y pone de relieve [...] su origen, su clase, su conducta" (Álvarez Barrientos, 1990, pág. 62); es decir, un género "revolucionario" en cuanto permitía reflejar los valores individuales en oposición, muchas veces, a los valores institucionales y sociales, Valladares entiende la novela, todavía, como "un medio de hacer que la moral

18. No deja de ser curioso –aunque creo que todo se explica por su mayor funcionalidad maralizante ante un público mayoritariamente femenino– que todas las condenas del amor-pasión y todos los avisos sobre los peligros de la seducción estén siempre en boca de mujeres.

llegue al mayor número posible de personas" (Álvarez Barrientos, 1993, pág. 362), un manual de normas de conducta que, con la moral diluida en la ficción o más frecuentemente expuesta a manera de sermonario, tiene la finalidad de presentar a los lectores (más bien las lectoras) un modelo de comportamiento virtuoso, modelo que se ajusta perfectamente a una concepción del individuo basada en la ideología religiosa más ortodoxa.

Es cierto que Valladares, en tres mil páginas, tiene tiempo de presentar ese modelo con todos los matices, y que su novela parece concebida, en la estructura y en los contenidos, conforme a dos patrones diferentes, pero el resultado final no ofrece dudas en cuanto a su lectura. A pesar de la precaución con la que hay que tomar estas palabras –al fin y al cabo son un elogio *de encargo*–, la opinión de Fray Thomas Muñoz, en su carta al autor, es muy elocuente:

> Todo quanto se halla en ella promueve y estimula a la virtud y formación de una familia arreglada; ni se hallará otra en que mas se exorte a la honestidad de las señoras mugeres, y a la cautela y recato con que estas deben conducirse en el trato y comunicación con los hombres [...] En quanto a la moral christiana que se vierte en ella, me atrevo a decir [...] que puede servir para formar un hombre de bien, un buen ciudadano, y una perfecta madre de familias que desprecia las profusiones, vanidades, modas indecentes y vagatelas frívolas de las poco prudentes (V, s.p.).

Valladares presenta una vertiente social de lo moral, es cierto. Critica la vanidad de las modas, el ocio y los lujos, la mala educación y las leyes injustas, el prestigio de la apariencia, la idea equivocada de nobleza o el abuso de autoridad. Pero ya aquí su pluma deja escapar contradicciones, o lo que convencionalmente llamamos *dobles morales:* la tolerancia por la que aboga en unas páginas se torna intolerancia y fanatismo en otras, el matrimonio desigual que parece defender se resuelve en la más pura ortodoxia estamental del Antiguo Régimen, la condena del duelo que permite matar por injustificables convenciones sociales no le impide hacer justificables otras muertes en defensa de la religión y la virtud.

Sin embargo, lo que más le interesa a Valladares es "señalar las virtudes morales tal y como las concibe la Iglesia católica" (Herrera Navarro, 1986, pág. 634). Su encendida defensa de la religión, su insistencia en virtudes como la confianza en Dios, la sumisión a la voluntad divina y sus inescrutables designios, la resignación cristiana, la caridad y el perdón de los enemigos; su máxima reiterada de que la virtud nunca queda sin premio, porque Dios no desampara a la inocencia perseguida: su condena reiterada –¡y en qué tono!– de toda forma de relación amorosa que no sea la establecida bajo los santos límites del matrimonio, su imagen de una mujer virtuosa, recatada, modesta, sumisa, siempre bajo la guía de un maestro que dicte su conducta: todos esos elementos que aparecen una y otra vez, bajo variadas formas, en las páginas de esta extensa novela, no son, como a veces puede uno estar tentado de interpretar, formas de *seducir* a la censura inquisitorial y lograr sin problemas la ansiada licencia de impresión.

La Leandra es la novela de un moralista convencido, que se infiltra en las cartas de sus personajes para reflexionar, desde la moral, por ellos, que adoctrina desde los sermones y las máximas de las lecciones nocturnas de Matilde, que narra historias concebidas en función de su finalidad educativa, que engarza relatos en relatos para moralizar más, que escribe desde la perspectiva ejemplarizante de proponer un modelo de comportamiento.

Porque creo que Valladares de Sotomayor siempre fue un moralista. Su extensísima producción literaria lo muestra como un escritor en debate constante entre lo viejo y lo nuevo, entre convención y reforma, al que iluminaron las luces del siglo, pero no hasta el punto de cegar sus más profundas convicciones.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. 1990. "La novela española en la época de la Revolución Francesa", en L. BUSQUETS (ed.), *Cultura Hispánica y Revolución Francesa*, Roma, Bulzoni, pp. 57-73.

— 1991. *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar.

FERRERAS, Juan Ignacio. 1973. *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)*, Madrid, Taurus.

GARCÍA DE LEÓN, Mª Encarnación. 1983. "Los prólogos de las traducciones de novelas en el siglo XVIII", en *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*, vol. II, Oviedo, Cátedra Feijoo, pp. 483-494.

GARCÍA GARROSA, Mª Jesús. 1993. "*La Leandra*. Novela original que comprehende muchas", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXIX, pp. 143-165.

[GARCÍA MALO, Ignacio]. 1799. *Pamela Andrews, o la virtud premiada*, Madrid, Imprenta Real, 2ª Edición, 4 vols.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo. 1986. "*La Leandra*, novela de don Antonio Valladares de Sotomayor", en AA.VV, *Homenaje a Luis Morales Oliver*, Madrid, Fundación Universitaria Española, pp. 623-641.

VALLADARES DE SOTOMAYOR, Antonio. 1797-1807. *La Leandra*, 9 vols. Tomos I y II, 1797, Madrid, Antonio Ulloa; Tomos III y IV, 1797, Madrid, Antonio Cruzado; Tomo V, 1801, Madrid, Antonio Cruzado; Tomo VI, 1803, Madrid, Antonio Cruzado; Tomos VII y VIII, 1805, Madrid, Imprenta de la Calle de Relatores; Tomo IX, 1807, Madrid, Imprenta de la Calle de Relatores.

ZAVALA, Iris Mª. 1987. *Lecturas y lectores del discurso narrativo dieciochesco*, Amsterdam, Rodopi.

SABINA Y DOROTEA, A FORGOTTEN NOVEL OF 1797

Monroe Z. HAFTER
University of Michigan

As short as it is, this little novel poses problems. *Sabina y Dorotea* was not printed in one of the more active literary publishing houses on the Valencian scene at the end of the eighteenth century, publishers like Salvador Faulí, Joseph Esteban, Benito Monfort, or the Hermanos de Orga. It is difficult to explain what lies behind the fact that the author chose the Imprenta del Diario of Valencia to publish his book in 1797.

Adding to our puzzlement is the discovery that the Imprenta did not put out any other novel in the entire period[1]. Possibly this choice of a publisher with scant reputation for selling works of fiction explains the extraordinary rarity of the book. Justo Pastor cites neither the novel nor the author in his bibliography of Valencian literature published just thirty-three years later. Likewise it eluded the attention of both Palau and of Reginald F. Brown, a pioneer in the study of the novel, and the corresponding presses, from the years 1700-1850. The work finds no place either in the more recent studies of Juan Ignacio Ferreras and Joaquín Álvarez Barrientos. On the other hand, Francisco Martí Grajales does take note of the book in his regional bibliography, having located a copy in the Biblioteca Serrano Morales of the Ajuntament de Valencia, the same copy that Francisco Aguilar Piñal mentions in his invaluable listing of Spanish authors of the eighteenth century. Add to all this the fact that it is not at all clear who the author is, since nothing more is known of Hipólito Sabiu, and the name may well be a pseudnym[2].

1. In the decade 1790-99, all the presses of Valencia published 232 works, of which twenty-two came from the Imprenta del Diario. Six are pamphlets celebrating the beatification of an archbishop of Valencia; five treat religious material; three continue the satire of "currutacos" seen in the *Crotalogía*; two focus on agriculture and economics; and five take up miscellaneous topics.

2. The two last-mentioned bibliographers give his name incorrectly as "Hipolito Sabín". In similar fashion, Sabiu is identified in the copy held by the Biblioteca Serrano Morales, a fact most kindly confirmed for me by the director, Doña María Pía Catalá, to whom I extend renewed thanks for her kindness.

Like may novels at the end of the eighteenth century, *Sabina y Dorotea* has an extensive plot, and this opens a new series of problems. The book begins with the return of a young Austrian count to his lands with a new wife, Sabina, a Spanish lady. She gives birth to a daughter, Dorotea. Shortly afterwards, the husband, bored with routine domesticity, joins the company of some young libertines, and conceives a passion for one of them, Cecilia. In order to win the favors of this beautiful and wilful woman, the count devises a scheme in which he pretends to have received a letter from his wife's parents requesting a visit to them by their daughter and granddaughter. At the same time he orders a faithful servant to kill his wife as soon as she has embarked on the voyage. (Because Dorotea has just been named the heir of the Count's brother, the Count decides to keep her with him, the better to control the newly acquired wealth). Sabina's ship is captured by pirates in the pay of the malevolent servant; following the latter's plan, they subsequently inform the Count that his wife drowned and her body has been found ashore. The Count then marries Cecilia, and she introduces dissolute gatherings into the mansion which she insists that her chaste step-daughter attend. Dorotea tries to obey the wishes of Cecilia, but withdraws from the riotous parties once she sees the risks to her honor and virtue. The step-mother gives vent to her rage at having her wishes frustrated. She writes to the Count, absent on business, that his daughter has been behaving scandalously, especially with Lidoro, a cousin who accompanied the two women after their departure from Spain. The Count returns sooner than Cecilia had expected. She, who has been entertaining a new lover, finds herself forced to help him escape. This her gallant accomplishes by letting himself down from the window of Dorotea's bedroom. The father, returning at that moment, becomes furious on witnessing what appears to him ample confirmation of Cecilia's accusation against his daughter. He then orders the same faithful servant to carry the unfortunate girl to a country residence, and to leave her shut up there until he determines what to do with her.

Meanwhile, Lidoro has fled to Spain to seek help from the family. Sabina's brother, Eugenio, leaves with the cousin immediately in a brigantine, and this vessel, together with two others overcomes a pirate ship. The two Spaniards recognize that a jewel worn by one of the pirates is the same as the one Sabina had brought with her from her home. The pirates, the same by rare coincidence as had been engaged to murder Sabina, confess that they abandoned her on an uninhabited island. They then dressed the cadaver of an unknown woman in her clothing, and then informed the Count of the supposed death of his wife. This terrible confession, communicated to a magistrate, results in an order to jail the Count and Cecilia. The latter dies shortly after entering the prison, and the Count, finally apprehended, directs the two Spaniards to the country house where Dorotea is being held captive. On the way to the house, the group learns from a Spanish officer, a friend of Eugenio's by another extraordinary coincidence, that Sabina is still living. They eventually do find the young girl, and effect a happy reunion. Sabina, who has now rejoined them, relates how she survived so long on the island and how she was saved by a Spanish ship, captained, in

still another coincidence, by the same Spanish officer who had informed Lidoro and Eugenio that she had been rescued. The Count comes into the presence of his wife and daughter and humbly begs their pardon for his offenses; he promises on his knees to reform. At the end, back at the Count's estates, Dorotea rejects all the young men who come to seek her hand because she prefers to live contentedly with her parents in virtuous retirement.

The marvel is that all of this takes in the thirty pages devoted to the narrative! How Sabiu attained such remarkable condensation of his material is due to several stylistic, two of them appearing on the very first page. One is the use of a construction resembling the Latin ablative absolute, by means of which he resumes, usually in a past participle, a completed series of preliminary events –without entering into detailed narration of what took place– and pushes ahead the account of events with a verb in the preterite (I have modernized the spellings):

> y habiendo tomado conocimiento con un caballero de la misma [ciudad], empezó a frecuentar...;
>
> y precisando a partirse, manifestó a Sabina su amor;
>
> que enterados [sus padres] del asunto, y movidos de tan ventajoso casamiento, adhirieron a la pretensión del Conde;
>
> y divulgada la noticia de su llegada, acudieron sus amigos a darle el parabién de su venida;
>
> Pasados los días de cumplimientos, empezó Sabina a pensar...

The second stylistic device is similar to the first, but consists of the preterite joined to a present participle:

> empezó a frecuentar las tertulias y casas de distinción, conciliándose el aprecio de los concurrentes;
>
> Sabina le respondió, dejándolo todo a la disposición de sus padres;
>
> adhirieron a la pretensión del conde, acelerando las bodas...

In these ways the author can, in one page, marry and unknown Austrian officer to a Spanish lady, with the consent both of the young lady and her parents, return the happy couple to a German city, establish the newly married countess in her home while she awaits the birth of her daughter.

Other means to speed up the unfolding of the plot are also found in the repertory of the author. Sabiu chooses not to portray the distinctive or individualized features of things that are generally admitted or can be easily imagined. Instead he refers the reader to the category to which they pertain ("those which...," "the ones who..."). The following examples illustrate this use of the construction *de estos/aquellos... que:*

> ... el conde de N... joven adornado de aquellas gracias naturales que atraen la voluntad de las damas (pág. 3).
>
> ... trabó amistad con unos jóvenes ociosos, de estos cuyo empleo no es otro que el ir de diversión en diversión... (pág. 4).
>
> Su madre había procurado ilustrar su entendimiento, haciéndole aprender aquellas cosas que podían conducir a su instrucción y perfección (pp. 12-13).

To be effective, this citing of the category or type of the person or characteristic treated presupposes a shared system of values. People of the same intellectual or spiritual formation can easily comprehend rapidly, and be in agreement about, what are attractive manners in a young soldier or the most suitable education to infuse virtue in a tender soul. A similar confidence motivated the ethical generalizations that Sabiu allows himself to add to the novel, because he is preaching either to the already conviced or to those disposed to reform themselves in line with his teaching[3]. When the novelist writes the adjectival phrase I have underlined in the following sentence, he has no need to expatiate about the moral dangers the Countess fears: "no pudo Sabina disimular el disgusto que esto recibía por el peligro de la perdición de su familia, que ignorante de las diversiones *que tanto imperio tienen sobre los corazones de los jóvenes*, vivía contenta en su retiro..." (pág. 4). Sabiu, of course, wanted to be discreet, but he was also confident he could leave the offensive details of immoral behavior to the imagination of his readers. A second example, one of many, serves to point out how dramatic scenes can be left out by using the phrase that once again I have emphasized: "... originándose entre personas de uno y otro sexo acciones y palabras que, con máscara de día de alegría y regocijo, *son el escollo en que se destroza la virtud y honor de los jóvenes*" (pág. 10).

What lively pages a more adventurous novelist might have written with such an opportunity to paint licentious scenes! But the case is not that Sabiu was completely lacking in the ability to sketch animated occasions. He catches with sure touches the excited preparations for the wedding of the Count to Cecilia[4], and in one or two instances shows the talent that he could have used to

3. Even though the addresses a public already receptive to his message, the novelist often seeks to impress the reader. Generally Sabiu chooses a middle style for his narration, avoiding both the familiar and the sublime or elegant. Bu at times he sets aside clear and direct expression to adorn his prose with a more elevated diction. Thus, for example, the Count's home becomes an "asilo del desorden, y teatro de mal entendidos" (pág. 4). Other examples: "la antorcha resplandeciente de la razón" (pág. 10); "flores odoríferas" (pág. 11). He also uses periphrasis for the same pretentious purpose: "se quejó tiernamente a la perturbadora de su sosiego" (pág. 5); "donde había gozado de las caricias del objeto de su pena" (pág. 7); "la desastrada muerte de la que le dio el ser" (pág. 8). One might also note the clumsy similes that he writes to increase the literary tone of his work: "y semejante al enfermo que, acosado de vehementes dolores, no omite los remedios más penosos y repugnantes para conseguir alivio, así el conde..." (pág. 6); "Cual nave que, roto el árbol mayor al ímpetu de una furiosa tempestad, se deja llevar a todos vientos hecha juguete de las olas, se halla la triste Dorotea combatida..." (pág. 8).

4. "En la casa todo era alegría, enhorabuenas y parabienes; la escala parecía enjambre de abejas; gentes de toda clase subían y bajaban continuamente; en la cocina y comedor se veían

advantage. Nevertheless, there is evidence that it was not his lack of ability that kept him from dramatizing certain events, but that he did not want to do so. We see, for example, that the confrontation of Cecilia and Dorotea, when the former vainly insists that her step-daughter form part of the dissolute gatherings, is narrated without a trace of tension; it appears in the driest possible manner:

> ... levántase colérica, y valiéndose de los fueros de madrasta [sic], le manda con imperio que dé gusto a los espectadores; pero la virtuosa joven resiste con la mayor entereza el precepto de Cecilia... (pág. 13).

He provides no direct expression of their conflict, he gives no acount of the acrimony or the anguish of the moment. Even more obvious in the following examples is Sabiu's intention only to allude to the bitter sharp words without quoting them:

> ... Le reprendió [i.e., el conde a su hija] la acción de desprecio que había cometido la noche antecedente contra la que le había puesto en lugar de su madre [...] hasta que entrando Cecilia, no pudiendo disimular el odio que había concebido contra la inocente doncella, con palabras ásperas llenas de ira la mandó retirar a su cuarto... (pág. 16).

> [Dorotea, ignorante de la calumnia contra su virtud escrita por Cecilia, a su padre] le ve con el rostro pálido dirigirse a ella, y con palabras llenas de indignación tratarla con las expresiones más feas! (pág. 18).

With the telling, instead of the dramatizing, of these encounters, the author saves himself from writing numerous pages. But if we have seen some of the means Sabiu used to reduce the length of his novel, there remains the problem of why he did so. Some light is shed on the question by a passage which begins with another example of the allusive manner I mentioned above. This is the episode in which the Count, deeply stirred by the reunion with Sabina and Dorotea, responds to the happiness of wife and daughter:

> Las expresiones amorosas de Sabina, y la suspensión de su hija, derramando una y otra copiosas lágrimas, enternecieron el corazón del conde, y viniéndole a la memoria su crueldad [...] se arroja a los pies de su esposa. Asústase al pronto la condesa, pero mirando que es el conde se esfuerza en levantarlo enternecida entre sus brazos, sin acertar a hablarle palabra... (pág. 26).

What exactly are "las expresiones amorosas" of Sabina the author does not explain, but neither does he leave the scene in such flat terms. He begins to add

---

multitud de criados, unos disponiendo las viandas, otros componiendo las mesas, y otros preparando los licores. [...] Llegada la noche ya estaba todo dispuesto para un magnífico sarao, y acercándose la hora, la multitud de coches de los que concurrían hacía estremecer toda la casa. Las salas estaban adornadas con el mayor primor; las luces se tocaban unas con otras; multitud de flores odoríferas se habían esparcido sirviendo de hermosa alfombra; por el suelo se habían derramado diferentes aguas espirituosas, cuya fragancia era bastante a poner en movimiento los miembros más amortiguados" (pp. 10-11).

an affective coloring with the tears and with the repetition –somewhat clumsy in truth– of *enternecieron* and *enternecida*[5]. Varying the technique of reproducing, or only alluding to, the dialogue of his characters, Sabiu leaves Dorotea and Sabina so seized by violent emotion that they can muster no speech. The novelist then continues:

> ... pero éste, permaneciendo a los pies de la condesa, le dice: "No, querida esposa, no soy digno de tus brazos, sino merecedor del más cruel castigo. Yo he perseguido tu virtud; ¡ah!, me confundo al acordarme de mis iniquidades". Pero la condesa, insistiendo en levantarlo, enternecida le dice: "Vos, querido esposo, conocéis vuestro delito, y sentís haberlo ejecutado. Basta esto para que yo me olvide de tantos trabajos como me habéis acusado, volviendo a tener en mi pecho la estimación que siempre os he profesado.

This time the novelist provides the very words of his characters; he does so, most likely, because he wants to put in relief the moral teaching. The husband expresses contrition, and his wife responds with her pardon in an exemplary Christian fashion. These virtuous acts gain in their persuasive effectiveness when the exact expression of repentance and absolution can resound in the sensibility of the reader. Moreover, the third introduction of a form of the word *tierno* ("enternecida le dice") reinforces the picture of a magnanimous nature in Sabina.

From the foregoing one may reach the conclusion that the author does not employ sentimentalism with the simple motive of stirring the emotions of the reader, or of providing through sympathy a way to enter the narrative. Its use seems more deliberate, as if the intention was not only to move the emotions but also to move the reader to follow the example of the characters[6].

It is possible to cite another example of this technique, one that is particularly valuable because at first glance it appears to be nothing more than a trite dramatization of a heroine in distress. I have in mind the episode in which the wicked servant ("el bárbaro conductor", "el vil verdugo") carries off Dorotea to the seclusion ordered by her father. Sabiu writes, suppressing what is not needed for his moral purpose:

> Con palabras ásperas le hace saber a Dorotea el precepto de su padre; mas sus suspiros, capaces de enternecer el corazón más inhumano, no fueron bastantes a que el cruel ejecutor se compadeciese de la infeliz doncella [...] cerró con ligereza la puerta, dejándola en la mayor aflicción (pág. 19).

5. Other lapses of the same order: "los furiosos huracanes pretenden con sus furiosos bramidos" (pág. 17); "cuando todos estaban enternecidos a vista de lance tan tierno" (pág. 25). Such faults indicate considerable haste in the composition of the novel.

6. Álvarez Barrientos (1991), writing in a different context, came to the conclusion: "a partir de los años sesenta la unión del sentimiento y la razón se entiende como la forma literaria más completa de expresión del ser humano, creo que no debemos separar uno y otro elementos a la hora de analizar y juzgar las novelas" (pág. 226).

Thus far we see only the most commonplace melodrama. Sabiu, however, reveals his strategy in the paragraph that follows directly:

> Luego que los primeros ímpetus del dolor dieron lugar a la reflexión, procuró Dorotea aprovecharse de las instrucciones que le dio la hermosa doncella [i.e., the personification of virtue] que había visto en sueños, repitiendo varias veces: "En vano los furiosos huracanes pretenden con sus furiosos bramidos atemorizar a mis alumnos". Estas expresiones la consolaban, y la hicieron permanecer alegre en medio de sus desgracias, esperando que algún día se apiadaría el Cielo de su inocencia (pág. 19).

The fact that faith in God allows an "infeliz doncella" to become "alegre" in the couse of a few lines makes abundantly clear that the novelist is subordinating the sentimental element to his moralizing intentions.

To the same end, Sabiu writes out certain passages of dialogue, and elsewhere severely condenses the narration of the heroines' fluctuating fortunes. He does not want to show off his gift of invention by extending the account of their adventures; this would have rendered him guilty of the fault of writing fanciful, and therefore corrupting, fictions. The incidents in the novel are only pretexts to lead attention toward the ethical lesson, and this assertion finds oblique support in the way Sabiu pays little mind to versimilitude in his treatment of time. The novelist has his story jump from Dorotea as a little girl hugging her mother's knees to her as a nubile young woman in the space of the few months in which we were led to believe the Count became fascinated by the alluring wiles of Cecilia. Nor is it credible that Sabina would have passed – or indeed could have passed– a year alone on a deserted island. But when it serves his purpose, Sabiu will slow the narrative pace and construct more believable episodes. Then he reproduces the words of his characters, allows himself a lengthy descriptive passage about the second marriage of the Count with Cecilia, or spells out the reuniting with Sabina and Dorotea. Doubtlessly this is how we should understand the subtitle the author gave his little work. It is "original" because it is not harmful like the foreing novels in translation, but a novel that is Spanish and "moral".

If we pause to consider more closely the edification the author hoped to offer in Sabina y Dorotea, we quickly see taht it should not be dismissed as a simplistic teaching that we all live under divine Providence. Early in the reading of the novel one sees how Sabiu introduces ethical teachings that might be said to bear a Stoic cast. On various occasions he condemns excess. Thus we learn about the debauched Cecilia, "aunque lo ocultaba le amaba [al conde] con exceso" (pág. 5); or later, when she falls into a faint, that it was an "efecto funesto de una pasión desenfrenada" (pág. 13). We see Lidoro gently reproving his cousin Dorotea, who has given way to grief on hearing the news of her mother's supposed death, for "una tristeza tan inmoderada" (pág. 8). After the grand banquet held to celebrate the wedding of Cecilia to the Count, the poor townspeople rush to the mansion "a recoger los despojos de la superfluidad y de la gula" (pág. 11). Eugenio advises Sabina and Dorotea, when finally

reunited, to moderate "los excesos de alegría" that the feel (pág. 31). These several admonitions against indulging extreme emotions constitute a further caution against identifying Sabiu's work with the developing sentimental novel at the end of the century.

In addition to censuring excess, Sabiu goes so far as to portray virtue as an allegorical figure. So it is that "una hermosa doncella, su ropaje blanco como el arminio", appears in a dream to the unfortunate Dorotea the night that follows her refusal to comply with Cecilia's outrageous demands on her. Even so, there is nothing specifically religious in this concept of virtue. It does not teach the imitation of Christ nor does it aid the individual to draw nearer God. What this personification of virtue offers is a kind of vacuous happiness, "la paz sosiego y las delicias", or "la tranquilidad y conveniencias" (pág. 14). La Virtud does urge Dorotea to follow all the teachings of her mother with constancy because the dangers that surround her will be impotent before her resolve. And, of course, the novelist repeats her words exactly. All of this, however, bears an air of vagueness. Although there is mention of "Dios" (pp. 9, 28, 29), the references to "supremo Gobernador" (pág. 9) "Cielo" (pp. 11, 19) and "Divina Providencia" (pp. 7, 9) convey a diffuse impression of a mysterious divinity. Not once does one find in the novel the name of Jesus or the Virgin Mary, and, notwithstanding two marriages, there is never a word about priest or sacrament.

However, the author does introduce more clearly Christian notes into his story. One can almost hear the advice of a confessor reflected in Sabina's reaction when she learns of the infidelities of the Count shortly after their marriage; she "procuraba disimular hasta ver si su sufrimiento y halagos retraerían al Conde de su nuevo modo de vida [...] con palabras tiernas, llenas de cariño, le reconvino de su modo de proceder tan ajeno de un pecho noble" (pág. 4). The pardon that Sabina later concedes so immediately and generously to her repentant husband also serves as an example of Christian charity (even if it does not persuade us in psychological terms). And it should be added that the lessons of avoiding extremes in favor of a prudent moderation and of maintaining faith in divine Providence are teachings that go to the heart of the Catholic faith.

The advocacy of these doctrines without directly invoking the role of the Church suggests a slightly different approach to understanding the novel's moralizing. It would seem that the work sought to contribute more to inner spirituality than to devout practices, simply because the latter are never mentioned. This novel, like others, appears to address the spiritual anxiety of the time, such as we find exemplified in the confusion of a Tediato, and in the excesses of his grief. In the disorder of the *Noches lúgubres*, God is perceived as remote, vague, and indifferent to the suffering of human beings.

Uncertain in his understanding of the ends of life, Cadalso's anguished protagonist seems to set aside questions referring to salvation. Instead of seeking the Supreme Good, Teadiato changes into a compassionate man who does good, in effect embracing ethical, rather than theological, ends. The

response that *Sabina y Dorotea*, offers, figuratively of course, is to help the reader see that although we do not comprehend His ways, we are all creatures of a God who understands perfectly what most becomes us. Sabiu's virtuous protagonists act fully aware of what they owe God. Lidoro, for example, reminds the tearful Dorotea of the maxims with which Sabina sought to arm her "contra los varios acaecimientos de lo que llaman fortuna" (pág. 8). Instead of a capricious Fortuna, Lidoro explains "cual madre tierna que, teniendo a su hijo en el regazo, le acaricia, libre de los peligros [...] con mayor esmero la Divina Providencia cuida de aquellos que descansan en sus brazos" (pp. 8-9). The beautiful allegorical lady who represents Virtue acknowledges that her attractions are those "dotes con que me ha adornado el Altísimo" (pág. 15). She adds that the joys that emanate from a moral life "serán mayores con los auxilios de la gracia" (pág. 15). Sabina, trying to pacify the anger of Eugenio, when the latter confronts the Count, says to him: "Hermano, nosotros seríamos ingratos a los favores que la Providencia nos dispensa si no depusiésemos los resentimientos que habíamos concebido contra mi esposo" (pág. 26). The heroes of this novel do not bear themselves as self-centered people insistent upon doing their will. Rather, while maintaining their integrity, they surrender to the will of God.

Sabina's phrase that we have just read, "seríamos ingratos a los favores que la Providencia nos dispensa", suggest a jansenist context in which to consider the active cultivation in novels of the providential theme. Joaquín Lorenzo Villanueva, one of the outstanding figures in the so-called Jansenist movement in Spain, published in 1783 a translation of the *Poema de San Próspero contra los ingratos*. P. Villanueva makes clear in his prologue how the fifth-century saint from Aquitania wrote against the errors of the Semipelagianos: "no los llama herejes sino ingratos, esto es, no agradecidos al supremo Autor de la gracia, en el mismo sentido en que San Agustín llama ingrata al alma que se atribuye a sí propia lo que tiene de Dios, especialmente la justificación, y se engríe en sus buenas obras como si procediesen de ella y las hubiera adquirido por sí" (pág. xi). A fundamental part of San Próspero's teaching is our acquiescence in divine Providence even though it may be incomprehensible to us: "No osamos pues con desmedido anhelo / romper el sello del eterno libro, / ni a lo oculto correr el sacro velo: / bástamos ver del Todo-poderoso / las obras, al autor reconociendo / de do todos los bienes se derivan, / sin el cual nada bueno el alma emprende" (pág. 103).

In citing P. Villanueva's translation of San Próspero, I do not mean to suggest that *Sabina y Dorotea* is a work directly inspired by Jansenism or that other contemporary novels on the theme of divine Providence should be affiliated with that movement. Rather I propose that one tendency complements the other in a joint effort to strengthen the religious convictions of the Spanish people against the secularizing and atheistic pressures of the epoch. Sabiu is extremely conscious of the contemporary atmosphere, for he makes repeated references to the immoral times, such as: "las borrascas de un siglo tan corrompido en que peligra la juventud" (pág. 5); "los peligros de un siglo tan corrompido" (pág. 7); "las continuas borrascas de unos tiempos tan calamito-

sos" (pág. 8). A tell-tale mark of the last two decades of the eighteenth century is a characteristic with which Sabiu charges Cecilia when he speaks of her "bello rostro, y aire marcial" (pág. 5)[7]. Cecilia in that way represents a part of the noble and upper-bourgeois society with her tertulias, her parties and dances. Sabiu makes very clear that he is treating these social classes when he identifies Sabina as a "dama noble" whom the Count meets when he was attebdubg the "casas de distinción" (pág. 3). Later the Count, thinking Sabina dead, plans to marry Cecilia with no objection from his friends "por ser ésta de una de las principales familias de la ciudad" (pág. 10). The author in this way makes more reprehensible the conduct of the wicked characters, a point he strongly emphasizes on showing the repugnance of Dorotea when she witnesses at a gathering how those who previously had shown "el lustre de su nacimiento" came, after much drinking, to "proceder como el hombre de la más baja esfera" (pág. 10). The novelist thus not only addresses the contemporary problem of a vain and useless aristocracy but directs his criticism and counsel to the people most likely to buy his book.

This awareness of class, as we have seen, does not serve some stale plot line about a frustrated marriage between lovers of different social strata. Sabiu writes as a moralist. He advocates the occupied life in retirement in opposition to the socializing at Cecilia's gatherings, to the point of not having Dorotea marry. At the end, she embraces a rural retreat in the company of her parents. As a novel, this outcome is not satisfying, in part because the daughter does not even follow the example of her mother who finally achieved a tranquil life with her husband. But then, perhaps it would be more judicious not to judge *Sabina y Dorotea* as one would a modern novel, but as an *exemplum*. To do so would have the advantage of studying the work with different criteria. It would no longer be a fictional work with scanty characterization, without lively dialogue or drama, displaying episodes forced into a narrow moralistc mold. The work would come to be instead an account of the test that both virtuous and sinful characters pass through so that at the end the former emerge confirmed in their devotion to a spiritual life, strengthened in their confidence in God. In this way it might be permissible to extend the subtitle of the work to "Novela moral, original y ejemplar".

7. Since he seems immersed in the end of his century, it is difficult to understand why Sabiu situated his novel so much earlier in time; for the novel begins: "Uno de los comandantes que a los principios de este siglo vinieron con las tropas austriacas a España fue el conde de N..." The author does not seem to gain anything by making his protagonist and Austrian, and therefore perhaps a partisan of the Archduke Carlos. Valencia, to be sure, mostly supported the Hapsburg pretender to the throne, but was this done to make the Count appear in a worse light?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1993. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII, VII,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. 1991. *La novela del Siglo XVIII,* Madrid, Júcar.

BROWN, Reginald F. 1953. *La novela española 1799-1850,* Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas.

FERRERAS, Juan Ignacio. 1973. *Los orígenes de la novela decimonónica 1800-1830,* Madrid, Taurus.

—1987. *La novela en el siglo XVIII,* Madrid, Taurus.

FUSTER, Justo Pastor. 1830. *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días...,* Valencia, I. Mompié.

MARTÍ GRAJALES, Francisco. 1987. *Ensayo de una bibliografía valenciana del siglo XVIII,* Valencia, Diputación, II, pág. 1993.

PALAU Y DULCET, Antonio. 1966. *Manual del librero hispanoamericano,* Barcelona, Librería Palau.

SABIU, Hipólito. 1797. *Sabina y Dorotea. Novela moral, original,* Valencia, Imprenta del Diario.

VILLANUEVA, Joaquín Lorenzo. 1783. *Poema de San Próspero contra los ingratos,* Madrid, Antonio de Sancha.

EPISTOLARIDAD Y NOVELA: AFÁN DE RIBERA Y CADALSO[1]

Jesús PÉREZ MAGALLÓN
McGill University

En un estudio reciente sobre la novela en la centuria ilustrada se dedican cuatro páginas a hablar sobre *Virtud al uso y mística a la moda* de Fulgencio Afán de Ribera (seudónimo probable de Bernardo de Ribera[2]), publicada en Pamplona, Juan Mastranzo, sin año, aunque en 1729. Se dice en dicho estudio: "Este folleto está lejos de la forma novelesca, pero tiene muchos elementos ficticios" (Álvarez Barrientos 1991, pág. 50). El mismo crítico silencia por completo las *Cartas marruecas* de Cadalso y menciona a su autor con finalidades muy diferentes. En otra monografía de la misma colección, dedicada a la prosa del siglo decimoctavo, se escribe sobre las *Cartas marruecas*: "El marco ficcional no es original [...]. La acción es mínima y los personajes de la fábula no tienen apenas individualidad y dan la impresión de ser unos esquemas abstractos" (Sánchez-Blanco, 1992, pp. 160-161)[3], dedicándosele un aislado párrafo a Afán de Ribera (pág. 34). Suertes desiguales corren los escritos de uno y otro a los ojos de los críticos mencionados. ¿Cuáles son los elementos ficcionales que llaman la atención en *Virtud al uso* y que, por el contrario, no hacen acreedora a la obra de Cadalso de un rincón en un estudio global sobre la novela dieciochesca? ¿Cuáles son los valores prosísticos de *Cartas marruecas* que no hacen merecedor al texto de Afán de Ribera sino de un simple párrafo en

1. Este trabajo ha sido posible a dos generosas becas recibidas de FCAR (del gobierno de Québec) y de SSHRC (del gobierno de Canadá). A ambos organismos, mi agradecimiento, más sincero.

2. Es lo que apunta Aguilar Piñal, pág. 54, quien proporciona además información bibliográfica de sumo interés, que viene a resolver algunos de los problemas planteados por Castañeda en el preliminar de su edición. De especial importancia es la existencia del manuscrito –aunque no sepamos si es el autógrafo– fechado en Granada, a 10 de Junio de 1729, que se halla en la Biblioteca Nacional.

3. En cuanto a los personajes, algo parecido había escrito Quintana: "Esta falta viene de no haber dado Cadalso bastante variedad a los caracteres de los tres personajes principales, Gazel, Nuño y Bem-beley; y por consiguiente no haber en las cartas que se escriben recíprocamente aquella contraposición y diferencia necesarias para sostener el interés" (pág. 308).

la monografía sobre la prosa? O, por plantear con otras palabras la cuestión que va a ocuparme en las próximas páginas, ¿qué tienen que ver *Virtud al uso* y *Cartas marruecas* con la novela?

Recordemos brevemente el argumento de la obra de Afán de Ribera. En un "Prólogo al lector", D. Alejandro Girón confiesa haber ido a la Corte a resolver un pleito matrimonial; en el cuarto del mesón en que se aloja encuentra un pliego con el mismo título que el libro que tenemos entre las manos; lo lee, le interesa y decide continuarlo y acabarlo. El resultado final son tres cartas: dos del tal Alejandro Girón dirigidas a su hijo, el hermano Carlos del Niño Jesús, que contienen cada una de ellas diez llamados "Documentos", y entre ambas la respuesta del hijo a la primera de las cartas. Los "Documentos" contienen los consejos que el padre da al hijo sobre normas de conducta para tener éxito en la vida. Dichos consejos giran alrededor de la importancia de la falsa devoción como vía de acomodo social.

Álvarez Barrientos ha escrito que "donde en realidad está la ficción es en el prólogo, que es cuando el autor relata las circunstancias del escritor del folleto, don Alejandro Girón" (1991, pág. 50); en realidad, tenemos que suponer que el "Prólogo al lector" da la palabra al ficticio don Alejandro Girón, de modo que es el mismo personaje quien en primera persona relata las circunstancias en que ha surgido la obra. Lo que se puede tener como voz directa del autor se circunscribe a una dedicatoria y a una "Protesta del autor" con que se cierra el volumen. La ficción está en el prólogo, es cierto, pero no se termina ahí, sino que –con las características que iremos viendo– continúa a lo largo de toda la obra.

Empecemos por el principio. En el "Prólogo al lector" escribe D. Alejandro Girón que, encontrándose en el cuarto del mesón del Peine donde se acomoda cuando va a la Corte a seguir un pleito matrimonial, encontró un pliego de papel que había dejado su anterior habitante; y que, dudando sobre si continuar o no el pliego encontrado, se acordó de una noticia que oyó a su abuela:

> y fue que en sus tiempos estaban tan validos los libros de caballerías, que eran el único y total embeleso de las gentes; y para su destierro, los señores obispos tomaron diferentes providencias, ya enviando misiones, ya expidiendo cartas pastorales, pero nada aprovechó hasta que Cervantes tomó la pluma y escribió los libros de don Quijote. ¡Cosa rara, que lo que no pudo conseguir la desnuda verdad, voceada de los prelados y ministros eclesiásticos, fue reservado triunfo a la débil armadura y esfuerzo de una ingeniosa ficción![4].

Y a partir de esa reflexión se dice a sí mismo: "Veamos si lo que no puede vencer una desnuda verdad puede ser trofeo de una bien vestida ficción" (pág.

4. Fulgencio Afán de Ribera, *Virtud al uso y mística a la moda*, Madrid, Biblioteca Universal, Colección de los mejores autores antiguos y modernos, 1887, tomo CXIV, pág. X. Todas las citas remiten a esta edición, y en adelante sólo mencionaré entre paréntesis en el texto el número de página.

XI). El párrafo copiado es digno de atención por varios motivos. En primer lugar, porque el *Quijote* recibe el mero nombre de "los libros de don Quijote"; en segundo lugar, por la lectura de la obra cervantina que se desprende de sus palabras; y en tercer lugar, por la perífrasis con que alude nuevamente al *Quijote*: "ingeniosa ficción". Acercándose a esos elementos, vemos que las aventuras del ingenioso hidalgo no reciben el título de *novela* sino de libros, cuya función o eficacia mayor ha consistido en desterrar de entre los hábitos de las gentes la afición a los libros de caballerías; pero esa dimensión social la ha conseguido una *ingeniosa ficción*, de efectos superiores a los de la mera verdad de prelados y eclesiásticos. La afirmación posterior al embarcarse el señor Girón en la continuación del escrito que encontró –escribir una "bien vestida ficción" para desterrar a estos bergantes "que hacen trato de la virtud, unos para comer, otros para *gobernar* y otros para *suponer*" (pág. X)– es prueba evidente de que su obra quiere situarse en la estela abierta por la novela de Cervantes. Pero no en el sentido que más tarde se daría a la misma, sino en una de sus más elementales interpretaciones: el destierro o la erradicación de algo por medio de la sátira. Ahora bien, el que nos encontremos ante una lectura limitada (por no decir equivocada) del *Quijote* no implica que no se reconozca el texto cervantino como novela ni que, al calificar su obra de "bien vestida ficción", Afán de Ribera no esté intentando escribir, precisamente, una novela.

No es ésa la única alusión a Cervantes. Ya en Carta I, Alejandro Girón alude a "papelillos y librotes [...] que todos conspiran en formar un caballero andante, deshacedor de tuertos; y allende de esto, ninguno le señala renta para comer" (pág. 14). La interpretación que se desprende de sus palabras parece evidente: mucho se ha escrito y escribe sobre cómo llegar a ser una persona "ideal" (en ese sentido parece aludirse a don Quijote), pero nadie da consejos sobre cómo medrar materialmente en la vida social. Y ese va a ser el objetivo que persigue el autor de las epístolas, adoctrinar a su hijo –a quien tiene por tonto sustancial (pág. 15)– para que llegue a llevar una "vida mejor que canónigo" (pág. 14).

Ignoro hasta qué punto esa hipocresía beata que Afán de Ribera pretende desterrar constituía un fenómeno de dimensiones sociales importantes; ningún documento parece atestiguar en España una situación similar a la que se produjo en Francia bajo Luis XIV con el movimiento de los devotos, a los que Molière arrojaría acerados dardos en algunas de sus comedias y quien, a su vez, sería blanco predilecto de los ataques de aquéllos[5]. Lo cierto es que al menos dos textos puede traerse a colación para explicar el interés de Afán de Ribera en el tema de la hipocresía devota. En el *Directorium Inquisitorum* (Avignon, 1376), Nicolau Eymerich escribe:

5. Existe un estudio de Yves Cabanes, que cataloga Aguilar Piñal y se encuentra en el Institut d'Études Hispaniques, en París, bajo la signatura 21-m-1. Desgraciadamente no he podido verlo. Tampoco he logrado ver el que promete ser muy interesante artículo de Maria Grazia Profeti.

> Il ya ceux qui marchent la tête baissée en regardant le sol, et ceux qui avancent les yeux au ciel. Ils ont des mots d'humilité plein la bouche, et l'apparence de la sainteté, comme des sépulchres blanchis et dorés renfermant des cadavres. Car en dedans ils sont pleins d'orgueil, de luxure, de gloutonnerie, d'envie et de vanité: ceux qui les connaissent le savent bien. Avec leurs airs de sainteté ils infectent quantité de gens et éludent ainsi le jugement de l'Inquisition (pág. 129)[6].

El objetivo evidente de Eymerich es proporcionar criterios para intentar distinguir a los que, pese a las apariencias –es decir, a los intentos por parecer dechados de religiosidad– deben ser perseguidos por el Santo Oficio.

En otro contexto y con intención claramente diferente, es lo mismo que Molière atribuye a su Dom Juan, cuando éste afirma que "l'hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus. Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer aujord'hui, et la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages. C'est un art de qui l'imposture est toujours respectée" (V, 2), y algo después: "Combien crois-tu que j'en connaisse qui, par ce stratagème, ont rhabillé adroitement les desordres de leur jeunesse, et, sous cet habit respecté, ont la permission d'être les plus méchants hommes du monde?" (V, 2); una hipocresía que cobra la forma de virtud (o beatería) cristiana: "Il [Dieu] a inspiré à mon âme le dessein de changer de vie, et je n'ai point d'autres pensées maintenant que de quitter entièrement tous les attachements du monde, de me dépouiller au plus tôt de toutes sortes de vanités, et de corriger désormais par une austère conduite tous les dérèglements criminels où m'a porté le feu d'une aveugle jeunesse" (V, 3), responde Dom Juan a Dom Carlos cuando éste le reclama que respete su matrimonio con Done Elvire. Quiere esto decir que, si tal vez no es cierto que existiera ese vicio social que precisaba desengaño o destierro, sí es verdad que existe una cierta tradición sobre el tema de la hipocresía beata, lo que situaría la obra de Afán de Ribera en el ámbito de la ficción literaria más que en el de la crítica social. No debe olvidarse la obra de Tirso, *Marta la piadosa*, ni que años después Moratín volvería al tema con *La mojigata*.

Al concluir la Carta III resume don Alejandro Girón sus enseñanzas de esta chusca manera: "Finalmente, hijo mío, estos documentos se reducen a que consigas la felicidad que contienen estos dísticos de Cicerón, que me los tradujo de latín en castellano cierto amigo músico, y dicen así: Tenga yo salú / con paz y quietú, / dinerillos que gastar, / vestir y calzar, / y ándese la gaita / por el lugar" (pp. 84-85). Sobre estas palabra escribe Álvarez Barrientos: "La cita puede parecer anecdótica, pero en ella se encuentra, y muy tempranamente, una de las características ya señaladas de la novela y de la condición humana en el siglo XVIII: el objeto único de ser feliz, que las novelas expondrán adecuadamente durante la centuria, con un fuerte componente moralizante católico, que denuncia el uso de las virtudes morales de forma social" (1991, pág. 52). Lo que no parece percibir el crítico es que esa "felicidad" no es precisamente la

6. Debo esta fuente a la amabilidad y sabiduría de mi colega David A. Boruchoff.

que desearán los ilustrados, y que el contenido irónico es más que evidente. Sin embargo, la variedad de elementos satíricos va más allá de censurar la hipocresía beata y de resaltar esa variante del *carpe diem* horaciano. La crítica de los mayorazgos, las ironías sobre el prurito de los tratamientos y jerarquías entre los nobles, las pullas a los médicos –pero también su defensa, los comentarios acerados sobre la Academia de la Lengua, las indirectas sobre cierto tipo de clérigos, el temor a discutir abiertamente de temas relacionados con la monarquía o la imprudencia –coyuntural– de meterse en polémicas con médicos y astrólogos son temas que están presentes en la obra. "El valor informativo de la *Virtud al uso*, para el conocimiento de las costumbres españolas, es terminante y de inapreciable valor por lo que a la picaresca de los beatos se refiere" (Castañeda, 1952, pág. 16). En cierto sentido, pues, la obra de Afán de Ribera también trata, a su manera, del carácter nacional, aunque destacando en él sólo un aspecto central –la mojigatería religiosa– y careciendo de la amplitud y profundidad con que Cadalso se acercará a él en su obra. La técnica que utiliza, semejante a la que, salvando las distancias, empleó Erasmo en su *Elogio de la locura*, consiste en defender lo contrario de lo que piensa. No obstante, *Virtud al uso* fue incluida en el *Index librorum prohibitorum* que redactaron los jesuitas Cassani y Carrasco en 1747, a pesar de la "Protesta del autor" que figura en la edición y del subtítulo que llevaba la obra: "Destierro de la hipocresía en frase de exhortación a ella. Embolismo moral, en el que se epactan las afirmativas proposiciones en negativa, y las negaciones, en afirmaciones".

Por su parte, escribe Cadalso en la Carta LXI de las *Cartas marruecas*: "En esta nación hay un libro muy aplaudido por todas las demás. Lo he leído, y me ha gustado sin duda; pero no deja de mortificarme *la sospecha de que el sentido literal es uno, y el verdadero es otro muy diferente*. Ninguna obra necesita más que ésta el diccionario de Nuño [...] Lo que hay debajo de esta apariencia es, en mi concepto, un conjunto de materias *profundas e importantes*" (Cadalso, 1983, pág. 224, el subrayado es mío). ¿A qué se refería el coronel José de Cadalso con estas palabras? ¿En qué sentido –metafórico o simbólico, o sea, *verdadero*, pues no literal– pensaba al escribir estas líneas[7]? ¿*Qué materias profundas e importantes* veía él en el *Quijote* y que habían escapado a la lectura de quienes aplaudían o habían aplaudido el libro? ¿Qué significado percibía en la obra de Cervantes[8]?

Una ayuda puede tal vez encontrarse en la "Introducción" que antecede al texto de las Cartas. Ahí escribe su autor: "Desde que Miguel de Cervantes compuso la inmortal novela en que criticó con tanto acierto algunas viciosas costumbres de nuestros abuelos". ¿Podía pensar en ese contenido crítico al redactar su Carta LXI? Tal vez. Pero, ¿no forma parte esa visión crítica de la sociedad de su tiempo de la interpretación del *Quijote* ya aceptada en el XVIII? Basta recordar lo que había escrito Mayans en *Vida de Miguel de Cervantes*: se

7. Es la misma pregunta que podría hacerse cuando Mayans escribe que le parece necesario escribir un libro muy crecido sobre "el alma verdadera desta fingida historia" (1972, pág. 138).
8. Sobre Cervantes y Cadalso son de consulta obligada Ramírez Araujo, Roges y Pires.

trata de "una sátira la más feliz que hasta hoy se ha escrito contra todo género de gentes" (1972, pág. 127). La respuesta, por tanto, quizá venga mejor por otro camino: ¿Qué sentido tiene la propia obra de Cadalso en que se contienen las líneas que citaba más arriba? ¿Qué son las *Cartas marruecas*?

El "editor" del texto –que, como Afán de Ribera, asegura haberle venido a las manos–, autor de la "Introducción", lo afirma con toda claridad: "Yo no soy más que un hombre de bien, que he dado a luz un papel que me ha parecido muy imparcial, sobre el asunto más delicado que hay en el mundo, cual es la crítica de una nación" (pág. 82); y aún antes había sostenido: "Estas cartas tratan del carácter nacional, cual lo es en el día y cual lo ha sido" (pág. 81). Pero todavía antes había dicho: "Me he animado a publicarlas por cuanto en ellas no se trata de religión ni de gobierno" (pág. 81). Crítica, sin duda; crítica-reflexión sobre el carácter nacional sin entrar en religión o gobierno, como también don Alejandro le había sugerido a su hijo: "En cosas de monarquía no has de hablar palabra; si oyeres algo de esto, decir que nos hemos de morir, y que sólo nos toca el obedecer" (pág. 61).

Aparte de lo que otros críticos han aportado ya en cuanto al análisis ideológico de las *Cartas marruecas*, creo que la presencia de Cervantes puede indicarse también en otra dirección[9]. Si la lectura que del *Quijote* hace Cadalso capta, como intuyo, la dualidad entre lo sublime y lo vulgar, nada podría concretarse mejor en su obra que la oposición entre la valoración que hace de lo sustancial –LO SUBLIME– y lo accidental –LO VULGAR. Esa dualidad –o los dos términos de una tensión dialéctica que dejará abierta una posible síntesis al modo cervantino: el futuro –se refleja en varias contraposiciones presentes a lo largo del texto: cosmopolitismo-nacionalismo, Ilustración-tradición, imparcialidad-subjetividad, pasado-presente, España-Europa y, muy especialmente, en otra oposición que no se ha subrayado debidamente, Castilla-España. Las *Cartas marruecas* llaman la atención por su densidad filosófica, política e ideológica, lo que la convierte en una de las obras pioneras y esenciales en la historia de nuestro pensamiento. Abellán, con muchas razones, la ha incluido en la literatura que trata el "problema de España" (pág. 793). Pero esa inclusión no explica suficientemente el hecho clave de que aquí hablamos: ¿por qué elegir una forma fictiva en lugar de un tratado?

Resulta evidente, por tanto, que ambos autores –Afán de Ribera y Cadalso– pretenden escribir algo útil. Y ese podría ser un elemento a considerar a la hora de discutir (más bien negar) el carácter novelesco de los dos textos. Pero, además del tópico horaciano, o junto a él, las primera elaboraciones que se producen en España sobre la novela como género digamos independiente tienen muy presente esa dimensión útil o provechosa de la ficción. Así, Mayans (1757, tomo II, pág. 332) escribe que la novela es "una fingida narración de sucesos circunstanciados para instrucción de quien los oye o los lee", y en esa

9. Pueden verse los trabajos de Sebold (1974, pp. 198-237), Glendinning (1962, pp. 86-101), Maravall y Abellán (pp. 794-806).

dirección le seguirán quienes traten del tema[10]. Sería inimaginable de otra manera. Así lo había hecho Cervantes y así lo harían los seguidores ingleses de Cervantes. Que lo útil sea moralidad expresa, o reflexión dentro de la ficción sobre el carácter nacional, o que se desprenda claramente del curso de los acontecimientos o del tema de la obra, no debe ser el elemento de juicio central para valorar lo novelesco de un texto.

No puede ser casual que ambos autores se remitan en sus respectivos prólogos a la obra de Cervantes[11], y tampoco deja de ser significativo que dos textos que, por otra parte, tienen en común el estar construidos en forma epistolar, aparezcan bajo la advocación del creador de la novela moderna. (Aunque, claro está, eso no les garantiza ningún éxito en sus realizaciones). Pero Cadalso no se limita a mencionar a Cervantes y a calificar *Don Quijote* de novela, sino que también se refiere a las críticas "que llevan el nombre de Cartas" (pág. 77), para aludir al género como "ficción" (pág. 78). Así, a los ojos de Cadalso, su obra es una ficción crítica, lo mismo que *Virtud al uso* es, en palabras de su principal narrador, una "bien vestida ficción" para enseñar a medrar a base de hipocresía beata. Está claro, pues, que ambos textos expresan la conciencia de una finalidad que no es la previsible en una novela, una función práctica –la tópica utilidad horaciana– (aunque debe seguir teniéndose presente el modo en que se lee lo que sí es una novela, el *Quijote*), pero también la de una forma agradable: la ficción, que en ambos casos cobra la forma de un intercambio **epistolar**.

Afán de Ribera no proporciona ninguna explicación de por qué ha elegido la forma epistolar para su texto, pero Cadalso sí lo explica: "El mayor suceso de esta especie de críticas debe atribuirse al método epistolar, que hace su lectura más cómoda, su distribución más fácil, y su estilo más ameno, como también a lo extraño del carácter de los supuestos autores" (pág. 78). Así pues, para Cadalso comodidad, facilidad, amenidad y extrañeza resumen las virtudes del método. Pero deja de mencionar algo que viene dado al hablar de "los supuestos autores": se trata de narraciones en primera persona con tanta diversidad de narradores como autores de cartas existan (y con tanta multitud de voces como los narradores quieran incluir en sus misivas). En otras palabras, la elección de un punto de vista interno en primera persona con multiplicidad de narradores permite, desde ese aspecto técnico, la creación de un mosaico cuyos fragmentos sólo son verdaderamente recompuestos o recreados en la mente del lector. La carta, a causa de su propia realidad material –objeto que media entre partes separadas– puede llegar o no llegar, extraviarse, permanecer sin enviar por razones cualesquiera. Por otra parte, la flexibilidad de la carta autoriza a incluir desde la exposición minuciosa de una reflexión personal hasta la narración de un episodio relativamente autónomo, pasando por apuntes históricos, aforismos más o menos desarrollados, fragmentos líricos; muy en especial, como es

10. Véanse los trabajos de Étienvre, Álvarez Barrientos (1983 y 1987-88) y Pérez Magallón (1991, pp. 164-174).

11. Que no son una excepción puede comprobarse en las palabras de Olavide que cita Sebold en el artículo que se recoge en el presente volumen.

el caso de las *Cartas marruecas*, para la inclusión de otros textos que no constituyen propiamente la carta, aunque se integran en ella. Pero sobre todo es un instrumento inmejorable para poner de relieve todo lo subjetivo que cada uno de los yos narradores pretende expresar. La diversidad de yos y de voces narrativas aparece, pues, como un recurso absolutamente apropiado para la composición de un texto lleno de diferentes perspectivas y, como veremos más abajo, de carácter dialógico[12].

Ahora bien, ¿en qué medida la carta ayuda a sostener el interés, a hacer avanzar la acción, a preparar un desenlace? En el caso de *Virtud al uso*, su función queda muy limitada por el número mismo de cartas: por ellas sabemos que Carlos del Niño Jesús ha puesto en práctica los consejos de don Alejandro y que el resultado no puede ser más esperanzador. En cuanto a las *Cartas marruecas*, las diferentes epístolas –a pesar de la falta de fecha y de la problemática ordenación de las mismas (Glendinning, 1971)– proporcionan una información esencial respecto a la acción: la progresiva integración de Gazel en el mundo que ha venido a observar y, con ello, el avance en su propio aprendizaje; la profundización en la relación entre Gazel y Nuño –caso notable de una amistad entre *el* cristiano y *el* moro–; el enriquecimiento reflexivo y la ampliación generalizadora de Ben-Beley desde su retiro en Marruecos; incluso el comienzo de una relación sólo escrita entre Nuño y Ben-Beley. Dada la elección cadalsiana, la epístola actúa como vehículo imprescindible del tipo de desarrollo narrativo y reflexivo que la acción requiere.

En consecuencia, el problema parece no ser tanto si la obra es ficción o no, sino cuánta ficción hay en ella; y aún más allá, si en el conjunto ficticio de la obra hay suficientes elementos novelísticos como para considerarla novela. Porque lo que hace fundamentalmente don Alejandro Girón, como su hijo el hermano Carlos del Niño Jesús, no es narrar, ni describir, ni transcribir diálogos de otros personajes, sino aconsejar el uno y responder a los consejos el otro. El contenido didascálico de la obra y el sentido irónico de la misma no parecen haber dejado margen al desarrollo de lo novelístico. La unidireccionalidad del discurso irónico es absoluta. El caso de Cadalso es bastante diferente. No sólo todo el texto está construido a base de las numerosas cartas de tres personajes diferenciados, sino que éstos no se limitan a exponer comentarios teóricos sobre la realidad; los tres –cada cual a su manera– viven, actúan, hablan, narran. De todo modos, y como punto de partida provisional, parece evidente que un libro de normas de conducta o un conjunto de escritos críticos sobre un país no pueden ser tenidos por novelas.

Llegados a este punto es necesario meterse en el espinoso tema de decir algo sobre qué es la novela. Pero para situarnos creo que bastará una cita de Bourneuf y Ouellet:

12. Para un estudio de la novela epistolar y la epistolaridad en general, deben verse la obra de Altman, aunque ni ella ni otros estudiosos del género, como Singer, dedica una sola palabra a Cadalso.

> El carácter "abierto" del género, que permite cambios recíprocos, su aptitud integradora, siguiendo dosificaciones diferentes, de los elementos más dispares – documentos en bruto, fábulas, reflexiones filosóficas, preceptos morales, canto poético, descripciones, en pocas palabras, su ausencia de fronteras, contribuyen a su éxito: cada uno acaba por encontrar aquello que busca, y a asegurarle larga vida: su extrema ductilidad le ha permitido triunfar de todas las crisis. Estos mismos rasgos hacen aventurada toda tentativa de definir el género (pág. 31)

Sí, toda tentativa de definirlo es aventurada. Pero los mismos autores mencionan algunos rasgos: la novela es *narración*, es decir, alguien relata algo, cuenta una serie de acciones; narra una *historia*, o sea una serie de sucesos encadenados en el tiempo desde un principio hasta un fin; la historia narrada es *ficticia*, aunque el problema que suscita la relación entre ficción y realidad no es para saldarlo en tres líneas; la narración de la historia ficticia debe tener una cierta construcción, ritmo y tono, lo que diferencia la novela del relato o del cuento.

Volvamos entonces a la pregunta inicial: ¿qué tienen que ver *Virtud al uso* y *Cartas marruecas* con la novela? Escribe Álvarez Barrientos que llevar a cabo su crítica de las vivencias hipócritas de los católicos "supone una previa y atenta labor de observación: el aspecto, indumentaria y gesto del místico a la moda; de la 'desvergüenza con los ojos bajos'; de la conversación con hombres críticos" (pág. 51), pero ahí parece terminar su indagación. En realidad, la labor de observación se refleja en dos niveles diferentes. Por una parte, en la captación de los elementos externos de la realidad, aunque sin alcanzar la minuciosidad de detalle que caracterizará a escritores algo posteriores como Torres Villarroel o Isla. No obstante, esa atención observadora se pone de manifiesto en algunos, pocos, pasajes. Así, por ejemplo, cuando don Alejandro le aconseja a su hijo cómo arreglar su habitación le dice: "El adorno de tu cuarto será un fiel testigo de tus buenos ejercicios; y así, las paredes estarán llenas de estampitas, y a proporcionados trechos algunos cilicios de diferente hechura [...]. Tendrás dos camas: la una será una desnuda tarima, y por cabecera una piedra, como medio umbral de puerta, y encima una calavera; pondrás sobre la cama un cruzón de quince pies de largo, con su corona de espinas [...]. La otra cama constará de tres o cuatro colchones, sábanas de delgado lino y cabeceras de ruan o cambray" (pág. 30). Añade después que en el aposento debe tener "un altarito, aseadamente alhajado, no con ricas preseas, pero con cositas muy curiosas y artificiosamente colocadas" (pág. 31). Descripciones semejantes pueden encontrarse en la carta que escribe Carlos del Niño Jesús a su padre. A la propuesta del hijo de cortarse el pelo a rapa terrón, el padre le contesta que sí, "pero sin afectación de guedejitas" (pág. 81). Vale la pena también fijarse en el proyecto de vestimenta sobre el que le pide consejo a don Alejandro: "Me parece será muy del caso el vestirme de sayal franciscano, en traje de abate, en esta forma: la collarina negra y mi cuellecito almidonado con sus polvitos de color azul celeste, capa, casaca, chabarreta y calzón del dicho sayal, y mi sombrero a tres vientos, también de contextura franciscana" (pág. 49), a lo que el padre opone: "Vístete de paño bueno, tu valoncita sin

encajes, a lo viudo y estilo antiguo, tu sombrero negro sin forro, con un cordoncito, como sombrero de fraile" (pág. 81).

Pero la observación se constata asimismo en lo que se percibe como cierta perspicacia psicológica para aproximarse al carácter de ciertos tipos a los que, por otro lado, no se describe:

> Solicita con maña conocer los genios: al vano, alábale su bizarría; al místico, pondérale los bienes de la limosna; al compasivo, represéntale con viveza, o tu falta de los más precisos, o las ajenas, extremas o graves; y a río revuelto, ganancia de pescadores; al liberal, empeñarlo a que empiece; al miserable, decirle que todos le tienen por mezquino, pero que tú has sacado la cara por él cuantas veces lo has oído, y que en su defensa has dicho que no tienen razón, y que acusan neciamente su loable economía, y que no ser pródigo es virtud, como también el dar en las ocasiones es liberalidad (pág. 36)

Es evidente que consejos como los que da don Alejandro no salen sin una constante y atenta observación de los modos y maneras en que ciertas personas –cierta clase de personas– reaccionan o actúan ante los demás. Algo semejante podría decirse de afirmaciones generales como la de que "hay unos tontos por fuera, otros por dentro, y otros por dentro y por fuera" (pág. 54), para explicar seguidamente las diferencias entre ellos. La misma clase de perspicacia se evidencia al hablar de los mayorazgos, los segundones, las monjas, los clérigos, etc.

Por otra parte, la historia en el texto se reduce a lo siguiente: don Alejandro le escribe a su hijo dándole consejos; éste los recibe y los pone en práctica; don Alejandro le vuelve a escribir para darle más consejos todavía. En cuanto a la narración de sucesos, forzoso es decir que se circunscribe a dos episodios que Carlos del Niño Jesús le cuenta a su padre como testimonio de la puesta en práctica de los consejos contenidos en los diez documentos que acompañan la primera carta. Tratando de darle prueba a su padre de sus progresos en el arte místico-hipócrito-bribónica, le escribe: "y en prueba de ello referiré a su merced lo que habrá ocho días que me sucedió" (pág. 41), pasando a contarle una experiencia habida en "cierta casa de la Plazuela de la Cebada" (pág. 41) con motivo de una procesión el día de San Isidoro. Con la misma finalidad, y en relación con la necesidad de improvisar a que se ha visto obligado, dice: "yo le referiré cómo sucedió" (pág. 47), y le cuenta su breve experiencia con una viuda desconsolada. Ahí, a pesar de nuestros deseos, se termina el contenido "narrativo" de *Virtud al uso*.

Respecto al ámbito temporal, sólo sabemos que han transcurrido seis meses desde que Carlos del Niño Jesús recibió la carta de su padre; que le responde después del 22 de Mayo de 1729 –puesto que incluye una nota con esa fecha–, y que don Alejandro escribe su segunda y última carta el 10 de Junio del mismo año. Esas son todas las referencias temporales que se proporcionan en el texto. Y en cuanto al espacio, don Alejandro data su última carta en Granada y debemos suponer que su hijo se encuentra en Madrid.

Con esos elementos, resulta evidente que en el texto de Afán de Ribera lo monitorio ocupa la mayor parte del texto (de ahí la abrumadora mayoría del uso de imperativos y de futuros en las cartas de don Alejandro) y que los pocos episodios narrativos se encuentran en la carta de Carlos del Niño Jesús, quien responde al padre y, por lo tanto, puede y debe contar algo para demostrar cómo está poniendo en práctica los consejos recibidos. Pero el hecho mismo de que sólo haya tres cartas, y de que las dos de don Alejandro estén formadas por documentos instructivos, apenas permite el conocimiento y, por supuesto, la evolución de los personajes. Otra limitación evidente la constituye la ausencia de voces narrativas diferentes a las de don Alejandro y su hijo. La misma extensión de la obra es un claro límite para todo lo que podíamos considerar como desarrollo narrativo. Lo que tenemos es, pues, un discurso epistolar con ciertos matices (Altman, pp. 117-142).

Al acercarse a las *Cartas marruecas*, sin embargo, habría que tener presente lo que sugiere Conroy Jr. sobre Montesquieu: "To see Montesquieu's book principally as a novel requires a new attitude toward the text itself" (pág. 30). Lo mismo que ha sucedido con la obra de Cadalso, la actitud tradicional, como he señalado más arriba, ha sido analizarla o estudiarla por su contenido político, filosófico o social. Y ese es el enfoque que hay que modificar para un estudio algo distinto sobre el tipo de texto al que nos enfrentamos. La crítica ha señalado ya en las *Cartas Marruecas* numerosos rasgos que son específicamente novelísticos. Sebold (1974, pp. 232-233) indicó algunos hace tiempo. Arce (pág. 39) resume esos rasgos en las categorías del diálogo, la descripción y la narración, excluyendo de lo novelístico la exposición. Baquero Goyanes matiza la descripción cadalsiana para considerarla como "toques descriptivo-costumbristas" (pág. XLIII). Matices aparte, lo cierto es que la multitud de episodios narrativos, en boca de Nuño o de Gazel, quien llega a decir de lo que él mismo ha descrito: "hermano del que acabo de *retratar* en esta carta" (pág. 120, el subrayado es mío), de aparición de personajes y de transcripción de diálogos es mucho más que un mero aditamento para enmarcar el discurso expositivo de carácter ideológico.

Sin embargo, uno de los aspectos por los que Baquero Goyanes insiste en que *Cartas marruecas* no es una novela es la ausencia de intriga; en otras palabras, porque la historia (o diégesis) es demasiado simple y, tal vez, poco interesante. Para ello, tanto él como otros críticos reducen al mínimo la trama de la obra. Quintana la resumía así: "Cadalso supone que un berberisco de Marruecos viaja por España y da parte a otro africano amigo suyo de las observaciones que va haciendo en la historia, costumbres y modales de sus habitantes" (1803, pág. 308). Baquero Goyanes sigue comparando la obra de Cadalso con la de Montesquieu para señalar que ésta tiene algo más de intriga por los sucesos del serrallo, aunque ni siquiera al francés le reconoce que su obra sea una novela[13]. Lo cierto es que la crítica de *Lettres persanes* no ha

13. "Las *Lettres persanes* no constituyen propiamente una novela, pero se acercan bastante a lo que entendemos por tal [...]. Hay, por lo tanto, una muy flexible estructura novelesca que, como el mismo autor vio, le permitió manejar toda clase de digresiones" (Baquero Goyanes 1981, pág. XXXIV).

sostenido su carácter novelesco sólo por esa intriga y sí ha insistido en los últimos veinte años en que se trata de una novela en el pleno sentido de la palabra. El mismo Montesquieu, en *Quelques réflexions sur les Lettres persanes*, afirmó que se trataba de "une espèce de roman" (Montesquieu 1875, tomo I, pág. XXXIV), explicando ahí por qué lo era. Además, y eso me parece lo más importante, considerar que la variedad e interés de la intriga es piedra de toque definitiva para otorgar etiqueta de novela a un texto es atarse en exceso a una concepción anclada en el siglo XIX. ¿Qué intriga existe en *La muerte de Virgilio* o en *La jalousie*, por poner sólo dos ejemplos?

La solución que ofrece Baquero Goyanes para calificar el género de las *Cartas marruecas* es llamarla "una especie de *miscelánea* o *silva*" (pág. XXXVI), idea que desde luego no se puede decir dé razón de lo que es el texto cadalsiano. Tanto él como quienes se niegan a aceptar que la obra de Cadalso *es* una novela parecen mostrar un concepto harto rígido de lo que debemos entender por tal[14]. Y, sobre todo, parecen olvidar dos cosas esenciales de las que ya he hablado: primero, cómo se concibe la novela en la época; y segundo, las especiales características de la novela epistolar. Dichos críticos afirman que existen elementos novelísticos, pero niegan el carácter de novela. Planteemos la cuestión de otra manera. Un texto en el que tres personajes ficticios (de los cuales, dos están claramente individualizados) intercambian cartas a lo largo de un período determinado de tiempo, cuentan en ellas todo lo que les ocurre, lo que ven, lo que viven, lo que piensan, lo que sienten, lo que otros les cuentan, lo que leen, etc.; un texto con multitud de voces en el que al menos uno de los personajes –el más joven– sufre una más que evidente evolución, y que termina cuando este último debe marcharse, dejando en el aire la posibilidad de que esa correspondencia continúe desde su lugar de residencia, ¿qué es sino una *novela*?

Recientemente, Sebold ha escrito un artículo bajo el título de *La novela social de Cadalso*[15]. En él ha subrayado un aspecto ya señalado con anterioridad al estudiar otras novelas dieciochescas, pero aplicándolo a la obra caldasiana: la representación de costumbres de personajes individuales como algo decisivo en su carácter novelístico; asimismo, ha rebatido a quienes niegan que las *Cartas marruecas* sean una novela por "la aparente falta de argumento", recordando sintéticamente que en el texto hay "abundante información argumental para la historia íntima de personajes como Gazel y Nuño Núñez", y que el mismo Cadalso en la "Nota" al final de la obra habla de las vidas de los personajes después de su intercambio epistolar. Sobre todo me parece esencial que traiga a colación muy oportunamente "la poética novelística cadalsiana". El caos del mundo –la realidad– sólo puede imitarse a través del caos y desorden que reina en las *Cartas marruecas*, como se explica en la Carta

14. Es obligado mencionar aquí que la única persona que ha considerado sistemáticamente las *Cartas marruecas* como novela (novela epistolar-racionalista, la califica) ha sido Zavala, en un artículo lleno de agudas sugerencias.

15. Gracias a la proverbial amabilidad de Russell P. Sebold, he tenido acceso a su texto antes de su publicación.

XXXIX, así como por la integración en semejante caos de *lances* puramente novelísticos. Finalmente, Sebold se pregunta por la especie de novela dentro del género para afirmar: "Trátase al parecer de cierta clase de novela epistolar costumbrista o social", para acabar señalando la vinculación que se da entre costumbrismo y novela, presente en la obra de Cadalso como en toda la ficción desde Isla hasta Galdós.

Creo, sin embargo, que hasta el momento no se ha insistido suficientemente en algunos aspectos: la evolución de al menos dos yos ficticios individualizados en un discurrir temporal nítidamente inscrito en la obra, y el carácter dialógico o polifónico de la misma.

Podría aplicarse a los personajes de *Cartas marruecas* lo que Jean Goldzink dice de *Lettres persanes*: "n'ont jamais fait rêver à des pesonnages, à des destinées, à des aventures; elles imposent un style et des idées" (pp. 91-92). Y digo que "podría" porque no estoy tan seguro de que los destinos de Gazel, Nuño Núñez y Ben-Beley no seduzcan al lector como los de tales seres de ficción; sí coincido en que sus "aventuras" no son precisamente lo que nos seduce, aunque existan y en algunos momentos uno deseara que prosiguieran. Pero ¿quiere ello decir que el lector no tiene ningún interés en saber, en seguir lo que le sucede a Gazel? *Cartas marruecas* no carece de acción, aunque no se trate obviamente de una novela de aventuras[16]; los avatares de Gazel son el eje que estructura toda la obra y, en cierto sentido, podríamos afirmar que se trata de una novela de aprendizaje o, en otros términos, que Cadalso ha construido a través del intercambio epistolar entre tres personajes una novela didáctica sobre cómo debe educarse el joven en la sociedad de la época y, particularmente, qué valores deben constituir la base de su educación. Algo así apunta Zavala (pág. 350), aunque sin darle toda la importancia estructural y organizadora que tiene. Pero, además, ello demuestra el concepto de educación que sostiene el texto: es universal y no acepta límites religiosos o raciales.

La utilidad de *Cartas marruecas* va, por lo tanto, más allá de ser una reflexión sobre el carácter nacional, pues Gazel precisamente va a descubrir a lo largo de su viaje y en el contacto con Nuño un nuevo modo de hacer frente a la vida, ya que lo aprendido no tiene, desde la perspectiva de Cadalso, fronteras nacionales. Baste repetir lo que le escribe Gazel a Nuño en la última carta: "Mi familia acaba de renovar con otra ciertas disensiones antiguas, en las que debo tomar partido, muy contra mi genio, naturalmente opuesto a todo lo que es facción, bando y parcialidad [...]. Siento dejar tan pronto tu tierra y tu trato. Ambos habían empezado a inspirarme ciertas ideas nuevas para mí hasta ahora, de las cuales me había privado mi nacimiento y educación, influyéndome otras que ya me parecen absurdas, desde que medito sobre el objeto de las conversaciones que tantas veces hemos tenido" (pp. 300-301). El cierre de la novela, por tanto, nos proporciona una clave esencial respecto al sentido de la misma.

16. Zavala ha sostenido con buenas razones que "la narración de esa novela epistolar-racionalista está basada en lo que M. Bakhtin llama 'device of not understanding', o punto de vista del extranjero que no comprende lo que ve" (pág. 351).

Concluido el aprendizaje –aunque, por supuesto, podría haber sido más extenso o más breve, la vida continúa para el joven Gazel.

También se ha dicho que Nuño Núñez es el *alter ego* de Cadalso, como se había dicho que Usbek era el *alter ego* de Montesquieu. Conroy Jr. (pp. 30-32) ha aportado razones más que suficientes para desechar esa identificación demasiado elemental. Pero en el caso del autor de *Lettres persanes* se disponía de otros textos suyos para rastrear y aislar cierta identidad de opiniones, lo cual no sucede con Cadalso, como reconoce el mismo Abellán (pág. 795). ¿Cómo afirmar, por tanto, que lo que opina Nuño es exactamente lo que opina Cadalso? ¿Acaso no es también cierto que Cadalso opina lo mismo que Ben-Beley y, a veces, que Gazel? ¿Debemos deducir que Cadalso era como Nuño? Creo que esa identificación Cadalso-Nuño es insuficiente en el plano de la realidad, y poco útil si intentamos leer la obra como una ficción novelística.

En este sentido, cobra especial interés la presencia en el texto de las *Cartas marruecas* de un escrito que tiene Nuño Núñez entre manos: las *Observaciones y reflexiones sueltas*. Sebold (1974, pág. 225) lo ha utilizado para subrayar la subjetividad de la obra en cuanto que esas *Observaciones* de Nuño equivalen a las *Cartas* de Cadalso. A mí me interesa mencionarlas en cuanto elemento metaficcional dentro de la novela, tanto si las *Observaciones* están ya concluidas como si Nuño está todavía en proceso de escritura. En el texto que estamos leyendo se nos habla de un texto que se está escribiendo (o se ha escrito) y que contiene una poética novelística que coincide plenamente con la de *Cartas marruecas*. Pero abundando en el tema, conviene recordar esa novela que escribió Cadalso y de la que sólo tenemos el título que él mismo dejó en su *Memoria de los acontecimientos más particulares de mi vida:* se trata de las *Observaciones de un oficial holandés en el nuevamente descubierto Reino de Feliztá* (Cadalso 1987, pág. 100). ¿Es casual que tanto el escrito de Nuño –presunto *alter* de las *Cartas*– como lo que el mismo Cadalso califica de novela lleven un título tan parecido? Probablemente la única diferencia importante entre ambos textos habría radicado en la estructura narrativa y/o en la elección del narrador.

Importante en esa individualización de los personajes es el cúmulo de detalles que se nos proporcionan sobre Gazel y Nuño. Por ejemplo, Gazel se halla "vestido como estos cristianos, introducido en muchas de sus casas, poseyendo su idioma, y en amistad muy estrecha con un cristiano llamado Nuño Núñez" (pág. 83); padece una enfermedad (pág. 86); reza sus oraciones acostumbradas (pág. 95); habita en una posada; Nuño acompaña a Gazel durante su enfermedad (pág. 86); en otro momento, "sacó de la cartera unos cuadernillos, púsose los anteojos" (pág. 97); había sido capitán de infantería y se hallaba entonces "en frecuentes concursos de gentes de todas clases" (pág. 101); se pone enfermo (pág. 127); tuvo en otro tiempo ideas distintas "a las de quietud y descanso" (pág. 132) que ahora le ocupan; juntos van a su "acostumbrado paseo" (pág. 110); Nuño introduce a Gazel en tertulias (pág. 123); utilizan coches para sus desplazamientos (pág. 127), etc. Y todo ello en un

contexto temporal del que se proporcionan pocos pero frecuentes indicios: "En este estado quedó esta carta tres semanas ha, cuando me asaltó una enfermedad" (pág. 86); numerosos "ayer", "un día", "a pocos días de mi introducción en algunas casas de esta corte" (pág. 227); y, sobre todo, las referencias a los viajes que Gazel realiza por España y los que ha realizado antes de quedarse en la corte[17]. En suma, una cantidad apreciable de referencias temporales que permiten vislumbrar –o reconstruir mentalmente– la evolución de los personajes a lo largo de la novela.

Respecto al dialogismo de *Cartas marruecas*, no se trata sólo de lo que Baquero Goyanes (1967, pp. 11-26) ha señalado como perspectivismo del texto, y sobre el que ha vuelto García-Moreno, ni de lo que Zavala (pág. 349) ha llamado "su dialogía comunicativa"; la conflictividad del mismo va más allá de la mera descripción de actitudes distintas. Para eximir al discreto y paciente lector de una larguísima y poco provechosa digresión sobre el dialogismo y la polifonía literaria, bastará citar lo que escribe Angenot sobre el dialogismo: "Terme par lequel V. Chklovski et M. Bakhtine caractérisent le mouvement compositionnel fondamental de Dostoïevski: Les controverses n'ont pas lieu uniquement entre les personnages; les différents éléments du déroulement thématique sont, eux aussi, d'une certaine manière en conflit: les faits sont diversement interprétés, la psychologie des personagges se contredit; cette forme découle du principe même de Dostoïevski" (V. Chklovski)"[18]. En el caso de *Cartas marruecas*, la lectura nos sitúa ante una diversidad de voces que chocan entre sí, que no acaban de armonizarse por medio de ninguna voz de autoridad que imponga la orientación "justa", "adecuada", de las cartas que estamos leyendo o hemos leído. Una falta de orientación que se revela no sólo en lo que se dice, sino también en lo que se silencia. Así, Gazel no hace ningún comentario ante lo que dice Nuño sobre la campaña de Hernán Cortés y su comparación con los traficantes de esclavos. Es lo que Arce (pág. 40) afirma al decir que "no hay un sistema coherente de actitudes morales o críticas". Por supuesto que nosotros como lectores podemos extraer cualquier coherencia que se nos antoje y atribuírsela al autor, pero en ese proceso nos alejamos de la historia viva de los personajes ficticios. Porque se trata, en efecto, de personajes que han vivido y expuesto su visión de las cosas, una visión contradictoria, enfrentada, sin síntesis posible; y son personajes cuyo futuro postextual no está determinado por el curso de la acción novelística.

Lo más destacado, sin embargo, es la conflictividad evidente que resulta de contrastar las más o menos contrapuestas opiniones que los diversos personajes sustentan –y que, como he señalado, no se ven sometidas a una autoridad

17. Sobre las posibles incoherencias del trayecto y otras dificultades del texto, debe verse Glendinning, 1971.

18. M. Angenot, s.v. *dialogisme*. Puede verse también la voz *polyphinie*: "Terme par leque M. Bakhtine caractérise le roman dostoïevskien: 'le mot/le discours pour Bakhtine n'a pas sa vérité dans un référent extérieur au discours qui'il doit refléter. Mais il ne coïncide pas non plus avec le sujet cartésien, possesseur de son discours, identique à lui-même et se représentant en lui; ce mot, ce discours est comme distribué sur différentes instances discursives qu'un *je* multiple peut occuper *simultanément*" (J. Kristeva)".

superior, aunque sí rebatidas y discutidas en el texto– con la conducta misma que esos personajes tienen. Eso es algo que el mismo Quintana percibió, aunque lo interpretó en sentido muy diferente. Para él, los diferentes conceptos que se expresan en la obra sobre la "fama póstuma" eran algo inaceptable (sobre todo que se la califique de pueril); para mí es uno de los muchos elementos que vienen a realzar ese carácter conflictivo, dialógico y nada unívoco del texto. Es muy significativo y ejemplar de esa conflictividad el concepto de hombre de bien. La definición que se da en el epitafio que Ben-Beley desearía para sí ha sido esencial para estudiar la noción que se tiene durante el siglo XVIII; pero la pregunta que uno se hace dentro del texto es: ¿qué personaje vive de acuerdo con ese concepto? Desde luego, no Nuño; tampoco Ben-Beley, a pesar de sus declaraciones de buena intención. ¿Tal vez llegará a serlo Gazel? Es posible, pero con eso nos vamos ya fuera del texto. Sí, los personajes tienen una noción más o menos clara de lo que debe ser un hombre de bien, pero ninguno de ellos parece actuar de acuerdo con esa noción. En otros términos –y he ahí una de las claves esenciales, si no la esencial, del carácter novelístico del texto, las conductas de los personajes se encuentran entre sí en un conflicto permanente, lo que obliga al lector a una participación constante para encontrar o construir el posible sentido de una ficción cuya univocidad se le escapa de entre los dedos.

Es evidente que mucho camino se ha recorrido entre Afán de Ribera y Cadalso, partiendo de ciertas premisas que, en alguna medida, resultan ser comunes. Porque si bien parece aceptable que, a pesar de sus elementos novelísticos –que yo más bien calificaría exclusivamente de ficticios, Afán de Ribera no ha ido más allá de escribir una denuncia en clave irónica y forma epistolar de lo que a su parecer debía ser un vicio generalizado, la envergadura y complejidad de la obra de Cadalso lo sitúan con pleno derecho en el ámbito de la novela epistolar dieciochesca.

BIBLIOGRAFÍA

ABELLÁN, José Luis. 1981. *Historia crítica del pensamiento español*. Tomo III. *Del Barroco a la Ilustración (Siglos XVII y XVIII)*, Madrid, Espasa-Calpe.

AFÁN DE RIBERA, Fulgencio. 1887. *Virtud al uso y mística a la moda*, Madrid, Biblioteca Universal, Colección de los mejores autores antiguos y modernos, tomo CXIV.

AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1981. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, tomo I.

ALTMAN, Janet Gurkin. 1982. *Espistolarity. Approaches to a Form*, Columbus, Ohio State University Press.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. 1983. "Algunas ideas sobre teoría de la novela en el siglo XVIII en Inglaterra y España", *Anales de Literatura Española*, II, pp. 3-35.

— 1987-88. "Sobre la institucionalización de la literatura: Cervantes y la novela en las historias literarias del siglo XVIII", *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI, pp. 47-63.

— 1991. *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar.

ANGENOT, Marc. 1979. *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, LaSalle, Hurtubise HMH.

ARCE, Joaquín. 1983. "Introducción" en José de CADALSO, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*. Madrid, Cátedra, pp. 13-73.

BAQUERO GOYANES, Mariano. 1967. "Perspectivismo y crítica en Cadalso, Larra y Mesonero Romanos", *Perspectivismo y contraste*, Madrid, Gredos, pp. 11-41.

— 1981. "Introducción" en José CADALSO, *Cartas marruecas*, Barcelona, Planeta, pp. VII-LXIII.

BOURNEUF, R. y R. OUELLET. 1975. *La novela*, trad. de Enric Sullà, Barcelona, Ariel.

CABANES, Yves. 1954. *Le faux dévot dans Afán de Ribera: "Virtud al uso y mística a la moda"*. París, Fac. des Lettres.

CADALSO, José de. 1983. *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, ed. de Joaquín ARCE, Madrid, Cátedra.

— 1987. *Autobiografía. Noches lúgubres*, ed. de Manuel CAMARERO, Madrid, Castalia.

CASTAÑEDA, Vicente. 1952. Edición de *Virtud al uso y mística a la moda*, de Fulgencio AFÁN DE RIBERA, Madrid, Publicaciones La Arcadia, pp. 9-17.

CONROY, Jr. Peter V. 1992. *Montesquieu revisited*, New York, Twayne.

ÉTIENVRE, Françoise. 1987. "Lecturas españolas del *Quijote* en el siglo XVIII", en *Actas del coloquio cervantino. Würzburg* 1983, ed. de Th. BERCHEM y H. LAITENBERGER, Münster Westfalen, Aschendorffsche, pp. 27-47.

EYMERICH, Nicolau. 1973. *Directorium Inquisitorum*, traducción y edición de Louis SALA-MOLINS, *Le manuel des inquisiteurs*, Paris, École pratique des Hautes Études, La Haye, Mouton and Co.

GLENDINNING, Nigel. 1962. *Vida y obra de Cadalso*, Madrid, Gredos.

— 1971. "Structure in the *Cartas marruecas* of Cadalso", en *The Varied Pattern: Studies in the 18th. Century*, ed. de P. HUGHES y D. WILLIAMS, Toronto, Hakkert, pp. 51-76.

GOLDZINK, Jean. 1989 (ed.) Charles Louis de MONTESQUIEU. *Lettres persanes*. Paris, Presses Universitaires de France.

GARCÍA-MORENO BARCO, Francisco. 1991. "El perspectivismo literario y filosófico de las *Cartas marruecas* de Cadalso", *Tropos*, 17, pp. 61-70.

MARAVALL, José Antonio. 1966. "De la Ilustración al Romanticismo: el pensamiento político de Cadalso", en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, tomo II, pp. 81-96.

MAYANS Y SISCAR, Gregorio. 1757. *Rhetórica*, Valencia, Herederos de Gerónimo Conejos, 2 vols.

— 1972. *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, ed. de Antonio MESTRE, Madrid, Espasa-Calpe.

MOLIÈRE. 1971. *Dom Juan*, ed. de León LEJEALLE, París, Larousse.

MONTESQUIEU, Charles Louis de Secondat, barón de. 1875. (*Œuvres complètes*, ed. de Edouard LABOULAYE, Paris, Garnier.

PÉREZ MAGALLÓN, Jesús. 1991. *En torno a las ideas literarias de Mayans*, Alicante, Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert".

PIRAS PINA, Rosa y FERRARIS, María Teresa. 1985. "Il *punto de vista* nelle *Cartas marruecas* e il cervantismo di Cadalso", *Annali dell'Instituto Universitario Orientale*, XXVII, pp. 45-68.

PROFETI, María Grazia. 1981. "Morfologia e ideologia in un'opera del secolo XVIII: *Virtud al uso y mística a la moda*", *Quaderni di Lingue e Letterature*, VI, pp. 127-151.

QUINTANA, Manuel Josef. 1803. "Literatura: Crítica: Obras del coronel don Josef Cadalso", *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, I, pp. 244-320.

RAMÍREZ ARAUJO, Rogelio. 1952. "El cervantismo de Cadalso", *Romanic Review*, XLIII, pp. 256-265.

ROGERS, Edith. 1986. "El Caballero del Verde Gabán y dos sucesores", *Anales Cervantinos*, XXIV, pp. 67-76.

SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco. 1992. *La prosa del siglo XVIII*, Madrid, Júcar.

SEBOLD, Rusell, P. 1974. *Cadalso: el primer romántico "europeo" de España*. Madrid, Gredos.

— 1994a. "La novela social de Cadalso", en prensa.

— 1994b. "Novelas de 'muchos Cervantes': Olavide y el realismo", en este volumen.

SINGER, Godfrey Frank. 1993. *The Epistolary Novel. Its Origin, Development, Decline, and Residuary Influence*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

ZAVALA, Iris M. 1985. "Lecturas y lectores en las *Cartas marruecas*", en *Coloquio internacional sobre José Cadalso*, Abano Terme, Piovan, pp. 347-363.

NOVELAS DE "MUCHOS CERVANTES": OLAVIDE Y EL REALISMO

Russell P. SEBOLD
University of Pennsylvania

A José Luis Varela, en homenaje

No sorprende que el último proyecto literario al que se dedicó Pablo de Olavide (1725-1803) fuese una colección de novelas. Me refiero a los once tomitos de *Lecturas útiles y entretenidas* que se le publicaron, bajo el seudónimo de Atanasio Céspedes y Monroy, en Madrid, entre 1800 y 1817. En los años inmediatamente anteriores Olavide había escrito *El Evangelio en triunfo* (1797), novela de su vida de filósofo desengañado (en la que hay algún episodio poco filosófico), así como sus *Poemas cristianos* (1799), obras en las que había meditado sobre el sentido de la vida humana y sobre su propia existencia azarosa; y desde la atalaya de sus postrimerías no podía menos de notar que toda su trayectoria vital tenía algo de novela, inclinándose sus aventuras no pocas veces en la dirección del género picaresco.

Doctor en ambos derechos y catedrático de teología en la Universidad de San Marcos a los diecisiete años, oidor de la Real Audiencia de Lima a los veinte años, se encargó para el virreinato de los bienes de los señores perecidos en el terremoto de 1746; desastre del que se aprovecharon él y su padre, comerciante de oficio, para llenar sus cofres. El oidor tropezó con la autoridad eclesiástica por haber intentado consolar a las víctimas del terremoto con explicaciones científicas de ese fenómeno natural, y por haber utilizado una parte de los caudales de los muertos para construir el primer teatro de la capital peruana, amenaza a la moralidad pública, según los clérigos. El padre de Pablo Antonio huyó a España, dejando muchas deudas y un enorme depósito de paños castellanos sin pagar, en los que antes traficaba. El hijo, alegando la muerte de su progenitor, liquidó todas esas mercancías, pero no pagó las deudas que había heredado, por lo cual se le encarceló a su llegada a Madrid en 1754, y se le confiscaron todas sus propiedades. (Había venido a España en 1750, pasando

cuatro años en Cádiz y Sevilla, tierras a las que su vida le llevaría de nuevo.) Tras corto intervalo vuelve a gozar de buena fortuna; pues, teniendo treinta años, se casó con doña Isabel de los Ríos, rica viuda de más de cincuenta, lo cual le permitió pagar su ingreso en la orden de Santiago y relacionarse con personajes de la más alta esfera. Dedica ocho años a viajar por Italia y Francia, durante los que conoce a figuras célebres como Voltaire. En 1766 se le encargó la dirección del nuevo Hospicio General que se instalaba en la residencia real de San Fernando, cerca de Madrid, con el fin de recoger a pobres y vagabundos que se unían a disturbios públicos como el reciente motín de Esquilache, y a quienes se quería convertir en ciudadanos útiles instruyéndolos en los oficios mecánicos: nuevo roce del futuro novelista con elementos picarescos. Con los cargos de asistente de la ciudad de Sevilla e intendente de Andalucía, que le permitían residir en el alcázar de Sevilla, encabeza, a partir de 1767, el proyecto de las Nuevas Poblaciones que el gobierno de Carlos III establecía en la Sierra Morena: nuevo y largo contacto con las costumbres andaluzas con las que se ambientan algunas de sus novelas. Mas la Inquisición vigilaba a Pablo Antonio desde hacía años; porque poseía libros prohibidos y pinturas lascivas, defendía los bailes y el teatro (había fundado la primera escuela dramática de España), ridiculizaba el celibato eclesiástico, se burlaba de las devociones populares, y en cuestiones religiosas sus opiniones eran libres y críticas. El proceso inquisitorial que se entabló contra él en 1776 llevó a su reclusión en varios monasterios de España y su fuga a Francia, de donde volvió perdonado por Carlos IV en 1798.

Parece la vida de un aventurero o actor itinerante, más bien que la de un colaborador del gran déspota ilustrado Carlos III. Apenas hemos aludido a los pintorescos avatares de la vida de Olavide, mas aun de un resumen tan escueto se desprende que él ante todo fue un jugador de papeles: rasgo por el que su biografía se parece a la del célebre Piscator de Salamanca, el doctor don Diego de Torres Villarroel. En uno y otro la representación de muy varios papeles en su vida de carne y hueso se presenta como corolario de su profunda afición al teatro. Torres, autor de comedias y entremeses, interpretaba papeles en obras propias y ajenas que se representaban en las tertulias de amigos aristocráticos. Olavide traducía tragedias y comedias francesas al castellano, y durante su residencia en el alcázar de Sevilla se hacía allí una tertulia en la que se hablaba de teatro, se representaban obras, y se organizó el concurso que llevó a la composición de las primeras comedias lacrimosas españolas: *El delincuente honrado*, de Jovellanos, *El precipitado*, de Trigueros, etc. Torres oscilaba entre la devoción más sincera y una postura ascética paródica (que en su caso no significaba descreimiento); Olavide oscilaba entre la postura materialista dieciochesca y una voluntad de desengaño ascético cristiano (aun en *El Evangelio en triunfo, o historia de un filósofo desengañado*, la defensa de la religión es algunas veces menos elocuente que las objeciones filosóficas que se le oponen). Y en ambos casos tal oscilación entre actitudes extremas en torno a la fe lleva una vez más a visualizar la propia vida como drama. (El lector recordará que Torres lo mismo que Olavide tuvo su encuentro con la Inquisi-

ción, aunque mucho menos alarmante). Es sabido que tal vertiente "teatral" se refleja a lo largo de la novelesca *Vida* de Torres Villarroel. Pero he aquí que también deja su impronta en la novelística de Olavide.

Lo cual nos lleva a uno de los aspectos más intrigantes de las *Lecturas útiles y entretenidas*; porque algunas de estas novelas, tal vez muchas, tal vez todas, ni aun fueron escritas por el desengañado intendente, sino solamente traducidas por él. Hasta la fecha se han descubierto los originales franceses de tres de las novelas: *Los peligros de Madrid, El amor interesado y El fruto de la ambición* (Alonso Seoane, 1985, pág. 7). Entonces, ¿en qué sentido puede ser autobiográfico –"teatral" personal– cualquier aspecto de estos relatos? Responder a esta interrogación es de la mayor importancia; pues lo que me he propuesto mostrar en estas páginas es la aportación de las historias olavidianas a la narrativa española, y no puede hacerse esto sin aclarar primero en qué medida se sitúan aquéllas en el contexto vital y literario español.

La cuestión del "autobiografismo" de las ficciones de Olavide se relaciona con otra no menos fascinante, esto es, el hecho de que estas historias parecen tan españolas, que cualquier lector se convence fácilmente de que son de autor español. Hasta la profesora Alonso, investigadora de las fuentes francesas de Olavide, confiesa sentirse algo decepcionada ante la posibilidad de que ninguna de sus ficciones sea enteramente de su creación. En su Prólogo Olavide, alias Céspedes, se anticipa a las dudas de sus lectores observando que es difícil "saber si estas historias son originales o traducidas, si son sacadas de otros libros, o si son propias invenciones del autor, o tal vez si hay de uno y otro" (Olavide, 1800-1817, I, pág. 11)[1]. De aquí también el sintagma "muchos Cervantes", en la página 4 del mismo Prólogo, el cual he usado en mi título. Pero volvamos a la página 11, donde, a continuación de las palabras citadas hace un momento, Olavide apunta otra observación sumamente sugerente para el entendimiento de su insólito arte novelístico: "Lo que puedo asegurar es que todos los personajes son españoles, que los sitios, las costumbres que se pintan y los sucesos que se cuentan parecen acaecidos en España, de modo que si alguno de ellos ha sido sacado de libros extranjeros, el autor lo ha *naturalizado*". Tomás de Iriarte aconsejaba que se *connaturalizasen* las obras teatrales extranjeras que se vertían al español (Iriarte, 1978, pp. 51-52); las obras traducidas por el propio Iriarte son *connaturalizaciones*, y otro ejemplo es el *Agamenón vengado*, de García de la Huerta (Sebold, 1988, pp. 465-490). En este último trabajo apunto que se explica así la génesis de ciertas tragedias

1. Con una sola excepción, citaré las novelas de Olavide siempre por esta edición (véase nuestra Bibliografía), que puede considerarse como la más autorizada, habiéndose dado a luz los siete primeros tomos en vida del autor. Estuardo Núñez editó seis de las novelas en 1971 (véase de nuevo nuestra Bibliografía), pero se basó en ediciones de 1828, realizadas en Nueva York. En Madrid, en la cuesta de Claudio Moyano, en 1963, compré en seiscientas pesetas un ejemplar de los 11 tomitos atribuidos a Atanasio Céspedes y Monroy, con encuadernaciones de pasta de época perfectamente conservadas, y ese ejemplar ha sido el principal instrumento de trabajo para el presente estudio. En adelante, al citar la edición de 1800-1817, daré sólo los números del tomo y la página. Nótese a la vez que son mías todas las cursivas insertas en las citas de Olavide y demás autores consultados.

"originales" de Corneille y Racine. Quiere decirse que tales obras no solamente se traducen, sino que se adaptan tan completamente, que parecen inventadas por un autor del país a cuyo idioma se han trasladado. Es un género derivativo, y sin embargo se da en él cierta manera de originalidad. En cuyo sentido es significativa una palabra de Olavide que no escribí en cursiva antes: "el *autor* lo ha naturalizado".

Ahora bien: sin que el "autor" de las *Lecturas útiles y entretenidas* hubiese vivido profundamente las vicisitudes de los personajes de las novelas que acomoda, imaginándolas transcurridas en medios y circunstancias que le eran familiares, no se explicaría la notable verosimilitud *española* que él logró; y las "huellas autobiográficas" que se encuentran en estas historias son interesantes por ser uno de varios indicios muy claros del alcance de la identificación psicológica que se dio entre Olavide y las narraciones extranjeras que *naturalizó*. Condición de tal identificación era que Olavide se sintiese atraído hacia cuentos cuyos episodios y personajes coincidían con los de su propio recorrido vital; paralelos que de hecho serían "huellas autobiográficas", en el sentido normal del término, si se tratase de obras de pura creación. Insisto tanto en el aire español y aun castizo de estas ficciones trasladadas, pues pudieron influir sobre la literatura española posterior precisamente por haberse sentido como modelos nativos. Pero, antes de considerar tal cuestión, veamos algunos ejemplos de los "reflejos" de la vida y milagros de Olavide en sus novelas.

Creo que los paralelos quedarán claros sin necesidad de explicaciones adicionales. En *La dulce venganza* (I, pp. 173-272), un padre y dos hijos se dedican al comercio entre el Nuevo Mundo y España; y uno de éstos, que es de carácter medio picaresco, se enriquece casándose con una viuda rica que le deja todo su dinero. En *Los gemelos* (VIII), don Enrique de Lara y sus dos hijos se dedican al comercio en Lima, Perú, que muy pronto abandonan para pasar a la madre patria. En *La huérfana* (III, pp. 3-182), se propone otro matrimonio entre la juventud y la edad provecta, con la diferencia de que esta vez es entre una encantadora doncella y un viejo lujurioso y sifilítico, cuya descripción miraremos más abajo. En *El Estudiante* (VII, pp. 111-256), en *El inconstante corregido* (X), en *La familia feliz* (XI) y en algún otro relato, el protagonista realiza un extenso viaje de estudio por Europa, como lo hizo el propio Olavide. En *El secretario filósofo* (VII, pp. 3-110), la lectura por el personaje indicado de la filosofía materialista moderna –de la que Olavide luchará por desengañarse– le lleva a cometer crímenes horrendos contra la sociedad y los más respetables ciudadanos. En *Teresa o el terremoto de Lima*, un Olavide sevillano, por decirlo así, recorre la trayectoria del autor a la inversa; pues se establece en Lima este caballero maduro, en quien se reconocen ciertas "presunciones de filósofo", cierto miedo ante "la amenaza de caer en las garras de la Inquisición como apóstata" y mucho agradecimiento a cierto amigo que "en las soledades de Sierra Morena me libertó [...] de tres bandoleros"; y en esa lejana capital muere dicho sevillano de heridas recibidas en el terremoto que su sosia real vivió (Olavide, 1987, 198, 199, 200). *En La paisana virtuosa* (I, pp. 97-172), un anciano caballero ilustrado, Alberto de nombre, acusado de graves transgre-

siones en otra época, lleva vida sencilla, meditativa, en su retiro campestre, como lo hizo Olavide en Baeza durante sus últimos años. La ocupación predilecta de Ricardo, patriarca rural en *La familia feliz,* es la misma que entretiene al filósofo en el campo en *El Evangelio en triunfo* y a Olavide en Baeza: "Ricardo, con la observación de la naturaleza en el incesante estudio de los campos, se había hecho su discípulo atento [...], y por eso se había hecho el más profundo, el más reverente adorador de la Providencia" (XI, pág. 39).

El proceso de naturalización al que Olavide sometía una típica ficción extranjera debía de iniciarse con la naturalización de algún suceso o personaje individual a través de la semejanza de éstos a las circunstancias o el yo del "autor". Quiero decir que el español del Nuevo Mundo se reconocía en ciertos personajes extranjeros, y esto le servía de estímulo para españolizar todo el contexto en que se situaba tal imagen germinal. Sin ir más lejos que las palabras citadas en nuestro título, resalta la voluntad de contextualización literaria española de Olavide, pues no sólo se trata de una referencia general a diversos autores de relatos cortos, entre ellos Cervantes y sus *Novelas ejemplares,* sino que se alude a la par al *Quijote*: "Ahora era menester que se levantasen entre nosotros muchos Cervantes; pues así como el ilustre autor de *Don Quijote,* con su excelente libro disgustó al público de la muy frecuente y perniciosa lectura de los libros de caballerías, así era menester que nuestros más ilustres escritores se destinasen a formar lecturas útiles y que sean al mismo tiempo divertidas" (I, pág. 4).

No es ésta la única vez que Olavide recurre a reminiscencias del *Quijote* para lograr la ubicación de sus novelas originales o connaturalizadas en la tradición literaria española. El lector reconocerá en seguida el calco de las primeras líneas de *Don Quijote* que se encuentra en el umbral del relato olavidiano *La satisfacción generosa*: "No ha mucho tiempo que vivía en Madrid un caballero mayorazgo llamado don Dionisio de Contreras. Era hombre de antigua extracción y de grande carácter. Gozaba de la reputación de muy honrado, y tenía las costumbres nobles". (VI, pág. 141). En *La familia feliz,* Donata pierde la paciencia con su noble marido cuyas ideas sobre las bodas son excesivamente idealistas y totalmente imprácticas; y la sensata matrona expresa su frustración, dirigiéndose ya a su hijo, ya a su consorte: "Hijo mío, no te acobardes con estas *quijotadas* de tu padre"; "Ya tenemos aquí a nuestro *don Quijote* con su moral extremado y ridículo"; "... amigo, en esto de bodas no entiendes nada; antes con tu filosofía *quijotesca* lo echarás a perder todo" (XI, pp. 193, 197, 198). En *El secretario filósofo* incluso se da un recuerdo estructural de la segunda parte del *Quijote*; pienso en el hecho de que aparecen en ésta lectores de la primera parte de la novela de Cervantes. Pues bien, en el aludido relato olavidiano, Marta, la marquesa de Moncal, y su primo Melchor suelen reunirse para conversar y hacer lecturas en común. ¿Y qué leen en una ocasión? "Marta le pidió que continuase la lectura del día anterior, y... Melchor tomó una de las *Lecturas útiles y entretenidas* y la siguió, pues parecía haber quedado pendiente" (VII, pág. 57). La obra es a un mismo tiempo un libro real y un libro ficcionalizado incorporado a su propio universo poético.

Queda patente que las novelas de "muchos Cervantes" que nos ocupan se van integrando en la tradición literaria española, y así podemos continuar estudiándolas como si fuesen de hecho españolas, cotejando sus técnicas con las de otras obras de su momento histórico y preguntando qué es lo que ellas pueden haber llevado a la formación de nuevas tradiciones literarias españolas. Al examinar esta última cuestión a la luz de ejemplos sacados de las páginas de Olavide, iremos viendo a la par nuevos ejemplos de la ya explicada connaturalización o contextualización ambiental de sus ficciones. He hablado en numerosas ocasiones del influjo de la filosofía inductiva de Francis Bacon y el sensismo de John Locke sobre la novela, la poesía lírica y el teatro del setecientos español. Merced a estas corrientes filosóficas, que están presentes en la península desde los mismos albores de la centuria, nace, por ejemplo, la novela realista en obras como la *Vida*, de Torres Villarroel, *Fray Gerundio de Campazas*, del padre Isla, y las *Cartas marruecas*, de Cadalso.

La actividad característica de los filósofos inductivos y sensistas que, abrazada por los novelistas, lleva al realismo, es la *observación*. Y *observación* precisamente es una de dos voces –*conversación* es la otra– que se repiten con tanta frecuencia en todas las narraciones de Olavide, que haría falta considerarlas como claves de su arte. Solamente en los pasajes olavidianos que he copiado en los apuntes que me sirvieron para preparar este ensayo se dan 147 casos de *observar* y sus derivados; 97 casos de *conversar* y sus derivados. Estos conceptos representan funciones relacionadas tanto en la literatura como en la filosofía, y a través de ellos se nos descubrirán las principales vías de la influencia que Olavide pudo ejercer sobre la narrativa realista posterior.

No hay probablemente ningún narrador español del siglo XVIII cuyos textos brinden ejemplos más claros de la deuda de su autor con el sensismo que los de Olavide. En parte esto se debe al hecho de que ningún español habrá poseído mejor colección de las novedades editoriales de su siglo que este colono peruano. En una sola ocasión –un solo envío–, Olavide recibió en Sevilla veintinueve cajas de libros que contenían dos mil cuatrocientas obras en francés (aunque muchas debían de ser traducciones de autores de otras nacionalidades), y no fue ésta de ninguna manera la única remesa (Defourneaux, 1959, pp. 476-491). Basándose en los números de libros franceses adquiridos en diferentes ocasiones, así como en la índole de los contenidos en un inventario parcial de cuatrocientos cincuenta títulos pertenecientes a Olavide (obras periódicas, teología, ciencias ocultas, filosofía, política, historia, crítica literaria, teatro, poesía, novela), el autor del estudio citado supone, con sobrada razón, que no existía en ese tiempo libro de tesis discutible o peligrosa que no fuera conocido del sofisticado intendente de Andalucía. Lo significativo para nosotros es que en el inventario parcial figuran las obras de Locke, así como un compendio de su famoso *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690). Olavide debía de poseer asimismo ese otro texto imprescindible del sensismo, el *Tratado de las sensaciones* (1754), de Condillac, pero fue evidentemente uno de los miles de libros suyos que no llegaron a inventariarse.

Aun cuando las ideas sensistas presentes en las páginas de Olavide hayan provenido de las obras mencionadas en el párrafo anterior, me parece útil ilustrar las huellas de tal doctrina en sus obras utilizando antecedentes españoles, pues así le conectaremos al mismo tiempo con cierta tradición literaria española que importa tener en cuenta. A lo largo de *El hombre práctico*, escrito en 1680, el tercer conde de Fernán Núñez utiliza repetidamente los términos *observar, descubrir* y *conocimiento de la naturaleza*, pues afirma que "nuestra parte intelectual no posee sino aquello que ha recibido por los sentidos corporales" (Gutiérrez de los Ríos, 1686, pág. 54). En *El gran magisterio de la experiencia* (1733), de Feijoo, se insiste en lo indispensable de "las observaciones experimentales" para las ciencias; el personaje alegórico Solidina, que aparece a su comienzo, "en todas partes hallaba objetos sensibles que, examinados por el ministerio de los sentidos, eran los libros por donde daba sus lecciones"; y el autor opina que "no debemos desdeñarnos de examinar con los sentidos aun las obras menos nobles de la naturaleza" (Feijoo, 1961, pp. 235a, 242a, 242b); perspectiva esta última que llevó a la par al costumbrismo literario que yo he encontrado en la ensayística feijoniana (Sebold, 1992, pp. 191-195). Torres Villarroel descubrió una poética realista casi idéntica en el *Novum organum scientiarum* de Bacon y nos dio la primera novela realista moderna española en su *Vida*, así como cuadros de costumbres de un notable realismo en las Introducciones a sus *Pronósticos* (Sebold, 1975, pp. 25-37, 151-198). En *Fray Gerundio de Campazas*, las extensas, detalladas y escuetas descripciones estenográficas, basadas en la observación de la realidad inmediata y las "apuntaciones" de su autor sobre ésta, obedecen directamente a la espistemología sensista lockiana (Isla 1992, I, pp. 67-83). Cadalso conocía el texto original inglés y la versión francesa del *Ensayo sobre el entendimiento humano*, de Locke (Cadalso, 1944, pág. 377); desde la I de las *Cartas marruecas*, se encuentra el verbo clave: "*Observaré* las costumbres de este pueblo" (Cadalso, 1966, pág. 9); y Baquero Goyanes ha llamado la atención sobre lo moderno de las descripciones realistas de la vida cotidiana contenidas en esta obra cadalsiana (en Gies y Sebold, 1992, pp. 165-169).

Podríase mencionar la frecuencia del verbo *observar* en los pasajes costumbristas de *El Pensador,* de Clavijo, sobre los que tengo un artículo publicado en *ABC*; el mismo verbo y las mismas consecuencias para la representación del mundo se hallan en la novelística de Montengón; y la observación del entorno humano como indispensable procedimiento preparatorio del narrador está aludida en todas las grandes novelas románticas, a partir de *Los bandos de Castilla* o *el caballero del Cisne* de López Soler. Es, evidentemente, un proceso histórico que va a parar en la novela realista de la época de Galdós, pasando por ciertas novelas realistas poco conocidas del decenio de 1840, en las que lo esencial es el traslado de lo real fielmente apuntado al simulacro literario (Sebold, 1994, pág. 42). Ya aludí a la frecuencia del verbo *observar* y sus derivados en los textos novelísticos de Olavide. En este aspecto, el limeño es una figura de enlace de primera importancia, porque ha vivido todo el período de la primera aparición del realismo sensista

durante la Ilustración; y sus novelas se publican ya en el nuevo siglo que verá aparecer el realismo épico en la novela histórica romántica y el realismo por antonomasia hacia 1870. Es, por tanto, del mayor interés examinar el enfoque realista de las ficciones de nuestro prófugo picaresco a la luz de sus lazos teóricos con el sensismo.

Se funden sensismo lockiano y óptica newtoniana en el capítulo "Filosofía", del *Plan de estudios para la Universidad de Sevilla*, de Olavide: "Aquí tendrá lugar el enseñar cómo se hace la percepción de los objetos por nuestros sentidos externos y particularmente la visión directa, la refleja y la refracta, que pertenecen a la óptica, catóptrica y dióptrica, explicando asimismo las funciones de los demás sentidos" (Olavide, 1969, pág. 125). Reaparece la epistemología sensista, en *El Evangelio en triunfo*, en el noble plan del filósofo para la educación de los niños del lugar al que se ha retirado. Cuando el niño sale a la naturaleza, ha de ser "la experiencia su inseparable compañera", y así aprenderá "lo que le descubre" esa madre. "En fin –concluye el filósofo–; nada de lo que puedan *ver* nuestros ojos y *tocar* nuestras manos se escapará de nuestro conocimiento" (Olavide, 1803-1808, IV, pp. 119-121). En sus *Poemas cristianos*, Olavide busca en el firmamento, en nuestro mundo y en la flora y fauna de éste, datos de la experiencia que confirmen el papel de la Providencia. Los ejemplos siguientes muestran a la vez cuán fácilmente se pasa de la postura sensista a la descripción de lo inmediato: "Esta verdad tan clara y tan sensible / es también a los *ojos* perceptible / y mejor la comprenden los *sentidos*, / cuando viendo del mundo la hermosura / y sus muchos objetos divididos, / admiran su magnífica estructura"; "... *observo* por fin que el movimiento, / que tan exacto sigue el firmamento, / es el mismo que siempre se ha *observado*"; "¿Quién no *observa* espantado / su hermosa variedad inagotable / de yerbas, plantas, árboles y brutos?"; "*Mira* cómo brillantes sus *colores* / los visten con sus trajes *taraceados*, / y cómo los *sentidos* embriagados / gozan la suavidad de sus *olores*" (Olavide, 1799, pp. 57, 59-61).

Es hora de volver a las novelas y considerar un par de descripciones detallistas realizadas con el procedimiento de la observación minuciosa. Tengamos en cuenta que si bien Olavide no fue el autor original de alguna de estas descripciones, él no obstante, con su particular mentalidad ilustrada, escogió estas narraciones y españolizó la visión de las cosas presentes en ellas. Al ricacho sifilítico don Lorenzo, con quien una madastra inhumana quiere casar a la virtuosa Ventura en *La huérfana*, se le retrata así: "... Él mismo llevaba en sí el sobreescrito de sus disoluciones, pues habiéndose visto muchas veces atacado del mal inmundo y cubierto de pústulas y llagas, el mercurio no le había impedido grandes cicatrices, que le desfiguraban el rostro y le daban el aspecto de un *monstruo*. No sólo había perdido un ojo, sino que la nariz se le había enteramente carcomido, con otras tales deformidades, que su figura no parecía humana, y a este horror de su aspecto se debe añadir que por su antigua inveterada corrupción salía de su cuerpo un olor tan pestilencial, que no era posible acercársele sin asco". (III, pp. 78-79). (A lo largo de estas novelas *monstruo*, junto con *tirano*, *mártir*, *víctima* y *verdugo*, forman una retórica

romántica a la que Olavide recurre para representar la intervención de la autoridad inhumana en cuestiones del corazón).

La descripción de Ramón en *El estudiante* se caracteriza por el mismo detallismo que la del sifilítico, pues tampoco esta vez cejó el exhaustivo afán estenográfico, pero era muy diferente la página del libro de la realidad que el observador copiaba. Como pasa con tantas obras setecentistas insuficientemente estudiadas, no sorprendería hallar ninguna de estas dos descripciones en una novela realista del ochocientos: hecho en el que vengo insistiendo desde hace muchos años y en el que no se puede insistir demasiado para la comprensión completa de la evolución del realismo moderno. Mas volvamos a Ramón: "Su corazón parecía valeroso, atrevido y dispuesto a todo; era de una extrema agilidad, descubría muchas centellas de ingenio, entendía fácilmente todo lo que se le enseñaba, y desde luego no sólo lo repetía con gracia, sino que se veía la fortuna natural de su imaginación por los colores con que lo adornaba y por las invenciones que añadía. Su presencia, su aire y todo su exterior anunciaban la serenidad, la confianza y el contento de su alma; la salud brillaba en su rostro y en todas las aptitudes de su cuerpo. Sus pasos firmes y seguros le daban una apariencia de vigor; su tez, aunque todavía delicada y fina, no era afeminada, y ya el aire y el sol le habían grabado la impresión decorosa de su sexo; sus músculos estaban todavía redondos, pero ya empezaban a tomar el carácter de la fisonomía varonil; y aunque en sus ojos no brillaban todavía el fuego y la expresión del sentimiento, se veía a lo menos la apacible luz de la serenidad de su corazón [...]. Su modo era desenvuelto y libre, sin ser insolente ni vano, y nadie necesitaba decirle que levantara la cabeza, porque ni el miedo ni la vergüenza nunca se la hacían bajar" (VII, pp. 113-115).

Amontonar tantos pormenores observados nos permite sentir la presencia física del personaje, mas por los ejemplos citados queda claro que el autor busca a la vez en esos datos la motivación de la conducta de la figura. Veamos la confirmación de ello. En *El secretario filósofo*: "*Obsérvale*, como yo he hecho –advierte el astuto y austero Alberto–, y verás que no sólo es un mozo disoluto, sino que afecta y tiene la pretensión de ser uno de estos brillantes filósofos a la moderna" (VII, pp. 14-15). A la par que el autor observa a modelos reales para crear a sus personajes, éstos se observan los unos a los otros como punto de partida para sus propios procederes: "Los que le conocían *observaban* las personas que veía"; "El conde *observó* que cuando decía esto a su hijo, éste lo empezó a oír sobresaltado"; "Habiendo *observado* que el día antecedente no habían querido anunciarle su venida..."; "Habiendo yo *observado* que él y su criado venían muy cargados..."; "Empezó a poner más cuidado en *observar* todos los pasos de su mujer"; "Todo lo que había *observado* en él, le parecía propio para su objeto", etc. (III, pp. 6, 168; IV, pág. 129; VI, pág. 107; VII, pp. 56, 144). Doña María, personaje de *Teresa o el terremoto de Lima*, "había nacido con un talento *observador*"; es más: "ella había *estudiado* a don Ramiro", su futuro yerno (Olavide, 1987, pp. 196, 197). Pero largos decenios antes, en 1690, el antepasado de todos los realistas, John Locke, ya había tomado nota de esta ilación entre el carácter individual y las percepciones

sensoriales de la realidad que los individuos alcancen a tener: "Cuando vemos, oímos, olemos, gustamos, palpamos, pensamos o queremos algo, sabemos que lo hacemos. Así pasa siempre con nuestras sensaciones y percepciones actuales; y por ellas cada uno es para sí lo que él llama *yo*" (locke, 1959, II, pág. 449). Por el camino de la inducción lo uno lleva a lo otro.

En *El inconstante corregido*, se recoge el siguiente apunte sobre del marqués del Nardo, hombre de muy buen corazón: "Toda su fisonomía anuncia la sensibilidad" (X, pág. 211), en lo cual acaso quepa ver un reflejo de las ideas de Lavater, quien veinte años antes había publicado sus *Physiognomische Fragmente*, obra a la que, a partir del Espronceda de *Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar*, acudirían muchos novelistas decimonónicos españoles en busca de señales externas descriptibles de los caracteres de sus personajes. La versión francesa de los *Fragmentos fisiognómicos* de Lavater, empezó a publicarse en París en 1781, y si de hecho llegó alguna noticia de ella a la atención de Olavide, quien estuvo refugiado en Francia entre 1781 y 1798, he aquí otro motivo más de que él diera tanta importancia a la minuciosa observación de todas las facetas de la realidad humana en sus ficciones.

Los apuntes realistas para la puesta en escena, al inicio de *El amor desinteresado*, sí son fruto de la observación directa del propio Olavide, pues se trata de uno de esos toques de adaptador y casi parece que nos hallamos ante una novela madrileña de Galdós: "Una noche de invierno que doña Clara del Postigo volvía a recogerse a su casa, después de haber hecho oración en Atocha, oyó cerca de la puerta de las Delicias los gritos de una criatura, y pasando por delante de ella vio en efecto una niña, que parecía de poco tiempo y que lloraba sin consuelo" (III, pág. 183). Es, en efecto, habitual en Olavide dar principio a sus relatos con una puesta en escena realista que refleja "nuestras costumbres actuales" (IX, pág. 38). En la monografía más reciente sobre la novela del siglo XVIII, se afirma equivocadamente que las novelas de Olavide "se sitúan en la Edad Media, en la época de los Reyes Católicos, en un mundo a menudo caballeresco, alejándose de la realidad cotidiana" (Álvarez Barrientos, 1991, pág. 325). Mas la única puesta en escena de tiempos tan remotos es la que se encuentra en el umbral de El *sol de Sevilla*: "En tiempo de los Reyes Católicos vivía en Sevilla don Álvaro de Guzmán, sujeto muy distinguido por su calidad, pero de fortuna moderada", etc. (II, pág. 125). Los restantes relatos olavidianos se sitúan en el reinado de Felipe V o después, momentos que se sienten todavía como *contemporáneos*, y así *El matrimonio feliz* comienza: "Al principio del siglo décimo octavo, cuando se disputaba la sucesión de la corona de España..." (VI, pág. 131). La acción de *Teresa o el terremoto de Lima* empieza "poco antes de la mitad del siglo décimo octavo, en el año 1741" y abraza el desastre de 1746 aludido en el título. *La feliz desgracia* es tal vez el relato de ubicación temporal más moderna, pues en él se menciona a "Carlos III, de gloriosa memoria" (IX, pág. 191).

Veamos algunas muestras más de la realidad cotidiana *observada* por Olavide y trasladada a sus novelas. Parece de Clavijo o Cadalso el siguiente

toque costumbrista sobre una esposa frívola, en *El amor desinteresado*: "Felipa iba a la comedia, al Prado, no perdía paseo, volvía muy tarde a su casa, en fin, no hacía otra cosa" (III, pág. 194). *En La dulce venganza*, después de largos años en el extranjero, el viejo Leonardo busca a su sobrina Victoria, y el entorno escénico del reencuentro se capta con aptas pinceladas de quien conocía los salones elegantes del tiempo: "encontró al marqués sentado en un canapé, al lado de Victoria, que estaba jugando con un perrito; ni uno ni otro se levantaron para recibirle, y le dejaron en pie, sin hacerle la menor cortesía" (I, pág. 223). El lector recordará varios retratos de Goya en los que la dama representada está acompañada por semejante perrito; y en *La señorita malcriada*, de Iriarte, la elegante Pepita no aguanta estar sin su Jazminito. Don Jaime de Céspedes, en *La huérfana*, "no tratando más que con cómicos, con majos y otras gentes poco decentes, había contraído el gusto y los modales de la majería. Es verdad que era el mejor bailador de la corte; que cantaba seguidillas con mucha gracia y que nadie como él sabía decir chistes salados" (III, pág. 145). En *La feliz desgracia*, don Alejo Manrique es "un pícaro bailarín", personaje del mismo corte que Céspedes, el cual "no tiene otra profesión ni otro oficio que el de andarse con su guitarrilla de casa en casa a cantar seguidillas y bailar fandangos" (IX, pp. 217, 220). En las *Cartas marruecas* cadalsianas, preguntado un muchacho de familia noble cómo le habían educado, respondió: "Ya sabía yo leer un romance y tocar unas seguidillas; ¿para qué necesita más un caballero?" (Cadalso, 1966, pág. 28); y a lo largo del siglo XIX, en cuadros de costumbres, dramas románticos, novelas regionales, relatos de Bécquer, etc. se escucharán seguidillas y otros cantares populares, con acompañamiento de guitarra, por todo lo cual no cabía sello más castizo que el que Olavide ha sabido darle a sus relatos. ¿Son o no son literatura española estos relatos? Sigue en pie la duda que don Atanasio Céspedes y Monroy planteó tan artificiosamente.

Los personajes de Olavide, sean los que sean sus primeros orígenes, se consuelan leyendo a autores españoles. En *La huérfana*, la joven aludida en el título lee las obras de fray Luis de Granada, y estas mismas obras las lee Selin, árabe converso, en *La hermosa malagueña* (III, pág. 35; IV, pág. 50); ejemplo que ilustra mejor que ningún otro la perfecta integración entre ficción extranjera adaptada, tradición literaria española y experiencia del autor, por cuanto durante la reclusión monástica de Olavide el Santo Oficio le obligó a leer a fray Luis de Granada. El afán realista de Olavide por poco le lleva al libelo; pues en *La hermosa malagueña* se inviste de un auténtico título nobiliario español –conde de Ripalda– a un personaje ficticio, que "era un hombre de malas costumbres, y de un trato indecente y vergonzoso" (IV, pág. 8). Es intrigante asimismo el exordio de *La hermosa malagueña*, historia de una mártir: "Las aventuras de la hermosa malagueña han sido tan célebres en su tiempo, que sería hacerles injuria no robárselas al olvido y dejar de refrescarlas, si es posible, en esta colección de historias" (IV, pág. 3). ¿Apunta tal observación a una auténtica fuente popular española –fama local en Málaga de esta encantadora beldad, sacrificada por su fe–, o se trata del más ingenioso de todos los

engaños del connaturalizador? ¿Sería inconcebible que un Ángel de Saavedra joven, un Mariano José de Larra joven, un José de Espronceda joven, un José Zorrilla joven, un Gustavo Adolfo Bécquer joven leyeran las emocionantes novelas de don Atanasio Céspedes y Monroy y se dejaran influir por ellas sin sospechar nunca que fuesen de autor o autores extranjeros? Zorrilla o Bécquer fácilmente hubieran convertido *La hermosa malagueña* en otra leyenda semejante a sus demás relatos de ese género.

Otra fuente evidente del realismo moderno y sus técnicas que no creo se haya considerado en relación con la novela de pura creación son los libros de viajes. Debido al canon de obras dieciochescas que suelen leerse, acostumbramos a concebir este último género en términos de persas en París (Montesquieu), chinos en Londres (Goldsmith), o marroquíes en Madrid (Cadalso). Mas esta forma literaria tenía infinitos cultivadores, hoy olvidados, que eran los europeos acaudalados que viajaban por otros países del continente para "adquirir la mayor instrucción, que es la que se aprende en el libro del mundo" (VIII, pág. 7). De tales viajes fue acaso el primero en hablar el tercer conde de Fernán Núñez, quien recomendaba que, una vez completos sus estudios, el joven "pasase a los viajes que pareciesen más convenientes, con persona de mayor edad y de entero conocimiento del mundo, que en cada parte pudiese hacerle *observar* la constitución del gobierno, la creencia, el genio de la nación [...], el comercio, los frutos de la tierra, los edificios considerables", etc. (Gutiérrez de los Ríos, 1686, pp. 245-246). Un tema de la lección séptima de *Los eruditos a la violeta* de Cadalso, son los viajes de españoles por Europa, y ya mencioné el *grand tour* del propio Olavide. Pero ¿cuáles eran los ejercicios educativos, las tareas que imponían a los jóvenes viajeros los ayos que los acompañaban, y cómo podían estas tareas influir sobre la técnica de la novela? Bien mirado, la novela dieciochesca, al aprovechar el viaje del joven aristócrata como tema, no sólo informaba sobre la realidad de su tiempo, sino que a la vez continuaba elaborando esas técnicas suyas que habían nacido del sensismo lockiano. El viaje de Eusebio por Europa en la novela de Montengón así titulada también podría servir para el estudio de este punto de historia literaria.

Mas aquí bastarán un pasaje de *Los eruditos a la violeta* y algunas líneas del autor que nos ocupa directamente. En la obra de Cadalso se reproduce un fragmento de ciertas *Instrucciones dadas por un padre anciano a su hijo que va a emprender sus viajes*, que los violetos desde luego echan a chacota. Y de tal *documento* interesan especialmente las primeras palabras relativas a la visita del hijo a París: "Después que *escribas* cada noche lo que en cada día hayas *notado* de sus tribunales, academias y policía, dedica pocos días a ver también lo ameno y divertido, para no ignorar lo que son sus palacios, jardines y teatros" (Cadalso, 1944, pág. 421). En *El estudiante*, de Olavide, Ramón y Jacinto han salido a correr diversos reinos, como se decía entonces, pues viendo los usos y costumbres de éstos "podrán instruirse y hacer *observaciones*". Pero, concretamente, ¿qué forma toman estas observaciones? "Cada correo daban al conde [el padre de Jacinto] *noticia muy circunstanciada* de todo lo que habían visto y de todo lo que les había pasado. La *colección* de estas

cartas sería una *relación* muy bien hecha de su viaje" (VII, pág. 192). Y en la página siguiente, sobre su llegada a Venecia, leemos: "Allí fueron tan bien recibidos como en todas partes, y empezaron desde luego su curso de *observaciones y notas*". Fijémonos en las palabras que he escrito en cursiva en las líneas precedentes: *observaciones, notas, noticia muy circunstanciada, colección, cartas, relación.* Se trata de la preparación (observaciones, notas) para escribir unas descripciones detalladas (noticia circunstanciada, relación), o bien unas impresiones íntimas (cartas), en cualquiera de los casos, con mucha extensión (colección).

Ahora bien: todo esto es tan característico de la novela realista como de la literatura de viajes, y no cabe duda que ésta ha influido profundamente sobre aquélla, especialmente en la medida en que ha reforzado el por otra parte ya normal procedimiento baconiano-lockiano de la observación y apuntación. Es iluminador también el caso de Pepito, el hijo mimado del conde de la Floresta, en *El inconstante corregido*, una de tres novelas olavidianas que ocupan un tomo entero. Al término *observación* se une otro igualmente típico de la filosofía observacional y experimental del setecientos –lo escribo en cursiva–: "Estaba [el conde] en el concepto de que nada avanza tanto el juicio y la madurez como la observación y la *experiencia*" (X, pág. 65). ¿Cómo se traduce esto a la práctica durante el *tour* europeo de Pepito? "Su padre le había encargado hiciera un *diario* exacto de su viaje siempre que llegase a alguna ciudad populosa e hiciera demora en ella" (*ibíd.*, pp. 88-89). *Diario*: he aquí otra forma que puede tomar la novela. Consideremos a la vez la recepción de la carta de Pepito sobre París, pues se lee como si fuera literatura: "Su padre leyó esta carta a sus amigos: todos admiraban el lindo estilo y la gracia con que se explicaba Pepito. Hasta sirvió de diversión a la melancólica Casilda, que ya empezaba a estar más serena y no podía oír sin interés *descripciones* tan agradables" (*ibíd.*, pág. 91). Una de las enormes diferencias entre la ficción española del Siglo de Oro y la de la Ilustración es que el escritor de este último período estaba más habituado a viajar; y el viajero que tenía la costumbre de observar, apuntar y describir todo lo que le pasaba cada día también iba a escribir las novelas de otro modo muy nuevo.

Observación y conversación son actos encadenados desde los tiempos de Sócrates y Platón. Mediante el diálogo los amantes de la sabiduría elaboran conceptos sobre la realidad y sus diversos modos de aphrehenderla. En la novela moderna, cuyas características se consolidan en el siglo XVIII, el objeto de la elaboración es la vida individual de los personajes, mas la conversación sigue siendo la vía de la dialéctica, interacción o convivencia entre las distintas aphrehensiones de los caracteres, los actos y los medios humanos. En las novelas de Torres, Isla, Cadalso, Rejón de Silva, Montengón, Olavide, etc., así como en el artículo de costumbres de Clavijo, por ejemplo, se va dando cada vez más importancia a la representación de la convivencia con los prójimos; y la forma literaria más eficaz para representar esto, cuando es a nivel psicológico, y no ya meramente a nivel argumental, es el diálogo. En la novela convivr será ante todo conversar. En latín, *conversor, conversari, conversatus sum* sólo

significa "convivir"; pero en romance *conversar* será a un mismo tiempo convivir y dar testimonio de ello.

Quienes acotan el realismo como movimiento inaugurado hacia 1870 piensan equivocadamente que es nuevo con la generación de Galdós el uso de la conversación para definir el carácter de los personajes y estimular la acción. Mas en realidad todo esto nació en la centuria de la "literatura conversable", el siglo XVIII, y así consideremos algunos ejemplos en Olavide; pues su narrativa y la de sus contemporáneos fueron las fuentes de donde bebieron los realistas posteriores. Queda clara en las narraciones olavidianas la ilación entre *observación* y *conversación*: materiales primordiales del universo novelístico. En *La feliz desgraciada* una larga serie de desastres se remonta al primer encuentro del guitarrista, bailarín y cantador Alejo con un joven y vicioso duque: "Al fin, cuando [éste] vio que Alejo descansaba un poco, se le acercó para entrar en *conversación* con él. Ya Alejo había *observado* que este sujeto debía ser un personaje..." (IX, pp. 131-132). Sensismo (observación) y conversación se unen para la interpretación de la alegría de los familiares de Fernando, al volver éste de un largo viaje a Italia, en *La familia feliz*: "Todos alborozados y fuera de sí con el júbilo, no pensaban más que en *ver, oír y preguntar* a Fernando" (XI, pp. 148-149). En *El secretario filósofo*, engañado por éste, el marqués cree que la marquesa y el primo de ésta son amantes, los mata, y ya desengañado y desesperado, sólo encuentra cierto solaz en su hijo. ¿Cómo precisamente? "La presencia y la *conversación* de Isidro lograron sosegar algún tiempo sus angustias [...], y esperó que con el tiempo y el gusto que recibía con las *conversaciones* de su hijo podría recobrar la antigua paz que estaba tan desterrada de su corazón" (VII, pág. 79).

A la vista de lo ya expuesto, no puede sorprender que otra voz frecuente en todas las novelas de Olavide sea *tertulia*. En *El desafío* el autor describe con cierta extensión una de esas tertulias o academias que Cadalso satiriza en *Los eruditos a la violeta,* las cuales se reunían todas las noches y se ocupaban de un tema diferente según la noche de la semana (I, pp. 21-23). Mas con esto volvemos al costumbrismo, y nos interesa ahora otra cosa. En *La mendiga honrada*, con las voces *tertulia* y *conversación* se recapitulan las ya aludidas funciones paralelas de convivencia y comunicación. La marquesa de la Peña, muy absorta, habla con su hijo del inquebrantable amor de éste a una admirable joven de clase social muy inferior. "Estando en esto, un criado avisó a la marquesa que iba a entrar don Gabriel López, alcalde de corte. Éste era uno de los que venían todas las noches a formar la *tertulia* de la marquesa, y era ya la hora en que empezaban todos a venir. La marquesa se afligió con este contratiempo; pero se consoló con la esperanza de que al otro día renovaría la *conversación*" (II, pp. 90-91). En *El inconstante corregido*, el hijo de los condes de la Floresta se horroriza del habla vulgar de una joven del gran mundo, cuya cara le había atraído en otro momento; y –nueva conjunción de *observación* y *conversación*– el personaje se explaya en unos apuntes lingüísticos que lo mismo podrían ser del siglo XIX o de nuestro siglo, que del siglo XVIII:

> —Uno de los concurrentes la preguntó que ¿cómo estaba? Ella respondió que le dolía la *barriga*; otra la dijo si la había visto el médico, y ella dijo que no la había visto *naide*. El primero la volvió a decir que sería bueno que se llamase al médico, y ella encogiéndose de hombros replicó que eso era *superfulo*. El segundo la pregunta otra vez si toma algún remedio; y la señorita responde, dándose aire con el abanico, que tomaba el de la *pacencia*. ¡Discúrrase cómo yo me quedaría oyendo este bello estilo! No abría la boca sino para decir una patochada, y yo no podía concebir cómo una mujer de su nacimiento estaba tan mal criada que no sólo usase de esos y otros muchos términos tan chabacanos, como suelen las mozuelas más groseras del pueblo, sino que estropease las palabras más comunes de la lengua pronunciándolas como la gente más soez. (X, pág. 57).

Gracias de nuevo al sensismo, otro aspecto de la vida que parecía más *real* que nunca antes era la vivencia de nuestros sentimientos y la reflexión sobre nuestra vida interior en personas laicas, a quienes ninguna institución religiosa había impuesto ejercicios espirituales meditativos; y si hubiese existido entonces nuestra terminología actual, no se habría dudado en decir que la representación de tal actividad mental en la literatura era absolutamente *realista*. Locke y Condillac se distinguen de los pensadores anteriores por el hecho de que junto a los dos objetos del mundo exterior y el proceso del pensamiento por los que pregunta su epistemología, se sitúa otro objeto interior o sexto sentido[2]. Insistir mucho en la representación de esos sentimientos *reales* nuevamente sondeados por la filosofía puede, no obstante, dotar a una obra literaria de un tono que el lector actual llamaría *romántico*; y curiosamente, ya en 1709, el conde de Shaftesbury, discípulo de Locke, le daba el nombre de "pasión *romántica*" a la expresión vehemente de los sentimientos (Shaftesbury, 1964, II, pág. 4). En fin: en la práctica no es posible separar la génesis del romanticismo de la del realismo, y así se explica que en más de un caso el sentimiento que Olavide veía como realista o verosímil parezca hoy romántico –quizá mejor dicho, teatral– y pueda haber influido sobre el romanticismo decimonónico, al mismo tiempo que su método descriptivo detallista influyera sobre el realismo.

La colaboración del sentido interior conduce a la exteriorización de emociones ya inefables, ya arrebatadas, por lo cual en la literatura del setecientos es posible detectar antecedentes, no sólo de los románticos exaltados, sino aun del romanticismo intimista a lo Bécquer y las poses románticas lánguidas que llevan a tal visión. En *Maese Pérez el organista*, Bécquer describe la música de ese consumado maestro como "cantos que percibe el espíritu y no los puede repetir el labio" (Bécquer, 1969, pág. 154). Pero ya Olavide, en *Los dos amigos*, busca una solución de su enredo en "sentimientos que el corazón puede sentir, pero que el labio no es capaz de explicar" (II, pág. 302); y en cuanto al doloroso destino de una hija y su madre, al final de *La presumida orgullosa*, "el corazón puede sentirlo, pero la pluma no alcanza a pintarlo" (VI, pág. 124). En *Los peligros de*

2 Sánchez-Blanco (pág. 344) afirma con razón que dicha "conciencia saca a la luz un hombre que no es puro espíritu, *res cogitans*, pura inteligencia geométrica, sino que es una voluntad viva, llena de deseos, temores, alegrías y tristezas. El hombre poscartesiano, esto es, el hombre ilustrado es ante todo un corazón que siente".

Madrid, la artificiosa Cipriana imita las poses lánguidas y sentimentales que captaban entonces a los galanes sensibles: "recostada sobre un verde tapiz de yerba [...], tenía en las manos un libro, corrían sobre él algunas lágrimas, y estaba tan empapada en su lectura, que no se apercibió de los que la admiraban". ¿Por qué derramaba lágrimas sobre esas páginas? "Yo leía los combates de un corazón enamorado, que luchaba contra su inclinación en favor de la virtud" (V, pp. 27, 29). En *El estudiante*, la joven, agraciada, virtuosa y necesitada Margarita acaba de escaparse del castillo donde su cruel raptor don Fadrique la tenía encerrada, y en ese momento se sienta un principio de estética que lo será de toda la novela romántica: "¿Quién puede resistir a la hermosura cuando la hace interesante el infortunio y respetable la virtud?" (VII, pág. 253).

No se entenderían del todo tales posturas sin tomar en cuenta que Pope, Rousseau y otros estudiosos del espíritu humano habían ido completando las reflexiones de Shaftesbury sobre los afectos, singularmente sobre el amor social y esa compasión que nuestra raza sentía más vivamente en el estado de la naturaleza. No hay que sorprenderse, por tanto, ante la nueva naturalidad con que llora todo el mundo: incluso los varones. En *La huérfana*, el padre de Alonso le manda a París para que se olvide de la joven aludida en el título; y él, "llorando sin consuelo tan inesperada ausencia, iba poblando el aire con sus tiernos gemidos" (III, pág. 55). En *Los gemelos*, abrumados por su triste despedida ante un largo viaje de uno de ellos, "los dos hermanos se abrazan derramando dos torrentes de lágrimas como si ésta debiera ser la última despedida" (VIII, pág. 92). Mas he aquí que no solamente dos personajes sensibles unen sus lágrimas, sino que ante las grandes aflicciones y alegrías coinciden grupos enteros en el llanto, llevando los sollozos de los unos el contrapunto de los de los otros. En *La familia feliz*, Ricardo relata una "larga y patética homilía" sobre su dolorosa añoranza de la vida sencilla de su tierra montañosa, mientras viajaba por las corrompidas urbes de Europa, y cuando concluye de hablar, le espera la afectuosa admiración de la mejor de las familias: "Las lágrimas de su esposa le desatan las suyas, y también le saltan de los ojos dos diluvios. Los niños, que sin entender el motivo ven llorar a sus padres, se echan también a llorar, y empieza entre todos un concierto, en que sólo formaban la armonía las lágrimas tiernas del placer y los gemidos dulces del amor. ¡Qué escena tan deliciosa para un alma sensible!" (XI, pp. 49-50).

Hay, empero, ocasiones en que Olavide se anticipa a esas dos modalidades del planto tan frecuentes en el romanticismo decimonónico, quiero decir, el derramar una sola lágrima, o bien el no derramar ninguna. En *El matrimonio infeliz* el malhadado marido Félix ha herido de muerte a su suegro, sin haberle reconocido; su tierna esposa Sabina procura consolar a su moribundo progenitor, y el desesperado asesino involuntario ¿qué puede hacer? "No derrama una lágrima; su dolor era tan intenso, que parecía insensible" (VI, pág. 204). En 1834 Larra recurrirá a la mismísima retórica para ponderar el profundo dolor de Macías en un momento difícil de sus amores adulterinos con Elvira: "... No derramaba una lágrima Macías. En las grandes situaciones de la vida no halla salida el llanto" (Larra, 1978, pág. 328).

En estas novelas por otra parte realistas, o bien verosímiles, según el concepto de su época, la combinación de la emoción y el ambiente lleva alguna vez a lo que parece ya la reminiscencia, ya el anticipo de los momentos más intensos del romanticismo decimoctavo y decimonónico. Concluyamos mirando un ejemplo de cada tipo de paralelo. En *El matrimonio infeliz*, que cité hace un momento, Sabina se consuela con la perspectiva de pasar la noche con su adorado marido Félix en la cárcel donde él ha estado preso; el alcaide la introduce en la morada de los condenados, y de repente el lector cree estar otra vez en la cárcel de Tediato, en las *Noches lúgubres* de Cadalso:

> Sabina entra por la primera vez de su vida en esta lúgubre mansión; pero no es la primera que ha respirado la inocencia el aire del delito. Atraviesa las tristes habitaciones, cuyas paredes denegridas y oscuras han oído tantos y tan tristes gemidos de los innumerables infelices que albergaron en su recinto pavoroso. Sus delicados oídos se sienten lastimados con el lúgubre ruido de las cadenas, y con el sordo rumor de los lamentos. Sus pies con pasos tardos marchaban torpes, y a cada movimiento su corazón se helaba de terror. Después baja a los calabozos oscuros, más horribles que los sepulcros de los muertos. Entra en esas habitaciones del dolor, a que la luz no alcanza, donde el hombre se encuentra sepultado en un aire grosero, que nunca se ventila, y donde sólo vive para sentir que sufre. El sol no existe para estos infelices, y el pálido terror arroja de su seno hasta la idea del consuelo. (VI, pp. 258-259).

¿Y qué pasa? Pues, algo que es de auténtica novela gótica. En la oscuridad Sabina cree haberse unido castamente con su marido, mas por un suspiro involuntario que se le escapa al hombre que ella estrecha ardorosamente contra su seno, se revela que es el "odioso y abominable conde" (VI, pág. 265), quien con el más lascivo deseo la venía acechando desde hacía tiempo.

Las circunstancias argumentales de *El fruto de la ambición* son completamente distintas de las de *Don Álvaro o la fuerza del sino* del duque de Rivas; y sin embargo, treinta y cinco años antes, el cuitado amante Albano se suicida de la misma manera que el desafortunado descendiente de los emperadores incas. Desde la más tierna niñez Rufina y Albano se amaban y estaban destinados por sus padres a ser algún día esposos; mas cuando faltaba poco para tan feliz desenlace, movido por la ambición, el progenitor de aquélla la vendió cediendo su mano a un hombre rico y poderoso. Escuchemos la lastimosa voz del desolado Albano: "Muramos, acabemos nuestras penas, huyamos de los tiranos, y de los hombres pérfidos que no saben más que engañar" (V, pp. 296-297). El narrador ficticio, que es el que habría sido el suegro de Albano, recuerda el fatal momento así: "¡Oh día funesto! ¡Oh día de desgracia! ¡Día de maldición, que hace todo el suplicio de mi vida! ¡Cómo tendré valor para contaros que aquel joven desdichado corre y se precipita de lo alto de la roca!" (lugar citado). El cuerpo de Albano queda horriblemente roto; pero, a diferencia de don Álvaro, tarda algunas horas en morir; intervalo que el autor aprovecha para ensalzar el efectismo de la escena de una forma que aprobaría cualquier romántico del siglo XIX. Luchando con el dolor que siente en sus destrozados miembros, Albano reflexiona: "–Rufina llorará sobre mi tumba, y mis padres, mis pobres padres llorarán también. Adiós, cabaña. Adiós, mis

buenos padres y mis tiernos amigos. Adiós, Rufina, la más querida de todas las mujeres, y la más digna de serlo. Adiós, yo voy a morir. ¡A morir!, cielo, ¡qué palabra! Pedid a Dios por mí–, y se quedó extático". Luego "ve levantarse la luna, ese astro tan triste para los infelices que no esperan otra luz más brillante". (VI, pp. 304-305).

Sean de muchos o de un solo Cervantes tan amenas lecturas, lo cierto es que ellas poseen una asombrosa unidad de temática, de técnica y de estilo; y si todas ellas son de diversos autores, no cabe mayor testimonio del talento de Olavide como *connaturalizador* que esa unidad. Al mismo tiempo, habría que insistir en otro aspecto nada despreciable de las *Lecturas útiles y entretenidas*, y es que representan la más extensa colección de novelas de costumbres españoles de su tiempo; y para quien quiera conocer la sociedad, según la visualizaba –o idealizaba– el lector medio de ese momento, nada mejor que perderse en estas páginas. Salvando todas las diferencias, el conjunto de estas veintidós novelas –veintiuna en las *Lecturas*, más *Teresa*, publicada aparte– es un mundo, como lo sería en su día la *Comédie humaine*, de Balzac, o las *Novelas contemporáneas*, de Galdós. Llevo tres meses viviendo en el mundo de don Atanasio, por decirlo así, y de su integridad y valor como visión panorámica de la vida humana no me cabe la menor duda.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO SEOANE, María José. 1985. "Los autores de tres novelas de Olavide", en *Actas de las IV Jornadas de Andalucía y América*, Sevilla, pp. 1-22.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. 1991. *La novela del siglo XVIII*, ed. Ricardo de la Fuente (Historia de la Literatura Española, 28), Madrid, Ediciones Júcar.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. 1969. *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 13ª ed.

CADALSO, José. 1944. *Cartas marruecas. Los eruditos a la violeta, o curso completo de todas las ciencias*, nota preliminar de F.S.R. (Colección Crisol, 82), Madrid, Aguilar.

—1966. *Cartas marruecas*, ed. Lucien DUPUIS y Nigel GLENDINNING (Colección Támesis, Serie B –Texto, VI), Londres, Támesis Books Limited.

DEFOURNEAUX, Marcelin. 1959. *Pablo de Olavide, ou l'afrancesado*, París, P.U.F.

FEIJOO Y MONTENEGRO, Benito Jerónimo. 1961. *Obras escogidas*, III, ed. Agustín MILLARES CARLO, Biblioteca de Autores Españoles. CXLII, Madrid, Atlas.

GIES, David T. y Russell P. SEBOLD (eds.). 1992. *Ilustración y neoclasicismo. Primer suplemento (4/1)*, Barcelona, Editorial Crítica.

[GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS Y CÓRDOBA, Francisco, tercer conde de Fernán Núñez]. 1686. *El hombre práctico, o discursos varios sobre su conocimiento y enseñanzas que escribía D. F. [G] de L. R. y C., C. de F.*, Bruselas, Oficina de Felipe Foppen.

IRIARTE, Tomás de. 1978. *El señorito mimado. La señorita malcriada*, ed. Russell P. SEBOLD (Clásicos Castalia, 83), Madrid, Editorial Castalia.

ISLA, José Francisco de. 1992. *Fray Gerundio de Campazas*, ed. Russell P. SEBOLD (Colección Austral, A257 y A 258), Madrid, Espasa Calpe, 2 vols.

LARRA, Mariano José de. 1978. *El doncel de don Enrique el Doliente*, ed. José Luis VARELA (Letras Hispánicas, 76), Madrid, Cátedra.

LOCKE, John. 1959. *An Essay Concerning Human Understanding*, ed. Alexander CAMPBELL FRASER, New York, Dover, 2 vols.

OLAVIDE, Pablo de. [1799]. *Poemas cristianos, en que se exponen con sencillez las verdades más importantes de la religión*, segunda edición, Madrid, Imprenta de José Doblado.

—1800-1817. *Lecturas útiles y entretenidas. Por D. Atanasio Céspedes y Monroy*, Madrid, Imprenta de José Doblado y Oficina de Dávila, 11 vols. Los tomos I a VII fueron estampados en la primera de las dos imprentas indicadas, todos en 1800, menos el VII, que es de 1801. Los tomos VIII a XI son la obra del impresor Dávila, habiéndose impreso el VIII y el IX en 1816, y el X y el XI en 1817. La colección contiene veintiuna novelas.

—1803-1808. *El Evangelio en triunfo*, o historia de un filósofo desengañado, octava edición. Madrid, Imprenta de José Doblado, 4 vols.

—1969. *Plan de estudios para la Universidad de Sevilla*, ed. Francisco AGUILAR PIÑAL, Sevilla. Ediciones de Cultura Popular.

—1971. *Obras narrativas desconocidas*, ed. Estuardo NÚÑEZ, Lima. Biblioteca Nacional del Perú.

—1987. *Obras selectas*, ed. Estuardo NÚÑEZ, Lima, Banco de Crédito del Perú. Por primera vez desde su edición suelta de 1828 (París, Pillet), se publica la intrigante novela *Teresa o el terremoto de Lima*, págs. 193-216; y se editan fragmentos de dos novelas inacabadas.

PERDICES BLAS, Luis. 1992. *Pablo de Olavide (1725-1803), el ilustrado*, Madrid, Universidad Complutense.

SÁNCHEZ-BLANCO PARODY, Francisco. *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*. (Alianza Universidad, 686), Madrid, Alianza Editorial, 1991.

SEBOLD, Russell P. 1975. *Novela y autobiografía en la "Vida" de Torres Villarroel* (Letras e Ideas, Minor, 5), Barcelona, Editorial Ariel.

—1988. "Connaturalización y creación en el *Agamenón vengado* de García de la Huerta", *Revista de Estudios Extremeños*, XLIV, pp. 465-490.

—1992. *De ilustrados y románticos*, Madrid, Ediciones El Museo Universal.

—1994. "Novela y teoría realista antes de 1850", *ABC*, viernes 12 de Agosto, pág. 42.

—1995. "Clavijo en el costumbrismo", *ABC*, domingo 15 de Enero, pág. 91.

SHAFTESBURY, Anthony, Earl of. 1964. *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, ed. John M. ROBERTSON, Indianapolis, Bobbs-Merril, 2 vols.

AUTOCREACIÓN Y FORMAS AUTOBIOGRÁFICAS EN LA PRENSA CRÍTICA DEL SIGLO XVIII

Inmaculada URZAINQUI
Universidad de Oviedo

Entre los muchos hilos que entretejen la novedad del Siglo de las Luces, uno que se ofrece con trazos particularmente vigorosos y representativos, tanto por su diseño como por su proyección en la vida intelectual y social del momento, es el de la prensa periódica, una actividad que ya para los contemporáneos representaba, como constata el abate Juan Andrés cuando llevaba ya bastante camino andado, "una nueva clase de literatura, una nueva ocupación de los literatos, y un nuevo ramo de comercio literario y económico" (1793, VI, pág. 165). Aunque había tenido su comienzo con las *gacetas* informativas aparecidas en las últimas décadas del siglo anterior (de las que sólo quedó la *Gaceta de Madrid*, iniciada en 1661) se trataba, efectivamente, de una institución cultural que, con su carácter y expectativas de difusión, había modificado sustancialmente el paisaje intelectual y literario de nuestro país, ofreciendo un instrumento de comunicación de posibilidades nunca sospechadas hasta entonces.

Al compás de su propio desenvolvimiento, fue definiendo un territorio propio que desde el principio estuvo marcado por el sello de la diversidad; diversidad de fórmulas y diversidad de estrategias expositivas, pues a la información política, que fue con la que dio sus primeros pasos, muy pronto se unieron la información cultural, la difusión literaria, la crítica social y bibliográfica, etc.

De entre ellas, una que tuvo particular arraigo y personalidad fue la de ensayismo crítico, que había tenido su nacimiento y primer desarrollo en Inglaterra con los conocidos *The Tatler* (1709) de Steele, *The Spectator* (1711) de éste y Addison y *The Guardian* (1713) de Steele también, muy pronto vertidos y adaptados al francés y al italiano. Los escritores que la cultivaron, aquí, como antes en Inglaterra, comprendieron las ventajas que para sus objetivos ofrecía el discurso breve, aparentemente informal, sin aparato biblio-

gráfico y teñido de fuerte subjetivismo: el molde estructural que luego, ya bien entrado el siglo XIX, acabaría en España por llamarse *ensayo*.

En su diseño entraba, de acuerdo con los modelos ingleses, la conformación de una estructura autobiográfica múltiple, integrada, de una parte, por la delineación de un *yo* que sirve de soporte expositivo y que va cobrando bulto y matices a medida que va desarrollándose en su andadura literaria, y de otra, por las diversas voces incorporadas en forma de corresponsales, reales o ficticios, o mediante otros procedimientos, a las que se va dando cabida para acentuar y multiplicar la carga crítica dilatando el espacio narrativo, y cuya personalidad puede ser también desplegada con trazos vivos conformando incluso unidades narrativas muy afines al relato breve. La introducción de todas ellas permite a los periodistas soslayar el tratamiento puramente discursivo de los temas que, abordados por perspectivas vitales diferentes a la suya, cobran un vigor crítico de superior calado, consiguiendo de paso hacer mucho más variada y viva la obra. La eficaz funcionalidad de estas piezas –mayor variedad, actuar como introducción para sus reflexiones, salvaguardar la dignidad de su condición de *espectador*, mayor libertad para conocer la reacción del público ante la introducción de nuevas ideas– había sido luminosamente expuesta por el *Spectador* al confesar en su nº 542 ser él mismo el autor de muchas de ellas. El resultado es una singular polifonía de matriz seudo-autobiográfica definida por la voluntad creativa del propio periodista, muy próxima al territorio de lo novelesco, aun cuando en algunos casos ciertos rasgos del *yo* protagonista y del resto de las voces integradas pueden responder a circunstancias y variedades caracteriológicas sustentadas en la realidad. En cualquier caso, se trata de un tipo de fórmula singular, difícil de apresar en una modalidad genérica específica, porque el ámbito en el que se mueven está marcado radicalmente por su naturaleza proteica, híbrida. Desde luego, no se trata de estructuras autobiográficas en sentido estricto, aun cuando tanto en un caso como en el otro parezca existir un sujeto autobiográfico en el que se reúnen autor, narrador y personaje principal biografiado, según lo que se viene proponiendo como elemento constitutivo para tales composiciones (Lejeune, 1975, 1991; Bruss, 1991). Para serlo tendría que ser un ejercicio de memoria personal, que sólo se da, real o ficticiamente, en las cartas remitidas a la revista y no en el autor, que sólo muy de cuando en cuando introduce alguna confesión de su presunto pasado. Tampoco son estructuras autobiográficas enteramente ficticias, porque hay razones para creer que, al menos, ciertos ingredientes que definen esos sujetos autobiográficos, remiten a personajes y caracteres reales. Y, obviamente, tampoco son estructuras novelescas en sentido propio, porque sólo ofrecen desarrollos ficcionales muy embrionarios y sus personajes no se hallan articulados dentro de un mundo esencialmente ficticio. Se trata, en cualquier caso, de una original forma de composición definida por una doble perspectiva autobiográfica, la del autor y la de los sujetos incorporados a su palabra crítica, y por una tendencia de aproximación hacia el mundo de lo novelesco.

Este registro personalista que acoge el periodismo del XVIII (y que no remite exclusivamente a un origen inglés, dándose también otras influencias y

matrices, como la epistolografía precedente, los escritos de crítica social de Quevedo, la oratoria, los ensayos de Feijoo o aun, en algún caso, aunque no se mencionen, los textos autobiográficos de Torres Villarroel, con sus elementos bufonescos y degradatorios) se materializa en un crecido número de publicaciones que entre todas conforman una arquitectura crítica protagonizada por voces y puntos de vista diversísimos: *El Duende crítico, El Duende especulativo sobre la vida civil, El Murmurador imparcial, El Belianís literario, El Escritor sin título, El Pensador, La Pensadora gaditana, El Corresponsal del Pensador, El Censor, El Apologista Universal, El Observador, El Corresponsal del Censor, El Teniente de Apologista universal, El Duende de Madrid, El Corresponsal del Apologista Universal y El filósofo a la moda*, sin citar la multitud de cartas que con elementos autobiográficos se ofrecen en otros periódicos misceláneos de la época como *El Memorial literario*, el *Diario de Madrid*, el *Correo de los Ciegos*, etc.

Como se desprende de los mismos títulos, cada uno se ofrece y presenta al público desde una personalidad o desde una actitud psicológica dominante: *pensador, murmurador, censor, observador, apologista*, etc. Tres de ellos optan por la figura de un *duende*, continuando de algún modo una línea ya consolidada en la narrativa española con ficciones como la de *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara; otros tres por la de corresponsales de un periódico con el que establecen una singular sintonía crítica, uno por la de ayudante suyo (*El Teniente del Apologista Universal*), otro por la humorística de un *Escritor sin título*, otro por la de un *filósofo*, y otro, por último, por la de un caballero andante, *El Belianís literario*. Algún otro periódico podría hacer pensar por su título –v.gr. *El Hurón político, El Hablador juicioso, El Pensador cristiano, El Poeta, El erudito investigador* o *El Regañon general*– que se trata de publicaciones con este carácter; pero no es así, porque les falta este rasgo de autocreación que venimos proponiendo como carácter fundamental de esta dirección crítica.

La lectura de los textos evidencia que esta elección de título no es gratuita, sino que sus autores, hurtando su personalidad privada, se enmascaran tras la figura que les ofrece más posibilidades de proyectar sus objetivos críticos –siempre variaciones de una invencible actitud de observación y de crítica– y con la que tratan de acomodarse en su desarrollo sosteniéndola de manera congruente. *El Censor*, que se distinguirá por su lúcida reflexión sobre la singular condición de esta modalidad critica, lo formula con precisión en el discurso 137, verdadera poética del género, cuando dice:

> Quiérese que los caracteres que se describen se presenten en toda su extensión: quiérese que cada discurso sea una especie de tratado [...]. El autor debe, por una parte, *sostener en toda la obra el carácter que de una vez se ha revestido, y por otra, debe, para darla variedad, transformarse a cada paso en diversos personajes*, cuya introducción haga el mismo efecto que en un drama o en una epopeya los episodios (pág. 87)[1].

1. El subrayado es nuestro; lo mismo en los sucesivo salvo indicación en sentido contrario.

Hay, pues, al menos en los más conscientes, según se desprende de este texto, un designio de ofrecer caracteres convincentes; tanto el elegido por el propio autor para "revestirse" de él como personalidad dominante, como de los introducidos para dar variedad a la obra y que él, con instinto literario, compara con los episodios de un drama o de una epopeya. Y ciertamente, aun cuando en algunos casos se adviertan ciertas fallas que impiden considerar sus soportes autobiográficos como personalidades compactas y acabadas, la fórmula periodística tiende a ello, de modo que el lector habitual de la publicación tiene la impresión de estar asistiendo al desarrollo de una personalidad intelectual cuyos rasgos definitorios se le van ofreciendo en las entregas sucesivas. Los fundamentales suelen aparecer enunciados en el primero de los discursos, como base del pacto de comprensión cordial que el autor busca establecer con el público. El periodista quiere que los lectores sepan quién les habla y qué objetivos persigue; trata de obtener de ellos una respuesta afectiva asociándolos a su tarea creativa y crítica; y para ello se lanza a un ejercicio de autocreación, de autorretrato, ya desde la primeras páginas, complaciéndose en dibujar los rasgos caracterizadores de su propia imagen (Un dibujo –importa advertido– con frecuencia tamizado por el filtro de la ironía, recurso casi consustancial con el género[2]). Escribe así, por ej. Clavijo y Fajardo en *El Pensador*:

> Señor Público. Vm. no gustará de que se le presente una obra periódica sin prevenirle el motivo que ha tenido el autor para escribirla, el objeto que se propone en ella, el método que ha de seguir en su ejecución, el tiempo en que debe salir a luz, *y lo que es más: las circunstancias agravantes de si el autor es blanco o tinto, grande o pequeño, de genio dulce o de complexión biliosa, cosa tan importante para su inteligencia*. Sobre todo quiero satisfacer la curiosidad de Vm. y a esto se reduce mi prólogo.
>
> Yo, señor mío, soy de genio taciturno y nimiamente delicado [...] Pero falta lo más esencial (dice Vm.) que son las *calidades y circunstancias del obrero*. Poco a poco. Aunque no me vendo, y que por consiguiente nada le importa a Vm. mis calidades, *quiero que seamos amigos, y es preciso empezar por darle gusto...*[3].

Y *El Censor*:

> Había pensado comenzar este discurso de un retrato mío, porque me pareció siempre muy juicioso y muy digno de ser imitado el cuidado que tienen muchos escritores de informar a público de sus facciones, y trasladar a la posteridad su figura. En efecto, es ésa una cosa que *puede dar mucha luz paz la inteligencia de sus obras*: y además, no se puede negar que causa mucha desazón esto de escuchar las razones de un hombre sin verle la cara. Por esta razón no me descuidé yo en hacer dibujar la mía por un artífice bastante diestro. Pero no necesité más que ver su obra para mudar enteramente de ánimo.

2. «El campo más fértil para la pluma en este país de la moral filosofía, es —dice *El Duende especulativo*— la ironía; pues sólo ella pude con precisión, tejer el lienzo para representar a lo natural las costumbres y abusos que hacen los hombres de sus talentos» (pág. 119).

3. Para redactar estas páginas, no se me ha sido posible disponer de la primera edición. Cito por la reedición barcelonesa de Francisco Generas, *El Pensador matritense* (s.a.), en la que los 86 números originales aparecen refundidos en 70, mediante la reunión en algunos casos de dos en uno. Pero el texto, salvo alguna que otra alusión referida al ámbito catalán para el que se destina, es el mismo.

> Algo más que mi semblante *me parece digno de la curiosidad del público mi carácter*, que no deja de ser bastante extraño. Por otra parte, siendo una de las cosas que me propongo en esta obra representar los de otros que me parezcan particulares, *es muy justo que empiece por el mío* y que su descripción aparezca a la frente de todos ellos. Así procuraré trazar mi retrato moral en el presente discurso, que informando al mismo tiempo a mis lectores de los motivos que me han empeñado en ser escritor público, podrá servir de prólogo a los que se sigan (pp.18-19).

El periodista, en este ejercicio de autocreación, forja la semblanza del personaje-autor por cuya voz va a expresarse, o dicho de otro modo, crea una personalidad interpuesta que viene a asumir sus opiniones críticas. De algún modo recuerda la delineación que de su personalidad crítica traza Feijoo como "desengañador de las Españas", en feliz expresión de Marichal, aunque con una diferencia fundamental: que Feijoo habla por si mismo, aun cuando se halle revestido de un perfil singular, mientras que los periodistas la corporeizan con un grado superior de ficcionalidad, siguiendo, de cerca o de lejos, las propuestas del *Spectator* (nº 55), quien –como recuerda Escobar (1982, pp. 483)– ya había advertido que la comunicación con el público resultaba mucho más fácil desde un carácter ficticio que desde el verdadero del propio autor: razón por la cual muy pocos son los que estampan su nombre real al frente de la publicación.

De tenor más genuinamente autobiográfico, por lo que pueden tener de confesión-evocación, de descubrimiento de la propia interioridad y de esfuerzo comprensivo del presente en tanto que resultado de un pasado –siquiera en esbozo– son las cartas o los documentos pseudo-personales incorporados al texto. Muchos de ellos empiezan con un expresivo "Yo soy..." que va a enmarcar confesiones –amargas o festivas–, miradas retrospectivas, inculpaciones o exculpaciones, interpretaciones de la propia existencia, etc., a través de los cuales el escenario social al que el periódico remite se despliega y concreta en actitudes y situaciones variadísimas. Al mismo tiempo, estas historias, al encuadrarse en un contexto crítico-reflexivo como elemento de argumentación, se elevan a una dimensión ideológica superior, bien por avenencia con las ideas sustentadas, bien por contraste con ellas. Su funcionalidad, aunque en un contexto genuinamente secularizado, viene a coincidir así de algún modo con la tradición del *exemplum* y de la literatura de casos ejemplares.

La carta, como he dicho, es el vehículo más frecuentado para este tipo de actos autobiográficos. Pero hay también algunas otras formas. En *El Pensador*, Clavijo y Fajardo incorpora un elocuente fragmento de diario, al tratar de la necesidad de aprovechar bien el tiempo. Convencido de la eficacia que para evitar su pérdida tendría el que los hombre se dedicasen a llevar uno exacto de sus acciones, trató –dice– de persuadir a varias personas para que hicieran el ensayo. Poco tiempo después le llegó el de un empleado de oficina, muy largo, del que transcribe una semana, con el objeto, –resulta obvio– de constatar cómo puede pasarse la vida en futilidades y naderías. Así, empieza el primer día, domingo, 11 de Enero: "Me levanté a las nueve. Viento norte. De nuevo a

nueve y media tomé chocolate, y me lavé. Me estuve a la copa hasta la diez, que vino el peluquero. Dice que la viudita de la calle de Alcalá va viento en popa con su galanteo...". Es un texto del mayor interés para comprender las coordenadas ideológicas en que se moverá la redacción de los primeros –y posteriores en el tiempo– diarios españoles de Moratín, Jovellanos, etc. (R. y M. Andioc, 1967, pág. 11).

En algún caso las cartas tienen un destinatario distinto del propio periodista, quien las da al público en forma semejante a como lo hace Cadalso con los corresponsales de sus *Cartas marruecas* (publicadas, recordémoslo, póstumamente en el *Correo de los ciegos*), En *El Pensador* sale la de Ibrahim Ali Golou (nº 44) y en *El Censor* las de un marroquí, viajero recientemente por España, a su amigo Abu Taleb (núms. 65 y 87) y las paródicas de Mr. Ennous, viajero en la Cosmosia, a Mister Seauton (núms. 89 y 90) sobre las costumbres e ideas de este país imaginario, aunque el perfil de los emisores no se ofrezca corporeizado en una personalidad definida. Su presencia está en función de la crítica de contraste que pueden ofrecer como miembros de una comunidad cultural ajena a la española.

Las virtualidades autobiográficas del diálogo o del monólogo se exploran también con buena fortuna. Así, en su número 53, transcribe *El Pensador* el largo y enfurecido monólogo de un hombre desbordado por el frenético despilfarro de su mujer, la cual aparece después reclamando insaciable más dinero; al final, el *Pensador* se retira por no ver cómo termina la agria conclusión. Otra conversación, esta vez entre una caballero europeo y un canadiense criado suyo, da pie a que este último, Sam, haga una extensa y vívida relación de su andanzas y vicisitudes hasta llegar a su situación presente (nº 32).

Un papel caído al desgaire puede ofrecer también singulares confesiones autobiográficas. Este es el caso del que, paseando por Madrid, recoge *El Pensador* de un transeúnte que había volcado en él toda la angustia existencial derivada de una invencible obsesión por su salud (nº 36) o el que recoge *El Corresponsal del Censor*, escrito en un idioma extranjero y que él traduce, conteniendo el relato de un náufrago sobre la singular e *ilustrada* existencia de los habitantes de la isla a la que arriba (núms. 20 y 21). Otras veces, el relato llega a través de la compra de un manuscrito, como el de la monarquía de los Ayparchontes, escrito también en primera persona y en registro utópico, supuestamente comprado por *El Censor*, junto con otros más, en una librería madrileña, y que publica a lo largo de los discursos 61, 63 y 75, ofreciendo la fascinante experiencia del encuentro con un mundo desconocido y admirablemente bien organizado. En el caso de estos dos últimos, su estructura se acompasa dentro del molde genérico, afín al territorio de lo novelesco y muy frecuentado en la época, del *viaje imaginario*.

En clave fantástica se ofrecen también algunas otras modalidades pseudoautobiográficas. En el mismo *Censor* el rechazo por el uso literario de la mitología, en lugar de defenderse mediante un escrito discursivo como el que, por ejemplo, publicará poco tiempo después J.L.M. en el *Memorial literario*, se

envereda a través de un edicto que la Razón y el Buen Gusto le remiten por mediación de Fidelio, Secretario del consejo del Parnaso, a través del cual, en tono apasionadamente personalista, piden que las divinidades paganas (Mercurio, Vulcano, Minerva, etc.), cansadas ya de su dilatada ejecutoria de servicio y obligados a trabajar inhumanamente como "cuando estaban en lo más florido de su edad", sean relevadas de sus funciones y pasen a una situación de jubilación definitiva (disc. 16, pág. 237). En parecida línea, el mismo *Censor* publica en su nº 32 una durísima crítica al deplorable estado de la literatura contemporánea en forma de una sentencia, también muy personal y vehemente, de "D. Apolinar Solano", juez del Parnaso para la provincia de España. El sueño alegórico –a fin de cuentas, expresión de un experiencia (ficticia) personal– y cuyos perfiles remiten a una tupida red de tradiciones literarias (entre ellas, la del propio *Spectator*), aparece ya desde el *Duende especulativo sobre la vida civil* (el difícil camino hacia el templo del honor, nº 15). *El Pensador* contiene sólo uno: la historia de la transformación de Fidelio en espejo (nº 66), que proviene, como ha señalado Guinard, del nº 392 del *Spectator* (1973, pág. 180). *La Pensadora gaditana* sueña que comparece ante el tribunal de la verdad (nº 7). En *El Censor* se relatan varios, suyos o de algún familiar, como el de su padre, muy proclive a estos ejercicios, que permite al periodista reflexionar sobre los funestos efectos del error y la vanidad en el mundo (nº 69). En *El Observador*, Marchena relata el que le condujo a conocer la existencia y modo de vida de los selenitas o habitantes de la luna (nº 4) y en *El filósofo a la moda* el que le permitió asistir a la disección del cráneo de un petimetre y una *desvanecida* (nº 36).

Ahora bien, sea una u otra la forma elegida, es obvio que el registro personalista, la escritura en primera persona, se demostró como una opción expositiva mucho más grata a los periodistas (y en consecuencia, al público para el que escribían) y con muchas más posibilidades críticas que el discurso o el tratado en tercera persona. Una de las principales causas de ello ha de buscarse –no parece aventurado proponerlo– en la misma que determinó la extraordinaria eclosión de escritos autobiográficos en toda Europa y que ya apuntó Gusdorf en su fundamental y pionero trabajo sobre el tema (1948): en la corriente de individualismo y de conciencia de la personalidad que, originada en el Renacimiento, alcanzó su plenitud en el siglo de las Luces, y que orientó la expresión de la cultura y de la literatura por los caminos del subjetivismo. Aunque en su caso no se trate de autobiografías reales, el hecho de servirse de sus esquemas descansa en el mismo gusto por lo personal en que aquéllas se incardinan. O lo que es lo mismo, unas y otras son expresión y realización del espíritu moderno. El mismo que alentó el gusto por el ensayo como alternativa, más eficaz y literaria, frente al discurso escolástico y académico (Bueno, 1966), apto ante todo para minorías intelectuales y no para el común de las gentes –el "grueso de la Nación", en expresión de *El Corresponsal del Censor* –que era al que los periodistas dirigían sus escritos. Era un camino nuevo para establecer relaciones de proximidad con el lector, de acortar distancias, de impregnar con tonalidades individuales la escritura, de dotarla de un mayor

compromiso con la actualidad, de bajarla del olimpo de la especulación impersonal a la llanura de la contemporaneidad, de hacerla también más literaria; en suma, de avanzar por el camino de la secularización y de la modernidad[4]. Era también una forma de plasmar –y legitimar– el derecho a expresar, desde la propia razón individual, la crítica pública. El modelo de la prensa inglesa, con el *Spectator* a la cabeza, hizo el resto.

El Duende crítico fue el pionero de este tipo de escritos, aunque por su singulares características forma un universo propio que poco o nada tiene que ver con el resto. Su existencia no traspasó el ámbito manuscrito y su carga crítica se enderezó fundamentalmente hacia la política contemporánea. Salió cada jueves desde Diciembre de 1735 hasta Mayo de 1736, prodigándose inmediatamente las copias (con infinidad de variantes) y las imitaciones[5]. Ejemplar típico de literatura clandestina que representaba a un sector social de descontentos y cuyas quejas se vertían en moldes muy parecidos a los suyos, fue obra del capuchino portugués fray Manuel Freyre de Silva (fray Manuel de San José en religión) y algún colaborador más o menos ocasional (Egido, 1968). Se ofreció al público, según reza el comienzo del primer número, bajo la máscara de "un crítico duende", una personalidad particularmente propicia para reflejar, tanto su movilidad inspeccionadora como condición inasible, y para amparar su verdadera identidad. La actualidad en que la ironía de Feijoo había colocado este mundo de trasgos, duendes y espíritus familiares le facilitaba, como ha señalado Teófanes Egido, su aceptación por el público. El texto de la introducción lo proclama abiertamente: "Yo soy en la Corte / un crítico duende / que todos me miran / y nadie me entiende. / Cuando meto ruido / en el Gabinete / asusto a Patiño / y enfado a los Reyes. / Como no me miran / aunque me ven siempre / ni saben quien soy / ni saberlo pueden. / Yo sé los secretos / de sus intereses / y sé que se engañan / recíprocamente..."[6]. Su registro habitual es el de la sátira, una veces feroz, incluso grosera, y otras más irónicamente festiva. Y es éste el que lleva toda la atención de su autor. El soporte personal del *duende* funciona ante todo como una voz, como un introductor de textos críticos de la más variada índole (parodias de catecismo, diálogos, pronósticos, reprensiones, recetas, etc.). –casi siempre en verso– sin que apenas importen los contornos de su talente y figura. Lo esencial está apuntado en la introducción, aunque luego, a lo largo de sus números, se desgranan algunas otras referencias caracterizadoras: es "alegre y travieso" (pág. 5), celoso del bien público, invisible, sutil, penetra las conciencias, bueno, con dotes poéticas; no

4. Terminadas estas páginas, llega a mis manos el libro de Javier de Prado, Juan Bravo Castillo y María Dolores Picazo, *Autobiografía y modernidad literaria*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, con el que me complace afirmar hay una coincidencia básica de criterios en este punto, que ellos desarrollan con profusión de textos y sagaces consideraciones críticas. No obstante, la consideración de la prensa de carácter autobiográfico queda fuera.

5. Para los datos fundamentales de este periódicos, como para los que se citan a continuación, vid. las obras citadas en la Bibliografía de F. Aguilar Piñal, P.F. Guinard y M. D. Saiz.

6. Cito por uno de los ms. del *Duende* (A) existentes en la Biblioteca del Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, de Oviedo.

se mete con las damas porque "es muy caballero" (pág. 6), no quiere recompensa ni venganza, sólo la equidad y la verdad (pág. 4); es "un duende de honor / de provecho y pasatiempo / de España procurador / y en la comedia del tiempo / el Duende predicador" (pág. 32). Vive en un desván, donde se relaciona con otros espíritus o trasgos y aun con el mismísimo *Diablo Cojuelo*, con el que mantiene una larga conversación (pp. 121 y ss.). Indudablemente, sus raíces ideológicas y literarias están en el literatura satírica y clandestina del siglo XVII, antes que en la inglesa, si bien –todo hay que decirlo– esta última también tuvo una importante deuda con aquélla en la configuración del personaje que se entromete en todo –con el *Diablo cojuelo* de Vélez de Guevara especialmente– a través de la adaptación francesa de Lesage (Hendrix, 1991-1922; Escobar, 1982).

El siguiente –veinticinco años después– quiso ser también duende, pero con una dimensión y un carácter enteramente distinto: *El Duende especulativo sobre la vida civil*, publicado entre el 9 de Junio y el 26 de Septiembre de 1761 con un total de 19 números. Apareció como "dispuesto por don Juan Antonio Mercadal", nombre tras el que los primeros historiadores de la prensa quisieron ver el seudónimo del más prolífico periodista de la centuria, Francisco Mariano Nifo, y más recientemente, Paul F. Guinard, con buenas razones, el del holandés afincado en España, Juan Enrique de Graef, buen conocedor de los *espectadores* extranjeros (1973, pág. 153) e iniciador de la prensa económica con sus *Discursos mercuriales*. Tiene el gran interés de ser la primera imitación española de los espectadores ingleses y franceses, de los que toma –como ya señaló Guinard– muchos pasajes y aun números enteros, adaptándolos a la vida y circunstancias de la España de entonces, de acuerdo con el frecuente proceso de nacionalización que opera en las traducciones contemporáneas. Como indica su título, su voz crítica se manifiesta a través de la de un duende al que, por serlo, le es permitido adentrarse por todos los rincones del Madrid de la época: paseos, iglesias, lugares de reunión... Persigue, ante todo, la crítica de la vida social madrileña desde el privilegiado observatorio de un espectador oculto ("sentado como en una cámara oscura en medio del público, sin ser conocido ni observado de nadie" (nº 1, pág. 18), al que ayudan varios miembros de una tertulia), ámbito desde el que también se ofrecía la voz crítica del *Spectador* inglés (nº 2), y a las que también se unirán, como será habitual en estos periódicos, las de distintos corresponsales imaginarios que, desde su situación particular, concurrirán a desplegar diferentes matices de los temas incriminados.

El Murmurador imparcial y observador desapasionado de las locuras y despropósitos de los hombres de Nifo, fue una efímera publicación que salió en ese mismo año de 1761. No parece que pasara de la introducción y el número 1, que es lo único que he visto. Pese a lo prometedor del título, el deseo de ilustrar sus observaciones críticas con textos de autores españoles del siglo anterior se impone sobre la crítica propiamente dicha, y lo convierte en un periódico muy afín al antológico *Cajón de sastre*, que hacía muy poco había publicado también él. En principio, quería ser un instrumento para desterrar, por medio de la crítica humorística, la meledicencia: "manifestar cómo ha de proceder la murmuración para no desviarse del camino de la caridad", atacando el vicio

desde distintos puntos de vista. Pero apenas se resuelve en un mediocre ensayo de crítica social, condensado en la "Observación primera: los murmuradores y las visitas", quedando su condición de *murmurador* en mero soporte nominal, sin más rasgos individualizadores. Es una producción que se ahija, antes que en la inglesa –que Nifo no parece conocer sino muy superficialmente (Guinard, 1973, pág. 177)– en la línea crítica quevedesca.

Salvado este frustrado intento de periódico crítico, un año después aparece, siguiendo la senda del *Duende especulativo*, o mejor, de la prensa inglesa, *El Pensador* de Clavijo y Fajardo, un brillante intelectual de origen canario, formación francesa y estrechamente vinculado a la Fonda de San Sebastián, impulsado por un irrefrenable propósito de "reformar sus españoles, que es lo que más le duele, como verdadero patricio" (nº 46). Sus 86 números, titulados 'Pensamientos', se publicaron en dos etapas; los primeros 52 salieron con bastante regularidad entre Septiembre de 1762 y el mismo mes de Octubre al año siguiente (según se desprende de los anuncios de la *Gaceta*), y tras un paréntesis de casi cuatro años, cuyas causas todavía no se han aclarado satisfactoriamente (Caso, 1990, pág. 100), reapareció en Febrero de 1767, año en que salieron los 34 restantes. La solicitud y los primeros números los suscribió con el seudónimo de "José Álvarez y Valladares", y a partir del segundo tomo con el suyo propio. Aunque no hay duda de que la obra es enteramente suya, no es impensable que colaboraran con él otras personas. El viajero inglés Richard Twiss se hace eco de la atribución de una parte de ella al mismísimo ministro Wall (Guinard, 1973, pág. 177) y J.M. Caso González ha sugerido recientemente la posibilidad de una colaboración directa de Nicolás F. de Moratín en razón de su identidad de ideas en materia de teatro (1990, pág. 100); pudiera ser, pero por el momento no hay prueba documental ni sobre lo uno ni sobre lo otro. Lo que sí es evidente es que contó con la aprobación y el apoyo de Carlos III, según se desprende del texto del privilegio que le concedió el 1 de febrero de 1763 (figura al frente del tomo III), coincidiendo con su nombramiento como oficial del archivo de la Secretaría de Estado.

La revista es, como su título indica, y como el autor se encarga de delinear en su propio autorretrato, la expresión crítica de un hombre profundamente reflexivo; amigo de leer y de escribir; de genio taciturno y silencioso aunque no indolente; irritable, pero no rencoroso ni vengativo; falto de ambiciones políticas; patriota y monárquico; un tanto engreído y pagado de sus opiniones; ansioso por ser útil y, por encima de todo, un observador impenitente de todos los rincones de la sociedad que, sensible en extremo ante todo lo que la perturba, decide desahogar su rabia e indignación haciendo partícipe a sus lectores de sus propios "pensamientos". Son trazos que expone con su habitual estilo, sugestivo y brillante:

> Yo, señor mío, *soy de genio taciturno, pensador y nimiamente delicado.* La menor costilla en orden a las costumbres, a la política, al idioma, o cualquiera de aquellas que miran a la sociedad, a la vida, a las artes y a las ciencias excita mi imaginación, y sin saber cómo ni por donde, me hallo a cada instante con el cerebro lleno de ideas, que unas veces me alegran y otras me entristecen, y siempre tienen en

> ejercicio mi pensamiento. Lo peor del caso es que por aquel rato que me dura el entusiasmo (que no son pocos) todo cuanto pienso me parece excelente: me miro como el primero de los hombres; deploro la suerte de éstos en no tenerme por su guía, y llega mi desvanecimiento hasta creer que podría contribuir a su felicidad. En esta divertida manía paso la mayor parte de mi vida, siempre pensativo y casi siempre sin salir de mi cuarto. A los principios se volvían mis pensamientos por el mismo camino que habían traído; llegaban otros que ocupaban el lugar de los primeros, y no despidiéndose éstos ni los que le seguían. Sin dejar sucesión se iban borrando en mi memoria, al arribo de los nuevos huéspedes las ideas que habían excitado sus abuelos. No le pareció bien este método a mi amor propio, que en cada especie olvidada creía haber perdido un tesoro. Mudé de sistema; empecé a trasladar al papel todas las quimeras y todas las necedades que pasaban por mi fantasía, y gracias a este cuidado, *me hallo con un registro general de cuanto he pensado de algunos años a esta parte...* (nº 1).

El mismo estilo informal y desembarazado que dice va a emplear, aunque responda sin duda a una opción estética premeditada, acorde con los objetivos que se propone, lo presenta como un fruto de su propio carácter:

> No hay que buscar pulidez en mis pensamientos. *Mi genio es poltrón*: traslado al papel las ideas del modo que se me presentan, y si tuviera precisión de entretenerme en corregir o limar el estilo, renunciaría ante al ejercicio de escribir que sujetarme a la pesada materialidad de aquel trabajo (pág. 21).

De su aspecto físico nadie dice en este primer pensamiento. Lo hará en el 7, respondiendo a la carta de un presunto corresponsal, "Santiago Curioso", que, paseando el día anterior por el Prado, creyó reconocer la figura del *Pensador*. Éste le dice que no pudo ser, porque ayer no salió a pasear; pero que, en todo caso, le dirá cómo es:

> Yo soy pequeño y grueso, de modo que parezco un Sancho Panza. Tengo medianos colores y mis rasgos de petimetre. Lo pensador tampoco me sale al semblante, que tiene más de festivo que de serio. Con estas noticias y el retrato que se pondrá en la fachada de mis obras cuando se haga la décima o undécima edición, tendrá Vm. lo bastante para conocer a su servidor (pág. 168).

Algunos otros rasgos de su vida y personalidad irán saliendo de su pluma más adelante: que antes de que llegase a experimentar el humor pensativo que se apoderó de él, gustaba mucho de asistir a tertulias (nº 17); que no conoce Roma; que le gusta mucho la música y la poesía (ibid.); que su ánimo, al reprender la conducta de los hombres, es aprender a reformar la suya (nº 19); que es lector de prensa (nº 20), profundamente creyente ("yo soy no sólo cristiano, sino católico", nº 28); que conoce poquísimas personas en la corte y son muy pocas las casas en las que entra (una de las razones por la que sus retratos no aluden a personas conocidas) (nº 29); no es tan humilde que le mortifiquen los elogios (ibid); es dichoso (nº 40), aunque pocos números después se contradiga diciendo que desde que se ocupa en pensar, todo lo que piensa se vuelve contra él "ya porque me martirizan como propios los males

ajenos, ya porque deseando curar en ellos a los que los padecen gritan éstos contra el médico" (nº 41); gusta de recoger y guardar papeles curiosos y encontrados al azar (nº 44); no se acobarda con las críticas que le puedan hacer (nº 46); ante la sugerencia de estar siendo excesivamente serio y circunspecto, se resuelve a ser más festivo en adelante (nº 58). A completar estos datos que él da de si mismo concurren alguno de sus corresponsales, ponderando tal o cual nota de su actividad de *pensador*. Uno de ellos, por ejemplo, le reprocha que no salga a la palestra para defenderse de las calumnias que lanzan contra él y, anticipándose a lo que luego dirá *El Censor* de si mismo, compara su tarea con la del héroe cervantino calificándolo de "Don Quijote literario" y hace algunos juegos de palabras con su propio nombre ("sale en contra un follón malambruno y Vm. se mantiene firme en su Clavijeño, vendado los ojos, sufriendo llamaradas y aumazos...", nº 40).

Los voces que en forma de carta o de otra estrategia narrativa asocia a la suya son muchas y muy variadas: un amigo de imaginación viva, humor bilioso y carácter irascible que se encrespa contra el cortejo (núms. 4 y 5); el (alegórico) visitador de los locos, que le da cuenta de las locuras de los hombres (nº 6); una muchacha hija de padres ricos y nobles que sufre las consecuencias de una educación frívola (núms. 8 y 67); un hombre dominado por su mujer (nº 8); un americano que, recién llegado a Madrid, se asombra del estado de las representaciones teatrales (nº 9); el también alegórico visitador de los cuerdos que se asombra de lo que las gentes tienen por tales (nº 10); un español recién llegado de recorrer cortes sin ningún provecho, por haber planteado mal sus viajes (nº 19); un cura que se exaspera ante los sermones gerundianos del día (nº 24); un peluquero preocupado por las cosas del teatro, afín en criterios al *Pensador* (nº 29); un canadiense sensato e ingenuo que cuenta cómo llegó a ser criado de un caballero europeo (nº 32); un viajero siamés que se extraña de los usos europeos (ibid.); un padre angustiado que se queja de la ingratitud de su hijo (nº 33); un hombre solitario y pensador pesaroso de su frívola juventud (nº 34); un viudo desconsolado por la pérdida de su mujer (nº 35); un obseso ("valetudinario") por la salud (nº 36); un recién llegado a la corte (nº 37); un americano trasplantado a Madrid, frustrado en sus apetencias políticas (nº 37); un lector de *El Pensador* para una tertulia de damas (nº 39); un mahometano, Ibrahim Ali Golou, escandalizado por las prácticas religiosas que ve en España (nº 44); la diosa Fortuna (núms. 47 y 52); un petimetre engreído y satisfecho por haber llegado a serlo (nº 51); un marido irritado por los excesos frívolos de su mujer (nº 53); un aspirante al matrimonio indignado por las ceremonias y compromisos que suelen llevar aparejados las bodas (nº 55) y por las absurdas etiquetas de los "refrescos" (nº 60); un peluquero que critica la frivolidad de las mujeres (nº 55); un hombre que lamenta la pésima educación que le dio al ayo que para él eligieron sus padres (nº 58); un hombre sencillo y cabal que en un baile se vio precisado a actuar como bastonero (nº 59); un empleado de oficina que le envía el diario de su insulsa vida (nº 63); dos opositores a cátedras (nº 68), etc.

En el conjunto de la revista, los asuntos tratados desde la voz del propio *Pensador* son muy pocos. Lo habitual es enmarcarlos en un contexto dual o

polifónico. No siempre los personajes introducidos alcanzan a tener una personalidad perfilada o a ofrecer notas psicológicas de interés. Algunos son poco más que una voz. Otros, sin embargo, llegan a corporeizarse en tipos que tienen mucho de novelescos. Son personajes con carácter, con vida, con historia; sobre los que el periodista ha volcado su capacidad descriptiva, elevándolos a una categoría superior a la de simples soportes expositivos de una idea. Tal es el caso de la señor que habla de su proceso educativo (nº 8); del padre angustiado por la ingratitud de su hijo, cuya patética historia narra con especiosos detalles (nº 33); del viudo que evoca desgarrado la historia de su felicidad conyugal (nº 35); del americano que llega a Madrid con pretensiones de hacer carrera política y cuya peripecia vital empieza con un expresivo "Yo soy un indiano de a pie, pobre y feo..." (nº 37); del bonachón metido a petimetre (nº 51), etc.

Cuando *El Pensador* llevaba ya varios meses de andadura, salió una réplica amistosa titulada *El amigo y corresponsal del Pensador*, de un enigmático Don Antonio Mauricio Garrido, que bien pudiera ser seudónimo de Nifo. Su vida fue muy efímera: apenas cuatro número o "cartas" formando un volumen de 110 páginas en 8º. Representa la primera modalidad de periódico-corresponsal en el que el autor se configura como alguien que desea sugerir y desplegar ideas de otro que toma como referente, adoptando por ello una perspectiva en segunda persona. En su caso, éste es el único rasgo de autocreación que ofrece a los lectores. Por lo demás, los temas que trató en su corta existencia fueron muy afines a los tratados por *El Pensador*: filósofos de moda, abusos comunes, afeminamiento de las naciones, petimetres, etc. Este último aspecto de su crítica, planteado en la carta cuarta, lo forja como un cuento cuyo protagonista es Don Merengue, en quien materializa todos los aspectos negativos de este ridículo tipo.

Por entonces (mediados de 1763) apareció otra revista afiliada a la línea crítica, aunque con un carácter y objetivos muy distintos a los de los anteriores: *El Escritor sin título* que, humorísticamente, aparece como "traducido del español al castellano" "por el Licenciado D. Vicente Serraller y Aemor", seudónimo bastante transparente de su verdadero autor, el aragonés Cristóbal Romea y Tapia, cuyo nombre real aparece ya a partir del número 2. Su vida fue muy corta: apenas once números o "discursos". El esfuerzo autocreativo, bastante atenuado, se dirige a forjar la personalidad de "un español a prueba de bomba", de genio zumbón y malcontentadizo, dicharachero, proclive a un estilo "chocarrero y ordinariote" (pág. 295), polemista, aunque con ribetes de escepticismo, que sale al paso de los ataques que, según él, están haciendo a España y a la cultura española los periodistas críticos del momento ("hacer crítica de los que pretenden hacerla de todo" (pág. 6). Sus tiros los dirige inicialmente contra la sección de *Noticias de moda* del *Diario extranjero* (1763), de Nifo, centrada en la reseña de la vida teatral del momento, y luego contra *El Pensador* y contra los *Desengaños al teatro español* de Nicolás F. de Moratín, principalmente por sus críticas a los autos sacramentales; aunque reserva también una amplia parcela a la crítica de costumbres, en la que ofrece

múltiples coincidencias con sus predecesores, incluido *El Pensador*, por el que sin duda sentía una gran estima, pese a sus discrepancias en materia teatral.

Aunque muchas zonas de su personalidad ficticia queden en la penumbra, se complace en ofrecer diversas pinceladas sobre su persona y aficiones, siempre en el tono desenfadado y burlón que le caracteriza, con juegos verbales y recursos degradatorios que recuerdan mucho la pluma del satírico Quevedo. "Yo que no soy, ni he sido, ni quiero ser pedagogo de nadie, ni mis lectores llevarían a bien verme de mal humor con un sermoncito moral entretejido de espolazos y torniscones..." (disc. 9, pág. 254) [...]. Mi genio es remolonazo y poltrón; mi madre no pare, y aunque para, no es a mi; pues cuchufletas, y a ello, no andarse en frioleras, salga pez o salga rana, que al cabo del mes lo mismo me den de un modo que de otro, y brava tripa hará un perro con un cantazo. Item, que Vm. según se pinta es un Pedro Fernández; y yo, aunque tan mamarracho como el que más, gustara de que cuando no tenga otra recompensa, suenen en mis escritos sujetos de carácter y gente de prosopopeya" (pp. 254-255). No le importa –o más bien se jacta–, de no saber francés, de escribir "para los tontos, siempre que ellos le paguen bien", de tener una nariz grande y de ser un pésimo poeta. "Llámole hermano [a Ovidio] porque soy tan Nasón como él, tan desterrado como hijo de Eva y tan poeta que puedo ser capuchino" (pág. 333). Gran admirador de Quevedo y Calderón, se confiesa también "ciego venerador del Platón de nuestro días [Feijoo]" (pág. 49). Todavía en el último de sus discursos, tras prometer volver a escribir un nuevo tomo, continúa, por medio de un romance, dando toques a la imagen que ha ido forjando de mi mismo:

> ... ¿Quién soy yo? No lo sé; pero pretendo / los más altos arcanos explicarte / pues sin saber el hombre de sí mismo / puede saber muy bien lo que no sabe. / Pues ya sé quien soy: soy un compuesto / de piltrafas, de huesos, alma y carne / que en remediar el mundo estoy pensando / y por esto yo estoy sin remediarme. / [...] Demócrito también, quiero reírme / de tantos papelones como salen / y es risa que se rían los dolientes / hombre de los Peritos y Morales / capaz de gobernar toda la tierra / ¡Así fuera capaz de gobernarme [...]

Aunque estructuralmente prima en sus números el discurso, al igual que en *El Pensador*, da cabida también, para abordar los temas en clave más personalista y jugosa, a algunos diálogos y a una carta, la de un "D. Prudencio Renovado", quejándose de la vida ociosa de su mujer y de los muchos gastos de su cada, a la que contesta por extenso –humorísticamente– a lo largo de los números 9 y 10.

Casi a la par que *El Escritor sin título* comenzó a publicarse, primero en Madrid (los dos primeros tomos) y luego en Cádiz (los dos restantes), *La Pensadora gaditana* (1763, 52 núms.) de una "doña Beatriz Cienfuegos", gaditana residente en Madrid, sobre cuya enigmática personalidad todavía no se sabe nada con certeza. De espíritu muy afín al *Pensador*, aunque en tono más grave y moralizador, con una mayor carga religiosa, y desde una decidida perspectiva feminista, algunos contemporáneos, como Moratín (Sátira III, *El Poeta*, nº 9, pág. 133), sospecharon que el verdadero autor era un religioso. Sea

como fuere, uno de los aspectos que le da particular interés es el de haberse constituido en el primer periódico español hecho desde una perspectiva femenina y dirigido a mujeres principalmente (Kitts, 1990), aunque en este designio le había precedido algunas publicaciones extranjeras (Guinard, 1973, pág. 194). Haciendo gala de un feminismo batallador, aborda como asunto de sus incriminaciones muchos de los temas ya tratados por el *Pensador*, pero atendiendo particularmente a su concreción en los hábitos de las mujeres de su tiempo (el seguimiento de la moda, la ociosidad, la maledicencia, el cortejo, los matrimonios prematuros, la admiración inmoderada por lo extranjero, la mala educación de los hijos, etc.) y otros nuevos como las relaciones entre suegras y yernos, los placeres del campo, etc.

Se presenta ante los lectores como una mujer que goza la suerte de haber nacido en Cádiz, culta (destinada por su padres a la vida monástica –que no quiso seguir–, recibió una sólida formación filosófica), de espíritu libre, soltera ("libre de la sujeción del matrimonio"), valiente y decidida, que reivindica el derecho a dejarse oír y a ocupar un lugar en la sociedad, distinto al que tradicionalmente se ha otorgado a las mujeres, y con la edad suficiente para dar consejos acertados:

> Alguna vez había de llegar la ocasión en que se viesen Catones sin barbas y Licurgos con basquiñas; no ha de estar siempre ceñido el don de consejo a las pelucas, ni han de hacer sudar la prensa los sombreros; también los mantos tienen su alma, su entendimiento y su razón [...]; hoy quiero, deponiendo el encogimiento propio de mi sexo, dar leyes, corregir abusos, reprender ridiculeces y pensar como Vms. piensan, pues aunque atropelle nuestra antigua condición, que es siempre hipócrita de pensamientos, los he de echar a volar *para que vea el mundo a una mujer que piensa con reflexión, corrige con prudencia, amonesta con madurez y critica con chiste* [...] (Introducción, Pensamiento I, pp. 9-12).

Al igual que su modelo, incluye varias cartas de presuntos corresponsales –mujeres en su mayor parte– que le escriben quejándose de aspectos negativos de su vida familiar y social: una hija desgraciada, la mujer de un marido *cortejo*, la de un marido anciano, la de un marido miserable, la de un marido tirano, la culta que se siente incomprendida, la que se duele del "decir mal los hombres de las mujeres", etc. aunque no faltan algunas más escritas por hombres, como la de un marido quejoso por la difícil situación en que le colocan una esposa coqueta y su suegra, la de un poeta, la de un hombre enamorado que quiere olvidar a su amada, etc.

Acotando un espacio muy específico, en marzo de 1765, salió *El Belianís literario* de un "Don Patricio Bueno de Castilla", tras el que se esconde la personalidad de Juan José López de Sedano, autor de la tragedia *Jahel*, y al que se recuerda especialmente como colector del *Parnaso español*. De vida muy corta –apenas llegó a 7 números en 4º–, su carácter principal aparece consignado en su elocuente subtítulo: "Discurso andante (dividido en varios papeles periódicos) en defensa de algunos puntos de nuestra Bella Literatura, contra los críticos partidarios del Buen Gusto y la reformación". El autor, pues, se reviste

de la personalidad de un caballero andante, un "aventurero" (dedicatoria "A la sabia Urganda la desconocida") que sale en defensa de la literatura española contra los críticos modernos, sirviéndose de la retórica y el estilo de las novelas de caballerías, entreverados a veces de cierta dosis de ironía. El prólogo lo dirige a presentar al personaje que va a llevar la voz cantante –"el más esforzado, audaz, valiente, acuchillado y acuchillador caballero que tuvo la Europa y aun toda la Grecia"– y a justificar la empresa, explicando de paso el porqué del título: "... Además del derecho que cada autor tiene de dar a sus obras, como dueño y señor absoluto de ellas, aquel que más bien le viniere en talente, siendo el designio de la presente a justa venganza, desagravio y defensa de los tantos escritores disfamados, opiniones abatidas, prácticas ridículas, huérfanos desamparados y doncellas menesterosas, tirando a este fin toda suerte de cuchilladas, tajos y reveses de pluma a la turba y acompañamiento de críticos de la moda alistados en el formidable y respetuoso bando de la Reformación, no me parece que le podía aplicar título más adecuado, sonoro, altisonante y significativo". Se trata de una singular revista en la que, en clave caballeresca, desarrolla un mordaz repaso crítico por los escritos polémicos –periódicos principalmente– aparecidos por entonces, desde una perspectiva ideológica muy afín a la del *Escritor sin título*. Al igual que él, expresa sus reservas hacia los escritores de vanguardia, pero sin abdicar, por otra parte, de algunas de sus ideas, de modo que por debajo de su españolismo a machamartillo no deja de percibirse al tiempo un parecido afán por renovar la vida social e intelectual española del momento.

De 1767 es una publicación de contenido humorístico-literario que, al menos en su diseño, guarda cierta relación con el grupo de periódicos que estamos considerando: el *Bufón de la corte* de un "D. Joseph Serna", nombre tras del cual tradicionalmente se ha visto a Francisco Mariano Nifo (Enciso, pp. 296-302). Lo de "bufón" estriba en la condición humorística que recorre la publicación, aun cuando su objetivo primario sea, de forma parecida al *Cajón de sastre*, reunir textos de autores españoles anteriores (del XVII principalmente, como Quevedo, Salas, Barbadillo, Gaspar Lucas Hidalgo, etc.) de carácter burlesco, en torno a un tema: el amor, el matrimonio, el teatro, etc. Pero fuera de esta perspectiva, la concreción personal no se materializa en más detalles.

Después de él, y tras un paréntesis de catorce años, esta modalidad periodística se reanuda con *El Censor*, que abre la que atinadamente Guinard ha llamado segunda generación de *espectadores*. Es la mejor de las publicaciones del género; la de más prolongada existencia; la de más arriesgada crítica, la que concitó más diatribas y persecuciones y, con mucho, la más voluminosa: 161 discursos, aparecidos, con dos paréntesis por motivos de censura, entre 1781 y 1787. Aunque el nombre de sus autores no aparezca en sus páginas, ya algunos contemporáneos supieron que la responsabilidad última de su publicación recaía en el granadino Luis García del Cañuelo y en el gallego Luis Marcelino de Pereira, dos abogados estrechamente vinculados al llamado grupo de Salamanca, que por entonces se reunía en torno a la condesa de

Montijo (Jovellanos, Urquijo, Meléndez Valdés, Tavira, Estanislao de Lugo...). Aunque buena parte de lo publicado ha de considerarse obra de ambos –de Cañuelo, principalmente– no fueron los únicos redactores. Jovellanos publicó en él sus dos sátiras "A Arnesto" (núms. 99 y 55), y puede presumirse que fueran suyos tres discursos más (Caso, 1989, pág. 787), Samaniego, escondido bajo el seudónimo de "Cosme Damián" dio a conocer en él un largo discurso sobre el teatro español (nº 92), Pedro Antonio Sánchez, con el de "Antonio Filántropo" varios de tema económico (Soubeyroux, 1980) y Meléndez Valdés su romance "La despedida del anciano" (nº 154). La presencia de estos colaboradores conocidos y cierta diversidad de ideas y de estilo, ha inducido a José M. Caso González a proponer la tesis de que fuera obra de un colectivo; justamente el del grupo de amigos vinculado a la condesa del Montijo, con el respaldo y acaso colaboración del mismísimo Carlos III, favorecedor indudable de la empresa[7]. De todos modos, intervinieran muchos o pocos en su publicación, es evidente que no fue obra de una mano única, por más que se ofreciera al público como expresión de un responsable único: el *Censor*.

Lo esencial de su retrato moral aparece nítidamente perfilado ya en la dedicatoria al lector y en el discurso primero, aunque ciertos detalles de su personalidad se van desplegando a lo largo de la publicación. Se trata de un racionalista impenitente desde la infancia; un "mártir de la razón", incapaz de acompasar su criterio con nada que ella no le dicte ("ninguna autoridad humana, ni la costumbre, ni la moda más general es capaz de persuadirme lo que mi razón repugna"). De genio vivo y arisco, aunque templado por un humor "algo bufón y jocoso", vehemente, siempre insatisfecho, censor insobornable de todo lo que no le gusta, encuentra en la escritura el medio de desahogar su bilis.

El título que se ha otorgado, como él mimo dice, "anuncia desde luego un hombre poco contemplativo y que hace profesión, no de favorecer errores, sino de combatir con todas sus fuerzas y decir verdades por ásperas y desagradables que sean como sean útiles" (nº 94). Sensible en extremo ante todo lo que le parece recto y ordenado, "cualquier cosa que halle conforme a las leyes de la razón causa en mi una conmoción extraordinaria y me da un placer mayor todavía que la ira que concibo cuando alguna veo que le es opuesta" (nº 53). "Si soy hombre a quien el mal gusto del peinado de un dama incomoda más que a ella el cuidado de conservarlo para el otro día, para eso me encanta una mujer con su peinado bajo, proporcionadamente a su cara y atado el cabello con un lazo bien hecho en una castaña moderada. Si la representación de una comedia de Calderón u de Moreto me forma una apostema, también la simple lectura de *El delincuente honrado* me hace derramar lágrimas de gozo a un tiempo y de compasión [...] Mas lo que sobre todo me prenda, lo que me enternece sobremanera, lo que me da un placer que no podré fácilmente explicar, es una acción humana y generosa; el olvido de una injuria, un ejemplo algo particular de fidelidad, de gratitud, de amor filial, conyugal o patriótico" (ibid, pp. 98-99).

7. El papel de Cañuelo sería así menor del que se le viene atribuyendo. François Lopez ha manifestado recientemente (1991) sus reservas hacia esta tesis.

De sus gustos, ideas y ocupaciones añadirá muchas más cosas, por encima o más allá de lo que va expresando discursivamente a lo largo de sus páginas. Como lo agrio de su carácter no le permitió arribar a ningún empleo de honra y de provecho, se dio a las ciencias que le gustaban; a las matemáticas, en primer lugar, "que por no valer en ellas la autoridad dicen admirablemente con mi genio" (nº 1). Ha leído toda suerte de autores, tanto antiguos como modernos; ha estudiado algunas lenguas; ha dado algún paseo por la historia de todos los tiempos y países "y sobre todo he hecho varios viajes por el mundo moral, ya que mis rentas no me han permitido hacerlos por físico" (ibid.). Le gusta comprar libros y manuscritos poco comunes (nº 36). Como hiciera *El Pensador*, también se manifiesta con acendradas convicciones religiosas: "Yo soy cristiano católico romano por los méritos de Jesucristo, y no por los de mis padres, ni mis abuelos, aunque tengo entendido lo fueron todos como yo; soy muy amante de la religión, y estoy muy persuadido y penetrado íntimamente de la verdad de sus dogmas y santidad de su moral (nº 23, pág. 362). Se manifiesta igualmente con un insobornable patriotismo; en nada de lo que hace o escribe busca su bien propio, sino el de su "querida España". Se siente profunda y gratamente impresionado por el talante y la política de Carlos III (nº 3). Gusta de asistir a bailes y frecuentar tertulias, porque en ellos tiene mucho que observar un hombre de su carácter (núms. 6 y 40); por lo mismo le gustan también los cafés, donde se reúnen personas muy variadas (nº 39). Sin embargo, su independencia está por encima de todo: "soy un hombre aislado, de ningún cuerpo, de ningún partido, sin conexiones, sin protector" (nº 5). Incapaz de contemporizar con nada que le disguste, jamás disimula sus opiniones (ibíd). Sus ilusiones las cifra en una vida sencilla y libre, en contacto con la naturaleza, rodeado de un pequeño grupo de amigos y de amigas, sin criados ni etiquetas, dedicado a la lectura, a la conversación, a los paseos por el campo y a algunos deportes asequibles y naturales como la caza y la pesca: es la estampa que brillante y plásticamente expone, introducida por un sueño, en el discurso 39, uno de los más personales y matizados en clave autobiográfica. A propósito de un sueño que dice haber tenido en el que encontraba un gran tesoro, da a conocer sus aficiones, deseos y aspiraciones, que se resumen en la gran tríada de tiempo, libertad y salud. No desea riquezas ni grandes palacios; tampoco coches ni criados, que sólo le acarrerarían problemas. Le basta lo necesario para pasar la vida sobria y apaciblemente. "Uno de mis mayores placeres es salir al campo al asomar la primavera. No puedo explicar el gozo, la alegría que siento cuando descubro la primera florecita, cuando observo el primer botón que asoma por entre las hojas todavía no bien desplegadas" (pág. 612). Para su comida escogería siempre los alimentos más simples y más acordes con los lugares y las estaciones. Aunque "muy aficionado a los libros, a las pinturas y a las curiosidades de la naturaleza" no por eso tendría una gran biblioteca, una gran galería, o un gran gabinete que ocupasen los salones de un vasto edificio. "Buen gabinete de historia natural es el universo...". Vestiría con sobriedad, evitando cuanto le pudiera distinguir de los demás ("yo quisiera siempre andar de modo que ni me hiciese mi traje despreciable en un café o en el Retiro, ni pareciese un Usía en Lavapiés"). Sus inclinaciones se dirigen más hacia la

amistad que hacia el amor y el matrimonio: "En nada conozco más bien que mi corazón se ha enervado, que en no gustarme una mujer propia, ni una familia. Los placeres que ésta produce son de un orden muy superior a la capacidad de un alma corrompida. Pero a lo menos, ya que no me casase, tampoco compraría una amiga. Es cosa muy fácil tener mujeres por dinero; pero es también el medio de nunca gozar con ellas el placer verdadero...". El contacto con la naturaleza sería la fuente de sus más grandes satisfacciones y toda su existencia se resolvería en un *aurea mediocritas*.

Algunos apuntes se refieren a su familia y circunstancias personales: no es viejo (nº 40); de muy cortos caudales (nº 7), vive con un ama cuyo hijo empieza ahora a mascullar el latín (nº 36); todos los miembros de su familia se han señalado por alguna singularidad que los ha distinguido del resto de la gente; su padre, al que admiraba mucho, hombre taciturno y de pocas palabras, poseía el talento particular de "soñar metódica y ordenadamente", al igual que buena parte de los miembros de su familia, incluido él mismo (núms. 50, 69 y 161); el hermano mayor de su padre, soñador también, ha dejado escritos algunos discursos que *El Censor* aprovecha (nº 105). Por último, y como ha quedado apuntado, está soltero y no parece particularmente proclive al matrimonio.

Admirador entusiasta del fascinante héroe cervantino, ejemplo sin par de nobleza y altura de miras por encima o más allá de su locura, en su dimensión decididamente combativa se ofrece ante sus lectores como alguien de su misma noble y honrada condición, cuya Dulcinea es la Verdad:

> Sí, señores, el Censor es, y lo tiene a mucha honra, *muy semejante a un Don Quijote del mundo filosófico*, que corre por todos sus países en demanda de las aventuras, procurando desfacer errores de todo género, y enderezar tuertos y sinrazones de toda especie, pertenezcan unos y otros a la materia que pertenecieren. He aquí su manía. Intento verdaderamente loco; ya por la cortedad de sus fuerzas, ya por la debilidad de su armas. Razoncitas, discursitos que cuando más llenan un pliego, y alguna satirilla tan débil como una caña, miren qué batería de cañones, o qué buenos doblones de a ocho para que hubiesen de convencer o persuadir a nadie en el mundo. ¿Hay por ventura lógica u otra retórica que convenza o persuada eficazmente (pp. 10-11).

Por lo demás, y aunque muy bien llevada y desarrollada, sabe que la personalidad de que se ha revestido es un fruto consciente de su personal modo de entender la libertad crítica; no es ni un juego, ni un escamoteo de su personalidad real. Es, sencillamente, la personalidad pública que ha querido asignarse: un uso legítimo del que se podrá discrepar pero no censurar. Con ocasión de la carta de un contradictor que le reprocha trate asuntos de religión y escriba enmascarado, precisa con energía:

> Yo hablo al público bajo el nombre de *Censor*: todo el que quiera puede leer mis discursos; éstos se venden públicamente y en demasiadas librerías; salen a la luz con el examen y aprobación de sujetos muy escogidos y con las licencias necesarias; ¿por qué, pues, han de llamar Vms. a esto presentarse al público enmascarado o disfrazado? Últimamente, sea así como Vms. quiera, *¿qué les importa, vuelvo a preguntarles,*

> *que yo use de máscara o no use?* Convénzame, confúndame si saben; que quizá hallarán en mi más docilidad de la que piensan para confesar y reconocer los errores que se me hagan ver; desengañen al público, si piensan que yo le engaño; si no quisiesen hablar al público, escríbame privadamente, que ninguna de las cartas dirigidas al Censor creo se haya perdido hasta ahora; y he aquí como para nada de esto tienen necesidad de saber *quien soy yo en calidad de ciudadano*, ni si soy doctor o licenciado, feo o bonito, etc... (nº 111, pág. 801).

Al igual que los periódicos anteriores, por sus páginas desfila una extensa y variada gama de personajes. Algunos con una personalidad y un pasado elocuentemente descritos; otros más incoloros y desdibujados, manifestando apenas una pincelada de su existencia. Pero en cualquier caso, una galería que enriquece y matiza la crítica, que la despliega, concreta y actualiza. La primera carta, que aparece en el discurso 6 es de una mujer afligida que le da cuenta de su desventurada historia: casada a los quince años con un hombre muy avaro, vivía una existencia gozosa y despreocupada con el marido dominado y tres cortejos que le sumistraban todo lo que necesitaba; desentendida de los hijos, vivió una vida placentera hasta que en su edad madura y con la belleza ajada, su situación cambia enteramente; los hombres ya no la buscan; es ella la que tiene que regalar a los cortejos y como no dispone de los medios con que agasajarlos, tiene que quedarse en casa. Su consuelo ahora es protestar del estúpido culto que la sociedad concede a la belleza, idea que *El Censor* comparte y que le mueve a compadecerse de la desgraciada situación de su corresponsal. Luego irán apareciendo otros hombres y otras mujeres; en situaciones no menos difíciles y comprometidas unos, y en circunstancias de menor calado dramático, otros. Con unos sintoniza y se conduele de su triste situación; otros, por el contrario, le sirven para hacer más plástico su rechazo hacia determinadas actitudes frívolas. En cualquier caso, se trata de estampas autobiográficas que enriquecen considerablemente sus observaciones. Así el pobre desventurado a quien amargan el desagradecimiento de sus amigos y la ausencia de recursos para seguir llevando el tren de vida al que estaba acostumbrado (nº 7); el compañero de estudios que le manifiesta su repugnancia por los saludos y abrazos vehementes (nº 14); el petimetre afrancesado que le da cuenta de sus habilidades en materia de cortesía social y de su proyecto de enseñarla abriendo una escuela pública (ibid.); el sinsustancia que, no soportando la pérdida de su perrito faldero, pide al *Censor* que le facilite otro que lo supla (nº 22); el miembro de una Hermandad que se queja de que su párroco –lector del *Censor*– es tan estricto que no permite desbordamientos ornamentales en el culto (nº 24); el padre arrepentido y desolado por haber dado una educación rigurosa en exceso a un hijo al que acaba de perder en un combate marítimo ("... mi hijo, señor *Censor*, se fue al otro mundo sin llevar la menor muestra del cariño de un padre que le amaba, sin embargo, con la mayor ternura...") (nº 35); el marido desgraciado por el genio e intemperancia de su mujer, pese a haber sido un matrimonio libremente elegido (nº 57); el oficial retirado, gran amigo de decir mentiras, que se ufana de su habilidad para hablar sobre todo lo divino y lo humano aunque se trate de asuntos o lugares que desconoce en absoluto, y que

reivindica por ello la condición de novelista ("... Yo no se si me engaño; pero no veo qué razón hay para que se me condene a mi y se dejen correr libres tantas novelas como andan por las manos de todos. En efecto, mi conversación puede pasar muy bien por una perpetua novela, y los que me escuchan pueden hacer cuenta que están leyendo u oyendo leer al *Lazarillo de Tormes* u al *Guzmán de Alfarache*. Y no se yo que me haga eso demasiado favor. Lo cierto es que algunas veces se halla en mis novelas mucha más invención y mayor nobleza que en éstas y otras obras semejantes. Y así es que muchos se lastiman de que no emplee mis talentos en escribir algunas que, si he de creerlos, harían famoso mi nombre en todo el mundo" (nº 58); la muchacha angustiada por las obscenidades que ha tenido que oír al verse precisada a ir a unos baños para curarse (nº 78); el marido enfurecido porque su mujer, rebelde a ser como las demás, no sigue las modas y lleva una conducta rectada y discreta (irónica, claro está) (nº 95); el hombre que detesta los desafíos (nº 102); la mujer que se queja de los comentarios apicarados ("colorados", dice ella) de su marido (nº 103), etc. Estampas, muchas de ellas, que cabalmente podrían nutrir acabados relatos novelescos.

Cuando *El Censor* llevaba ya mucho camino andado, vio la luz, en Mayo de 1786, *El Corresponsal del Censor*, de Manuel Rubín de Celis, publicación quincenal que, con alguna irregularidad, se prolongó hasta Junio de 1788, alcanzando un total de 51 cartas o números.

El autor, con una ya larga y variada trayectoria de escritor (Urzainqui y Ruiz de la Peña, 1983), plantea la revista como una serie de cartas dirigidas al periódico que, para él –como se desprende de muchos juicios laudatorios[8]– expresaba la mejor realización crítica del momento. Aunque con un registro irónico generalmente más acusado (como se vislumbra ya en el apunte enunciativo de su primer número, cuando explica que se propone "seguir con Vm. una correspondencia epistolar, toda por este estilo, pues no sé otro", rogándole "haga su merced provisión de paciencia para leer mis delirios, que yo también tengo un grande almacén de ella para sufrir los de otros" (pp. 15-16), su horizonte temático, al igual que su orientación ideológica, están estrechamente ligados a los del destinatario literal de sus cartas. La correspondencia, que no es más que una hábil y original estrategia para modelar sus críticas, se dirige a hacerle partícipe de sus preocupaciones e ideas, a comunicarle las cartas que le dirigen presuntos corresponsales, las conversaciones mantenidas con diversos interlocutores, la traducción de un diálogo a Fenelón que abunda en ideas expresadas por *El Censor* (nº 30) y, ocasionalmente, a sugerirle temas sobre los que debe hablar. Con alguna excepción: en el nº 25 un lector le envía a él la carta que quiere haga llegar luego a *Censor*; en el 34, la de otro corresponsal que va dirigida directamente al *Censor*, y en el 23, es él quien, en vez de dirigirse a éste, escribe a los "señores censores" (de libros) exponiendo sus

8. «...Libertad heroica con que escribe» (nº 29, pág. 473); «...¿No ha sido Vm. causa de que varias y utilísimas noticias escondidas en los libros que (por desgracia nuestra) manejan muy pocos, se extiendan prodigiosamente? ¿No ha dado vm. pasto a conversaciones mucho más útiles que las que comúnmente fomentan las *Gacetas*?...» (nº 37, pág. 606), etc.

ideas sobre lo que debería ser su verdadera función censoria. En cualquier caso, es una correspondencia que, aunque formulada en términos muy personales y amistosos, nada retóricos, no comporta ni exige respuesta; desde luego, el *Censor* nunca se hace eco de las cartas que le dirige su colega y discípulo.

El protagonismo crítico, al igual que *El Censor*, no se limita a su voz de *Corresponsal*. Como sus predecesores, da cabida también a muchas cartas y colaboraciones; la mayor parte ficticias, como permiten entrever los mismos nombres –casi siempre intencionados– de quienes las firman ("Pedro Mártir", "Simplicio Manso", "María de los Dolores", etc.) aunque hay constancia de que otras son absolutamente reales. En sus páginas publicó Tomas de Iriarte su acerba y divertida crítica en latín macarrónico contra la degenerada filosofía escolástica de la época, titulada *Metrificatio invectivalis contra studium modernorum* (nº 5), y que suscribió con el seudónimo de "El licenciado Durón de Testa"; en él escribió también Bernardo María de Calzada una extensa epístola en verso contra la *Oración apologética* de Forner, que aparece en la carta XL con el anagrama de "Lázaro Cadebar de Miranda", identidad que desconocíamos en 1983, cuando Álvaro Ruiz de la Peña y yo publicamos nuestro trabajo sobre el periodista, y que descubre Sempere y Guarinos en el capítulo de "Correcciones y adiciones" de su *Ensayo* (VI, 1989, p. 231).

Para dar mayor corporeidad a su persona se otorga un nombre propio, "Ramón Harnero", sin duda intencionado por su condición de crítico (lo confirma un corresponsal al dirigirse a él como "señor Don Harnero o don Criba" (p. 183) y se adscribe una personalidad bien definida, con una patria, una genealogía, un carácter, una fisonomía y unos gustos propios. A diferencia, sin embargo, del *Censor* o del *Pensador*, es una personalidad sistemáticamente degradada por la ironía y el humor, de modo que ante los ojos del lector se ofrece como un botarante inútil, frívolo y pagado de su condición social. Sólo un ejercicio de inversión permite reconocer, por debajo de esos rasgos, el talante real del crítico que está detrás. En este sentido, guarda una estrecha semejanza con *El Apologista Universal* que por entonces publica el P. Centeno. Inevitablemente, sin embargo, la nobleza de su misión de crítico y otros rasgos positivos de su persona que van aflorando a lo largo de sus páginas (inteligencia, docilidad, bondad, modestia, etc.), confieren a su personalidad un sesgo contradictorio. O dicho de otro modo, escinden su personalidad en dos caras contrapuestas.

El relato humorístico de su origen, educación y situación familiar le hace muy poco favor. Nacido en el seno de una familia noble y rica, ha sido un muchacho consentido, caprichoso y con una educación más que deficiente. Aunque sus padres le habían puesto un excelente ayo que trató de inculcarle el sentido del trabajo y de la convivencia, y la emulación de las virtudes de sus mayores, sus enseñanzas quedaron enteramente frustradas por su propia indolencia y frivolidad. Como para sus progenitores el estudio era sólo ocupación propia de los miserables que necesitaban buscar un sustento a través de ese medio –según la recomendación que hicieron a su ayo– es un ignorante que

desconoce hasta las cosas más elementales (v. gr. confunde al historiador Mariana con una mujer). Su biblioteca se reduce a una colección de tonadillas, las comedias de Valladares y Moncín y "al agregado de cuantas jácaras han salido a luz en Madrid de diez años a esta parte" (p. 25).

Cuando empieza a redactar el periódico, goza ya de la privilegiada situación en que le ha colocado el disfrute de su herencia. "Yo, señor mío, heredé a la edad de veinte y cuatro años, por muerte de mis padres, unos mayorazgos, que según dice mi contador rendirán al año no sé que tanto de miles de ducados" (nº 2). Nada más entrar en posesión de ellos, tomó, entre otras "providencias", la de despedir a los criador viejos que ya no podían serle de provecho, quedándose sólo con los más complacientes y los que le habían enseñado cosas más inútiles. Amigo del teatro, de los paseos y de las mujeres, su existencia se reduce al ocio más improductivo. Todo lo que no tiene que ver directamente con él, le es indiferente. Pródigo y derrochador en sus caprichos, es remiso, sin embargo, a pagar a sus servidores. Tangencialmente consigna que está casado (p. 23), aunque sin explicitar más acerca de su mujer. Más adelante, sin embargo, contradice esta afirmación: en el nº 37 aparece como soltero y luego, en el 49, como deseoso de contraer matrimonio, para lo que pide –nueva contradicción– permiso a su padre, quien apelando a prejuicios de casta (punto que se incrimina en el número), se lo niega por pertenecer la novia a una familia de comerciantes.

En el retrato con que abre la publicación (núms. 1 y 2) se presenta como un habitual de los mentideros madrileños: cafés, Prado, Puerta del Sol ("sitios que frecuentísimamente adorno y en donde me hallará su merced infaliblemente a todas horas"); listo ("no tengo un pelo de sandio" [...] "siendo así que me contemplo [...] hombre de talento"; maldiciente ("tiene [Huerta] tanta habilidad para escritor como yo para decir bien de nadie"); vehemente y seguro de sí ("y creo fuese la primera vez de mi vida que hubiese padecido equivocación". Al igual que sus maestros críticos, otros rasgos de su carácter y condición, o nuevos matices sobre los ya apuntados, irán apareciendo a lo largo de los demás números. En línea con la imagen degradada de su persona, aparece como un hombre poltrón (nº 33), torpe, que no sabe graduar el mérito de una carta que ha recibido (nº 34), metomentodo, envidioso (nº 39), y tan profundamente conservador que ve con alarma la introducción de las ideas modernas y aun desprecia a Voltaire, Rousseau y los *espíritus fuertes* (nº 4). La carta que en el nº 16 dirige, reprochándole su conducta, a un primo suyo –que, para un lector avisado sería el prototipo del hombre ilustrado– apura, por contraste, su condición de persona frívola, vaga, inculta y soberbia. Pero es obvio que todo ello responde al "genio bastamente burlón y satírico" que confiesa tener (nº 33). En contrapartida, cuando abandona su faz irónicamente burlona, aparece con muchos aspectos positivos, dando una imagen mucho más noble y dignificada de su persona. En esta línea positiva, junto a la modestia, docilidad y buen sentido, cabe destacar la sensibilidad de que hace gala para reconocer la vida sencilla, sobria y honesta del pueblo bajo (nº 17) y la inteligente percepción, muy rousseauniana, de los pueblos primitivos de América (nº 12). Aparece

también como fiel hijo de la Iglesia (núms. 27 y 42), bien informado en cuestiones teológicas (nums. 27 y 28); que ha gozado de excelente salud, aunque últimamente la tiene más quebradiza (núms. 21 y 31); propenso a la melancolía (nº 47); sin carrera, pero con estudios suficientes para dirimir cuestiones de moral con un teólogo (núms. 27 y 34) o para criticar sólidamente desviaciones y abusos en materia religiosa; muy dado a salir de cuando en cuando en solitario a hacer un poco de ejercicio por los paseos que hay extramuros de la corte "meditando sobre las diversas locuras que acometen los hombres" (nº 20). Y, al igual que el *Censor*, se confiesa en plena sintonía con la política de Carlos III (nº 29).

La descripción, muy caricaturesca, de su persona, aparece en el nº 10, a raíz del encuentro, en una tarde de toros, con un lector, gran admirador del periódico, que se dirigió a él para identificarle.

> "... Se llegó a mi un hombre de nariz aquilina, ojos garzos, color cachumbo y en su vestir vaciado a la antigua, el cual con muchos reconcomios y contorsiones me preguntó si yo era el *Corresponsal del Censor*, porque según las señas que le habían dado de mi persona, tales como nariz larga, ojos chicos y vivos, maltratado el semblante de las viruelas, rizos flotantes, cargado de espaldas, estatura mediana, de aspecto melancólico, y en el andar aire de esportillero hecho y derecho, no podía ser otro que esta misma mesmedad. Si señor, le respondí, yo soy ese propio *Corresponsal*" (pp. 141-142).

El diálogo que tiene con él y que transcribe a continuación, le permite entre bromas y veras mejorar un tanto esta imagen ofreciéndose, desde los ojos de su fervoroso admirador, como un excelente y atinado crítico ("... cosa más salada ni más chusca que sus cartas no la he leído en mi vida. ¡Con qué gracia dice vmd. un millón de desvergüenzas! ¡Con qué tunería se deja caer a plomo sobre más de cuatro que ni aun por el talón se creían vulnerables!") y mucho más claro que el *Censor*.

Su trabajo periodístico también aparece mencionado con parecida ambigüedad humorística. Aunque por una parte dice que le supone un gran esfuerzo y que no ha cosechado sino sinsabores y bochornos, hasta el punto de pensar abandonarlo para ocuparse en tareas más gratificantes (núms. 14, 16, 26 y 36), por otra, se aferra a él, jactándose de tener una respuesta social muy superior incluso a la del mismo *Censor* (núms. 12 y 37).

De las numerosas cartas que recibe, hay unas cuantas que merecen destacarse por sus valores autobiográficos y literarios. En el nº 6, la denuncia de la mala educación que las madres dan a sus hijas, tiene como protagonista a "Leocadia Matute", quien, a vueltas de la petición de ayuda para que le muestre el medio para salir de su miserable y fatigado estado de soltería, expresa su frustración y su ira por no haber conseguido el único objetivo que se marcó en la vida: casarse. Es la historia de una mujer de mundo, frívola y alocada, a la que en el momento de escribir domina un vivo sentimiento de envidia al ver que otra mujer, enteramente distinta a ella, modesta y hogareña, acaba de contraer

matrimonio con un hombre rico, juicioso y buen cristiano con el que lleva una pacífica vida de felicidad conyugal. Una historia complementaria es la que se narra, con idéntica retranca irónica, en el número siguiente. Ahora quien le escribe es un sujeto de parecida condición, sólo que en masculino: "Simplicio Manso". Tan insustancial como ella, su carta relata la historia de su vida conyugal con "doña Prudencia Sola", en la que fácilmente se reconoce el paradigma de mujer para la mentalidad *ilustrada* (hacendosa, buena ama de casa, preocupada por la educación de los hijos, etc.) aunque, según él, chapada a la antigua: lo que, pese a haberle proporcionado mucha felicidad, le ha avergonzado siempre. Ahora, cuando escribe la carta, expresa su satisfacción por ver que, gracias a ciertas amistades, ha cambiado de conducta y es tan *marcial* y tan petimetra como las demás.

En el nº 9 aparece la extensa y patética carta de "María de los Dolores", una muchacha joven, bella y bien educada, que le hace partícipe de su triste historia de amor. Hace tiempo que un joven digno de todo su amor le declaró con la mayor modestia el suyo. Decidida a casarse con él, sus ilusiones se vieron frustradas por la inflexibilidad de un tío suyo con el que vivía, que le preparó como esposo al hijo de una viuda rica, un hombre despreciable por el que no sentía sino repulsión. Como ella no aceptó sus planes de matrimonio, la relación cambió enteramente, y lo que había sido afecto y protección se transformó en odio y malos tratos. Y cuando tres años después aquél falleció, ni siquiera tuvo el consuelo de poder atenderle en sus últimos momentos. Sin un céntimo para vivir y sin techo donde cobijarse, pues el tío legó todos sus bienes para misas y obras pías, vive ahora en casa, justamente, de un amigo del propio Harnero.

La historia de "Don Alberto Naranjo y Peralta" (nº 12) es enteramente diferente. Se trata de un petimetre que le participa su deseo de casarse con una mujer acomodada a su modo de pensar e inclinaciones "esto es, educada galanamente". Pensando en que la aludida "doña Leocadia Matute" puede convenirle, le envía una extensa noticia de su persona y circunstancias "para que Vmd. se sirva trasladar este retrato a los delicados ojos de Madama y tratar nuestro conyugio, que apetezco con las mayores veras". Traza así a continuación, en primera persona, su personal autobiografía, que no es más que la de un vanidoso muchacho, mayorazgo de una noble y rica familia madrileña, inculto y sinsentido, que bien podría encarnar cualquiera de los personajes que por entonces satiriza Jovellanos en *El Censor*.

La carta más patética y desarrollada con mejor *tempo* narrativo es la extensa y dolorida confesión de una monja septuagenaria, "María Josefa de las Angustias", que publica en el nº 13, para denunciar los ingresos en religión de muchachas jóvenes sin verdadera vocación. Es una triste historia de frustraciones y desajustes vitales. Atraída desde muy joven por el amor, a los diecisiete años se enamoró apasionadamente de un primo suyo con el que anhelaba, de común acuerdo, casarse. Pero sus padres, insensibles a los gritos de la razón, deshicieron el proyecto y forzaron "impía y violentamente nuestro destino".

Casaron a su primo con su hermana mayor y a ella, tras una breve temporada en el campo, la destinaron a la vida religiosa, en un convento del que era superiora una tía suya. Pero la angustia por la separación y boda de su primo le acompañó toda la vida. Los primeros tiempos de su vida religiosa fueron de oración, mortificación y serena obediencia a la regla conventual; pero las frecuentes visitas de parientes y la proporción que el cargo de su tía le daba fueron excitando en ella el recuerdo del mundo que había dejado. Pasado un tiempo, se enteró de que su primo venía con su familia a vivir en la misma ciudad. Fue a visitarla, y con la visita, rebrotó el amor. A partir de entonces le empezaron a fastidiar los ejercicios religiosos y entró en un prolongado estado de indolencia espiritual. Sólo deseaba estar con su primo. Envidiaba el matrimonio. Tiempo después, aquél murió arrepentido, y ella empezó a sentir también el horror de sus pecados. Ahora, cuando ya no hay solución para su vida desencantada, escribe al periódico para que alerte a los padres y no violenten la voluntad de sus hijos. Y termina con estas conmovedoras palabras: "Ojalá que esta confesión pública de mis maldades y el débil sonido de mi voz penetre sus corazones y los haga bien mirados y prudentes en una materia en que se cometen tan grandes pecados de consecuencia" (pág. 216).

Buenos argumentos también para otras tantas novelas, con situaciones y conflictos que apuntan decididamente hacia el relato psicológico moderno.

A completar lo que algunos llamarán entonces la trinca censoria vino *El Apologista Universal*, una tan brillante como efímera revista –apenas 16 números– que se publicó entre mediados de 1786 y principios de 1788. Fue obra del agustino Pedro Centeno, bien conocido por el injusto proceso inquisitorial al que fue sometido y de cuyas resultas, según la tradición común resellada por Llorente, murió loco, y de Joaquín Ezquerra, uno de los fundadores del *Memorial literario*, aunque este último parece que actuó tan sólo como editor (Urzainqui, 1985). Dirigida, como certeramente consigna Sempere, a "corregir el mal gusto, el chabacanismo, la irregularidad, pedantería y demás vicios de los escritores" (1787, pág. 195) y como el propio periódico irónicamente refleja en su título –"Obra periódica que manifestará no sólo la instrucción, exactitud y bellezas de las obras de los autores cuitados que se dejan zurrar de los semicríticos modernos, sino también el interés y utilidad de algunas costumbres y establecimientos de moda"– fue servida como el fruto del esfuerzo apologético de su autor, si bien desde un transparente y continuado registro irónico. O sea, los motivos, de sus defensas son justamente los aspectos que quiere criticar. Y ahí radica fundamentalmente, en esta condición, su creación autobiográfica, pues apenas ningún otro aspecto de su persona o circunstancias aparecen reflejados. Se ofrece exclusivamente desde el ángulo de su labor apologética: explicando los motivos por los que la emprende, las reacciones que observa en el público, las satisfacciones o los sufrimientos que le ocasiona, las *amistosas* relaciones que establece con sus *clientes* (de los que se autoproclama "patrono"), las "reglas" que les prescribe para saber defenderse, las obligaciones de su cargo, etc. Sólo muy de cuando en cuando alude, utilizándolos como pretexto para sus incriminaciones irónicas, a algún paseo que realiza por las

calles de Madrid, a alguna visita a la librería de Castillo, a los Reales Estudios de San Isidro o a la calle Jacometrezo para comprar un mono. No renuncia, sin embargo, a otorgarse una identidad. Aunque la solapa en el primer número bajo las iniciales P.C.G., la declara ya en el segundo resolviéndolas con su nombre-seudónimo completo: "Policarpo Chinchilla Galiano". Tampoco renuncia a dar alguna pincelada sobre su persona: no tiene las narices largas ni es religioso, como habían propalado sus enemigos (nº 6). Incluso da la pista, igualmente irónica e intencionada, de su domicilio: en la calle del Desengaño, frente de la Buena Dicha (nº 2).

Para acomodarse a las pautas de sus predecesores (a los que envidia por ello, según consigna humorísticamente en el nº 14), introduce alguna que otra carta. Pero son tan ficticias y tan irónicas como el resto, siendo sus corresponsales: un duende que le avisa de los ataques que quieren lanzar contra él, un representante de la "Academia lucífuga" que manifiesta el alcance y difusión que está teniendo la revista y dos de sus "clientes" favoritos, Patricio Redondo y Forner. Pero son cartas sin elementos autobiográficos, teniendo como único objetivo permitirle desarrollar más vivamente los temas de que trata.

Detenido en el cajón del censor el nº 17 por las *personalidades* (ataques personales) contenidas contra Forner, y sobreseído finalmente el expediente, su existencia terminó con el número 16. Sin embargo, su espíritu y su carácter se prolongaron en dos publicaciones inmediatas, *El Teniente del Apologista Universal*, suscrito por "D. Eugenio Habela Patiño, Cliente y comisionado especial suyo" (1788) y *El Corresponsal del Apologista Universal* (1787).

En el Prólogo del *Teniente* aparece el autor como un escritor sin oficio ni beneficio, cliente del *Apologista*, a quien va a visitar el día de Pascua. Éste, después de decirle el gran trabajo que tiene, le pide que le ayude en sus apologías. Aceptada la misión, le encarga por el momento algo fácil. "Comenzarás a ejercer tu cargo defendiendo la *Suma filosófica* del P. Roselli; cosa facilísima pues está fuera del día con defender y exaltar la Filosofía escolástica, y hacer esto en España es cosa aun más hacedora que el alabar Atenas en Atenas, proverbio de las cosas fáciles..." (pp. 6-7). Y de eso se trata: de hacer una acerada crítica de este texto paradigmático de la escolástica del momento, de la que se habían publicado ya los dos primeros tomos, apelando al mismo registro irónico que nutrió su *Apologista*. El camino que sigue, muy expeditivo, es dar a conocer un cuadernillo que oportunamente llega a sus manos titulado *Suplemento a la Suma Filosófica: Primera salida de D. Quijote, segundo de este nombre*, que no es ni más ni menos que un relato paródico de las andanzas de la tal obra configurada como un D. Quijote del mundo filosófico. A partir de ese momento, la primera persona deja paso a la tercera –el ensayo a la novela– sin que quede ya espacio para el yo-cliente del *Apologista*. Este relato, en cuatro capítulos, tiene su continuación en forma de *Apéndice a la primera salida de Don Quijote el escolástico*, suscrita igualmente por Eugenio Habela Patiño, y publicada en la misma imprenta de Espinosa en 1789. Todo hace pensar que este "Habela Patiño" no es sino otro nombre *de guerra* del mismo P.

Centeno. Por si no bastase la coincidencia entre el estilo y las ideas de ambos con los del *Apologista*, una pasaje del mismo ayuda a corroborarlo. En un diálogo mantenido por el protagonista con un capitán dice tener el encargo de hacer una sátira contra el *Apologista* y su *Teniente* y apostilla entre paréntesis: "si es que el *Apologista* y su *Teniente* son dos. Dos son –respondió el capitán– aunque cada uno de ellos hallará su misma persona en la persona del otro por la regla de *amicus est alter ego*..." (pág. 95).

El Corresponsal del Apologista se limita, en lo que conocemos, a un sólo número, aparecido cuando el *Apologista* iba ya por su número 14 (Barrero, 1990). El desconocido autor, que parece haberse inspirado en *El Corresponsal del Censor*, plantea su obra como una correspondencia para corroborar los objetivos críticos del *Apologista*, por el que siente una gran admiración ("ver si puedo hacerme parte en la utilidad de su proyecto") y defenderle de la críticas levantadas contra él ("contra todo el torrente de sus rivales"). Y en ello estriba todo su ejercicio de autocreación.

Por razones todavía no suficientemente documentadas, *El Censor* desapareció de la escena pública a mediados de 1787. Pero el espíritu que había alentado la empresa siguió vivo, como hemos visto en los periódicos anteriores, y tuvo una inmediata, aunque efímera, continuación en *El Observador* de José Marchena, a la sazón joven estudiante en la universidad de Salamanca (López, 1966). "Esta obra periódica –declara el joven redactor– será muy semejante a la que salía antes con el nombre de *El Censor*. La pérdida de sus preciosos discursos es irreparable. Pero me lisonjeo de que si mi habilidad es inferior a la suya, mi amor a la verdad y, osaré decir, mi probidad es igual a la de este honrado autor" (nº 1). Con su modelo coincide en la conformación de una personalidad de observador crítico de la sociedad, valiente y batallador, de espíritu libre, comprometido sólo con la verdad, y dispuesto a enfrentarse con los prejuicios más inveterados y las posturas más conservadoras; unos rasgos en los que, aun cuando no falte cierta dosis de autocreación, se reconocen los ingredientes básicos que marcaron su agitada trayectoria humana y política:

> ... A Dios gracias tengo lo basante para mantenerme sin necesidad de la ayuda de ningún poderoso. Esto, junto con mi orgullo natural ha hecho que en toda mi vida se me haya visto en la antesala de ningún magnate hambreando su protección. No soy ni eclesiástico, ni togado, ni militar, ni casado tampoco, ni tengo ningún empleo por Rey ni Roque; de manera que no puedo tener predilección a una clase de hombres, sino en tanto que es más útil a la sociedad que las demás [...] Mi modo de pensar es tan extravagante, que en viendo que muchos hombres adoptan una opinión, comienzo al instante a desconfiar de ella, por cierta que me haya parecido hasta entonces. Yo no sé cómo es: yo huyo de abrazar opiniones singulares; y, sin embargo, las mías son otras tantas paradojas para el mayor número de aquellos a quienes se las comunico [...] No sé si es mal humor, si lo qué es, yo suelo observar mil fealdades en donde otros no notan sino belleza, y al contrario [...] (nº 1, pp. 4-6).

Luego, tras explicar sus gustos y su manera de pensar en el terreno intelectual (aspecto de su autobiografía en el que pone particular empeño explicativo), añade, refiriéndose a su carácter: "Naturalmente es melancólico y

fácil de alterarse. Esto, junto con un genio *observador*, me ha causado y me causa a cada paso mil pesadumbres. En las cosas mismas en que otros hallan mil motivos de placer, hallo yo doce mil de pena...". Sensible en extremo a la miseria y a la desigualdad social, rubrica su retrato con esta magnífica declaración de principios: "Amando la verdad no la digo siempre, pero jamás he dicho lo contrario. Callar la verdad es a lo más una cobardía; desmentir sus sentimientos es una vileza y una traición" (pág. 12). Estos presupuestos que, efectivamente, puso en práctica ya desde el comienzo de la publicación, determinaron que la censura le impidera pasar más allá del número 6, el último que salió, y que la Inquisición la condenara *in totum* en 1791.

A diferencia del *Censor*, no incorpora ninguna carta; probablemente porque lo efímero de su existencia no le dio tiempo suficiente para recibirlas o prepararlas para la edición, pues en su diseño sí que estaba el darle cabida (en su caso, sólo a las reales).

Por entonces vio la luz *El Duende de Madrid*, obra de uno de los fundadores del *Memorial literario*, Pedro Pablo Trullec, oscura personalidad –era Portero de la Cámara de Castilla– del que sólo nos ha llegado esta obra impresa, y con el que colaboró un hermano de Montengón, clérigo de los Cayetanos (Urzainqui, 1990). Sus siete números se publicaron irregularmente desde finales de 1787 a mediados de 1788. Su formato y estructura, que no sus ideas, difieren bastante de los demás *espectadores*, haciéndolo particularmente original. El autor desdobla su personalidad crítica en dos voces diferentes: la de un duende observador que se constituye en portavoz de una pequeña comunidad de duendes críticos, y la del encargado de hacer llegar a los lectores el texto facilitado por aquél, un personaje muy popular del Madrid de la época, real y no ficticio, como recientemente ha demostrado Andioc (1992), y encargado también de distribuir y vender la revista: D. Benito, quien es quien suscribe el prólogo presentándose a sí mismo y a la publicación. Cada número se articula así en dos partes: una introducción en dos o tres páginas en las que D. Benito manifiesta cómo llegó hasta él el papel que va a dar a continuación y luego el discurso propiamente dicho, que puede ir desde una "defensa de los zapateros" a una "Respuesta imparcial al censor de los Teatros de Madrid". A partir de nº V, sin embargo, ya no intervienen los duendes y D. Benito se transforma en Agente de negocios.

Uno y otro ofrecen diversos rasgos autobiográficos. D. Benito se presenta como un buen hombre, de origen pasiego, inocente y medroso, que ve alterada su tranquila existencia por la irrupción de esta nueva misión ("mi empleo no me da un rato de descanso" (nº 3) que obedece a regañadientes. El duende, por su parte, asegura que es un "duende de bien y del gremio de aquellos duendes de estimación que miramos con celo por el bien público", cristiano ("porque has de tener entendido que los duendes de mi clase somos cristianos católicos") y "de carne y hueso como tu, aunque de estructura más fina y delicada". Aunque sean del otro mundo, Dios los envía a éste "para ser inseparables de los hombres, acompañarles a todas partes y hacerles reflexiones sobre todas las

cosas criadas, leyes, costumbres y policía de las gentes", por lo que, más que Duendes, prefieren llamarse "Genios, es a saber (para lo que entiendas) talentos y discernimientos sobresalientes de los hombres" (pp. 12-13). En tanto que duende, transforma su fisonomía e indumentaria siempre que quiere, y actúa como enviado de la junta de los Duendes.

La última revista que se afilió a esta línea de autocreación fue *El filósofo a la moda* (1788), adaptación libre y parcial del *Spectador* inglés por el intermedio de una versión italiana de Cesar Frasponi, que lo es a su vez de otra francesa. De autor anónimo, fue publicándose en entregas sucesivas, hasta alcanzar un total de 36 números en 60 *lecciones*. Su origen foráneo queda consignado en la portada –"Obra periódica que se distribuye al público los lunes y los jueves de cada semana. Sacada de la obra francesa intitulada *Le Spectateur ou le Socrate moderne*"– y explicado en el prólogo al "Amigo lector", donde manifiesta su admiración por el modelo inglés y su propósito de seguirlo, a través de las dos versiones extranjeras, pero adaptando las ideas a la realidad española:

> Amigo lector: Acaso no habrá habido jamás ninguna obra ni antigua ni moderna que haya hecho tanto ruido en el país donde nació como *Le Spectateur*. El público de Francia la disfrutó en Papeles periódicos intitulados Discursos, de los que llegaron a despacharse veinte mil ejemplares en un día, y consecutivamente se hicieron otras muchas impresiones. Cesar Frasponi compuso sobre *Le Spectateur* su *Filósofo a la moda*, dando a los discursos el título de Lecciones, y omitiendo o mudando las que le parecieron algún tanto libres. Yo me he propuesto hacer lo mismo, no porque en el trabajo de Cesar Frasponi no halle ninguna palabra capaz de escandalizar el oído más escrupuloso, sino para adaptarme a este público, que acaso no leería de buena gana ciertas proposiciones hijas de la envidia de muchos escritores extranjeros. Yo, pues, bajo el título de *Filósofo a la moda o Maestro universal* pondré aquí aquellas lecciones que me parecieron útiles, suplicando a mis lectores disimulen los defectos de estilo, en consideración a que me he determinado a escribir para utilidad suya y no por vanagloria mía. Vale.

Y en efecto, la adaptación es tal que el lector, de no estar advertido por el autor, creería que se halla ante una obra original, pues las situaciones, nombres, autores, periódicos y referencias geográficas, con pocas excepciones, remiten al Madrid de la época. De todos modos, y hasta tanto no se hagan un cotejo de la obra con sus fuentes, no se podrá saber el grado de originalidad que llegó a tener.

Cada número reúne una o varias lecciones sobre diferentes temas (la moda, la superstición, la ociosidad, la educación, la frivolidad, la adulación, la pereza, etc.) al hilo de las cuales incluye, como los anteriores, cartas que le remiten los lectores, normalmente breves y compendiadas por el autor, así como algunas anécdotas y casos para dar un sello más vivo y dinámico a la publicación y acentuar la carga ejemplarizante. La galería de sus corresponsales es muy amplia: desde un médico que, por serlo, cree verse afectado por todas las enfermedades que estudia (nº 2) hasta una adolescente de 13 años que le pide consejo para poder casarse (nº 20).

El anónimo *Filósofo*, que se expresa siempre en primera persona –una veces en tono jocoso y otras, las más, en tono grave– dice bastantes cosas de si mismo; pero más de sus ideas y actitudes que de su vida, aunque no faltan referencias a sus paseos, visitas, tertulias, encuentros, etc. "Soy más sensible a una carta en que habla la naturaleza que a una en que sobresalga el ingenio" (nº 10, pág. 181). "No hay autores que lea con más gusto que aquellos que representan a la Naturaleza bajo diferentes aspectos, que describen la variedad de costumbres que han sido de moda en diferentes tiempos" (pág. 31). "No hay cosa en el mundo que desee con más ansia que una paz permanente entre todos los príncipes de Europa" (pág. 53), etc. Confesiones, *especulaciones*, que ahorman su personal forma de individuación, por encima de sus concreciones españolizadoras, en los perfiles caracterizadores de su fuente y modelo: un hombre reflexivo, "observador de todo lo que hay de nuevo, extraño y singular en el mundo" (nº 29) y hondamente preocupado por elevar el nivel moral e intelectual de la sociedad.

Cuando él cesó, todavía, tuvo la oportunidad de seguir *caminando Don Quijote el Escolástico*. Pero ya empezaban a correr malos vientos para la prensa periódica, especialmente para la prensa crítica. El decreto del 24 de Febrero de 1791, inscrito en la energía política de cordón sanitario impuesta por Floridablanca, acabó, momentáneamente, con ella. Y cuando poco a poco volvió a reanudarse, a partir de 1792, el espacio que antes había ocupado, con intermitencias, la prensa crítica, estaba ya cerrado, y sólo volvería a abrirse muchos años después cuando la liquidación del Antiguo Régimen diera nuevos impulsos a la libertad de expresión. Pero la obra estaba hecha. Y con ella, la conformación de un singular universo analítico en el que a la palabra crítica se unieron, brillante y agudamente, un peculiar modo de articularse el escritor –lo diré con la fórmula clásica del maestro Marichal– "*a sí* mismo *con* su mundo histórico coetáneo", los mecanismo y estrategias, siempre fecundos y estimulantes, de la autobiografía en la que se reconoce y espeja, por encima o más allá de sus concreciones particulares, el espíritu mismo del siglo XVIII, con sus aspiraciones, luchas y tensiones.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1978. *La prensa española del siglo XVIII, Diarios, revistas y pronósticos*. Madrid, C.S.I.C. (Cuadernos bibliográficos, nº35).

ANDIOC, René y Mireille (eds.) 1967. Leandro Fernández de MORATÍN, *Diario (Mayo 1780 - Marzo 1808)*, Madrid, Castalia.

ANDIOC, René. 1992. «D. Benito, mythe ou réalite?», *Archivos do Centro Cultural portugues*, XXXI, Lisboa-París, pp. 183-197.

ANDRÉS, Juan. 1793. *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura. Obra escrita en italiano por el Abate D. Juan Andrés y traducida al castellano por D. Carlos Andrés*, Madrid, Imp. de Sancha, VI.

Amigo y corresponsal del Pensador, El. Su autor Don Antonio Mauricio Garrido. Papel periódico que saldrá cada quince días en el viernes de cada semana, Madrid, Francisco Xavier García, 1763.

Apéndice a la Primera salida de Don Quijote el Escolástico, Madrid, Gabriel Espinosa, 1789.

Apologista Universal, El [Madrid], Imprenta Real, 1786-1788.

BARRERO PÉREZ, Oscar. 1990. «La recuperación de un periódico del siglo XVIII: *El Corresponsal del Apologista*», en *Periodismo e Ilustración en España*. Actas del Congreso Internacional sobre el Periodismo español del siglo XVIII (1989), *Estudios de Historia Social*, núms. 52-53, Enero-Junio, pp. 61-64.

Belianís literario, El. Discurso andante (dividido en varios papeles periódicos) en defensa de algunos puntos de nuestra Bella Literatura, contra todos los críticos partidarios del Buen Gusto y la Reformación. Su Autor Don Patricio Bueno de Castilla, Madrid, Joaquín Ibarra, 1765.

BRUSS, Elizabeth. [1976] 1991. «Actos literarios», en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Anthropos* (Suplementos, 29), Diciembre, pp. 62-79.

BUENO, Gustavo. 1966. «Sobre el concepto de *ensayo*», en *El P. Feijoo y su siglo, Cuadernos de la Cátedra Feijoo* (Oviedo), 18, I pp. 89-112.

El Bufón de la Corte, El. Por Don Joseph de Serna. Madrid, Gabriel Ramírez, 1767.

CASO GONZÁLEZ, José Miguel. 1989. *El Censor, Obra periódica comenzada a publicar en 1781 y terminada en 1787*. Ed. Facsímil, con prólogo y estudio de —. Homenaje de la Universidad de Oviedo al Rey Carlos III en el bicentenario de su muerte, Universidad de Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII.

— 1991. «*El Pensador*, ¿periódico ilustrado?, en *Periodismo e Ilustración en España*, pp. 99-106.

Censor, El. Obra periódica, [Madrid], [s.i.], 1781-1787.

Corresponsal del Apologista, [Madrid], [s.i.], [s.a.] [1787].

Corresponsal del Censor, El, [Madrid, Imprenta Real], [1786-1788]

Duende político que da cuenta de los más presentes negocios, y anuncia los más críticos futuros desta Monarquía en los años de 1735 y 1736, El. Ms. A del *Duende* (Biblioteca del Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII)

Duende de Madrid, El. Discursos periódicos que se repartirán al público por mano de Don Benito, Madrid, Pedro Marín, 1787.

EGIDO, Teófanes. 1968. *Prensa clandestina española del siglo XVIII: «El Duende crítico»*, Valladolid, Universidad.

ENCISO RECIO, Luis Miguel. 1958. *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII*. Valladolid, Universidad.

ESCOBAR, José. 1982. «El ensayo en las revistas españolas del siglo XVIII: espíritu crítico y caracterización del autor», *Actas de IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad, pp. 483-490.

Escritor sin título, El. Discurso primero dirigido al autor de las Noticias de moda, sobre lo que nos ha dado a luz en los días 3, 10 y 17 de Mayo. Traducido del español al castellano por el licenciado don Vicente Serraller y Aemor. Madrid, Manuel Martín, 1763.

Filósofo a la moda o el Maestro Universal, El. Madrid, [s.i.], 1788.

GARCÍA PANDAVENES, Elsa (ed.) 1972. *«El Censor» (1781-1787). Antalogía*, Barcelona, Labor.

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto. 1990. «Aproximación a *La Pensadora gaditana*», en *Periodismo e Ilustración*, pp. 261-264.

GUINARD, Paul F. 1973. *La presse espagnole de 1737 à 1791. Formación et signification d'un genre*, París, Centre de Recherches Hispaniques.

GUSDORF, Georges. [1948] 1991. «Condiciones y límites de la autobiografía». Publicado originalmente en *Formen der Selbsdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbsportraits* (Berlin, Duncker y Humblot, 1948, pp. 105-123), lo ha traducido y publicado Angel G. LOUREIRO en *La autobiografía y sus problemas teóricos* cit, pp. 9-18.

HENDRIX, W.S. 1922-1923, «Quevedo, Guevara, Lesage and the *Tatler*», *Modern Philology*, XIX (1921-1922), pp. 177-186.

KITTS, Sally-Ann, 1990. «La prensa y la polémica feminista en la España del siglo XVIII», en *Periodismo e Ilustración*, pp. 265-273.

LÓPEZ, François. 1966. «Les premiers écrits de José Marchena», en *Mélanges à la memoire de Jean Sarrailh*, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, I, pp. 55-67

— 1991.«Luis Cañuelo, alias *El censor*, ou le pauvre diable», en *Mélanges offerts à Paul Guinard*, II, París, *Ibérica*, pp. 145-157.

MARICHAL, Juan [1957] 1984. *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Madrid, Alianza Universidad, 1984, pp. 13-14 [1ª ed. titulada *La voluntad de estilo*, 1957].

LEJEUNE, Philipe. 1957. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil

— [1957] 1991. «El pacto autobiográfico» en *La autobiografía y sus problemas teóricos* cit, pp. 47-61.

Murmurador imparcial (El) y observador desapasionado de las locuras y despropósitos de los hombres. Obra periódica que ofrece en obsequio de las personas de buen gusto Don Francisco mariano Nifo, Madrid, Francisco Xavier García, 1761.

Observador, El. [S.l., s.i., s.a.] [1787]

Pensador, El. Por Don Joseph Álvarez y Valladares. Madrid, Francisco Xavier García, 1764.

Pensadora gaditana, La. Por Doña Beatriz Cienfuegos, Madrid, Francisco Xavier García, 1763.

Pensador matritense, El. Discursos críticos sobre todos los asuntos que comprende la Sociedad civil. Con Real privilegio que tiene D. Pedro Ángel de Tarazona, Barcelona, Francisco Generas [s.a.]

SAIZ, Mª Dolores. 1983. *Historia del periodismo en España 1. Los orígenes. El siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial.

SEMPERE Y GUARINOS, Juan. 1785-1799. *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, Madrid, Imprenta Real.

SOUBEYROUX, Jacques. 1980. «Una figura clave de la Ilustración española: Pedro Antonio Sánchez (don Antonio Filántropo)», en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, University of Toronto Press, pp. 723-726.

Teniente del Apologista Universal, El. Por D. Eugenio Habela Patiño, Cliente y comisionado especial suyo, Madrid, Antonio Espinosa, 1788.

URZAINQUI, Inmaculada, RUIZ DE LA PEÑA, Álvaro. 1983. *Periodismo e ilustración en Manuel Rubín de Celis*, Oviedo, Centro de Estudios del siglo XVIII-Consejería de Cultura del Principado de Asturias.

URZAINQUI, Inmaculada. 1985. «La censura de *La conquista del Parnaso* y el fin de *El Apologista Universal* (1786-1788), *Archivum*, XXXIX, pp. 385-416.

— 1991. «Los redactores del *Memorial literario* (1784-1808)», en *Periodismo e Ilustración en España*, pp. 501-516.

HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Publicada en 12 volúmenes por la editorial Espasa-Calpe bajo la dirección de VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA

Acaban de aparecer los VOLS. 6 y 7 (Siglo XVIII)

Coordinador: GUILLERMO CARNERO

Colaboradores: Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, Pedro ÁLVAREZ DE MIRANDA, René ANDIOC, Guillermo CARNERO, José CASO GONZÁLEZ, Mireille COULON, Teresa CHAVES, Philip DEACON, Mario DI PINTO, Lucienne DOMERGUE, John DOWLING, Ana Mª FREIRE, David T. GIES, Nigel GLENDINNING, Paul J. GUINARD, Francisco LAFARGA, François LOPEZ, Antonio MESTRE, Manuel PÉREZ LÓPEZ, John H.R. POLT, Juan A. RÍOS, Fernando R. DE LA FLOR, Russell P. SEBOLD.

1152 páginas
Encuadernación en guaflex
8.500 ptas., I.V.A. incluido

De próxima aparición:
Vol. 8 Siglo XIX, I. Coordinador: Guillermo Carnero
Vol. 9 Siglo XIX, II. Coordinador: Leonardo Romero Tobar

IGNACIO GARCÍA MALO
(1760-1812)

VOZ DE LA NATURALEZA

(Lisandro y Rosaura - Teodoro y Flora - La desventurada Margarita - Amadeo y Rosalía - Flavio e Irene - Anselmo y Elisia - El brigadier y Carlota - El benéfico Eduardo)

Edición, estudio preliminar y notas de
Guillermo Carnero

Londres, Támesis Books
en coedición con la Fundación Juan March
y la Universidad de Alicante

1 9 9 5

400 páginas. Estudio preliminar de 127 páginas

ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA

Poetas españoles de los cincuenta

Estudio y Antología

Salamanca, Colegio de España ("Biblioteca Hispánica"), 1995
331 páginas

La primera parte de este volumen es un estudio que da cuenta de la génesis, caracteres, vertientes, tópica y rasgos de estilo de un grupo de poetas que pueden ya considerarse clásicos de la literatura española del siglo XX. Concluye este apartado con una bibliografía crítica, general y por autores. La parte central es la propiamente antológica, donde se recogen composiciones de todas las épocas de catorce poetas: María Victoria Atencia. Carlos Barral, Francisco Brines, José M. Caballero Bonald, Miguel Fernández, Antonio Gamoneda, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Félix Grande, Rafael Guillén, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y José Ángel Valente. La tercera parte contiene notas explicativas sobre algunas composiciones de cada autor, que muestran claves y orientan la lectura, sin mediatizarla.

Pedidos a su librero habitual

ENRIQUE RUBIO CREMADES

Periodismo y Literatura: Mesonero Romanos y el *Semanario Pintoresco Español*

Alicante, Generalidad Valenciana, Consejería de Educación y Ciencia, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1995.

Ramón de Mesonero Romanos, figura señera del costumbrismo romántico español, fundó y dirigió un periódico —el *Semanario Pintoresco Español*— que con el correr de los años se convertiría en modelo y guía del periodismo ilustrado español. En el presente trabajo no sólo se analizan las diferentes circunstancias que concurrieron en torno a su fundación, sino también su relación con los diversos periódicos de la época desde el momento de su aparición hasta su cese. Tanto las etapas del *Semanario*, como su ideario estético y colaboradores aparecen estudiados en sucesivos capítulos. Los diversos géneros literarios publicados en el *Semanario* y su incidencia en el mundo cultural de la época revelan por sí solos la importancia de esta publicación. La presente monografía finaliza con un extenso índice onomástico y de periódicos.

Pedidos a su librero habitual o al
Secretariado de Publicaciones del Instituto de Cultura Juan Gil-Albert
Diputación Provincial de Alicante
Avenida de la Estación, 6 - 03005 ALICANTE (España)

Hispanic Review

DESDE 1933 LA MEJOR REVISTA
HISPANÍSTICA DE ESTADOS UNIDOS

Crítica, historia literaria, lingüística
Cuatro números anuales (más de 500 páginas)

Director: Russell P. Sebold. *Subdirectores:* Oreida Chú-Pund, Ignacio Javier López. *Redactores:* Marina S. Brownlee, Peter G. Earle, Anthony P. Espósito, Paul M. Lloyd, José Miguel Oviedo, José M. Regueiro, Jorge Salessi.

Suscripciones individuales: $28,00 (dólares de EE. UU.) al año.
Bibliotecas y otras instituciones: $38,00 al año.

Dirigirse a: Hispanic Review, 512 Williams Hall, University of Pennsylvania, PA 19104-6305, U.S.A.

AMPARO ALEMANY PEIRÓ

Juan Antonio Mayans y Siscar (1718-1801)

Esplendor y crisis de la Ilustración valenciana.

Valencia, Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva. 1994
426 páginas

SABER *Leer*

Revista crítica de libros de la Fundación Juan March

Publica con carácter mensual (diez números al año) comentarios originales y exclusivos sobre libros editados recientemente en las diferentes ramas del *Saber*. Los autores de estos trabajos son reconocidos especialistas en los campos científico, artístico, literario o de cualquier otra área, quienes tras *Leer* la obra por ellos seleccionada, ofrecen una visión de la misma, aportando también su opinión sobre el estado de los temas que se abordan en el libro comentado.

Con formato de periódico, SABER /*Leer* tiene doce páginas y va ilustrada con trabajos encargados de forma expresa.

En1994 se publicaron 66 artículos, que firmaron 58 colaboradores de la revista que, en sus ocho años de existencia, ha publicado ya 550, entre otros de Emilio Alarcos, Manuel Alvar, Francisco Ayala, Guillermo Carnero, Antonio García Berrio, Rafael Lapesa, Fernando Lázaro Carreter, Emilio Lorenzo, José-Carlos Mainer, Carmen Martín Gaite, José María Martínez Cachero, Francisco Rico, Francisco Rodríguez Adrados, Gregorio Salvador, Manuel Seco, Gonzalo Sobejano, José María Valverde y Alonso Zamora Vicente.

SABER/*Leer* se obtiene por suscripción (cheque a nombre de la revista. Un año de diez números: España, 1.500 pesetas. Extranjero, 2.000 pesetas o 20$ USA)

Redacción y Administración:

SABER/Leer. Fundación Juan March
Servicio de Comunicación - Castelló, 77
28006 Madrid
Teléfono 435 42 40 o 431 75 42 (directo)
Fax: 435 10 77

JOSÉ ZORRILLA

DON JUAN TENORIO

Edición, introducción y notas de
DAVID T. GIES

Clásicos Castalia

Madrid
1 9 9 4

DIECIOCHO

Hispanic Enlightenment

Vol. 18, nº1 (1995)

Índice

— Gies, David T. "Carta del Director"
— Deacon, Philip. "Juan Meléndez Valdés en la Real Sociedad Económica Aragonesa, 1789-1791. (Con unos datos sobre Goya)"
— Sullivan, Constance. "Gender, Text, and Cross-Dressing: The Case of Beatriz Cienfuegos' and *La Pensadora Gaditana*"
— Saurín de la Iglesia, María Rosa. "La imagen de la colectividad en la Ilustración gallega"
— Smith, Susan. "El morrión del padre Isla: La dedicatoria y el prólogo de *Fray Gerundio*"
— Barnette, Linda-Jane C. "Images of Women in *El Censor*"
— Cajón de sastre bibliográfico

The theatre in nineteenth-century Spain

David Thatcher Gies

Commonwealth Professor of Spanish and Chairman of the Department of Spanish, Italian and Portuguese at the University of Virginia

Este es el primer estudio exhaustivo que se hace sobre el teatro español del siglo XIX, género de importancia capital que produjo más de 10.000 obras a lo largo del siglo. De todo este material –en su mayor parte desconocido hasta la fecha– David T. Gies hace un análisis valorativo en cuanto a texto, espectáculo y fenómeno social. Su libro aclara aspectos sobre el drama político del tiempo de la invasión napoleónica , el teatro de la dictadura (la década de 1820), el Romanticismo, el teatro escrito por mujeres, el teatro socialista, el drama neorromántico, la relación entre parodia y corrientes teatrales dominantes, y el desafío dramático de Galdós. Se incluye un capítulo sobre los conflictos que trajo consigo la institución de un Teatro Nacional, que nos revela hasta qué punto podía llegar el enfrentamiento de las diversas facciones interesadas a mediados de siglo. Este ameno estudio permitirá al fin que estudiantes y expertos puedan reconsiderar adecuadamente el canon textual.

CAMBRIDGE
UNIVERSITY PRESS

1 9 9 4

AZORIN

TOMÁS RUEDA

Edición, introducción y notas de
MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO

Publicación del Instituto de Cultura Juan Gil-Albert
de la Diputación de Alicante, 1994

Tomás Rueda es, por sus características, una de las obras más representativas de la producción literaria de Azorín. Escrita en 1915 como contribución al tricentenario de Miguel de Cervantes, y publicada entonces con el título *El licenciado Vidriera visto por Azorín*, esta re-creación cervantina viene a ser una original fusión de ensayo y relato realizada desde la actitud lírica que fundamenta toda la novelística del escritor levantino. Ensayo, relato y poema se conjugan en este texto para convertirse finalmente en una poética indagación en la realidad interior.

Pedidos a su librero habitual o al
Instituto de Cultura Juan Gil-Albert
Avda. de la Estación, 6 - 03005 ALICANTE (España)

JUAN A. RÍOS CARRATALÁ (ed.)

Estudios sobre Carlos Arniches

Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1994

Actas del Seminario "Carlos Arniches y su obra" celebrado con motivo del cincuentenario del fallecimiento del autor.

ÍNDICE

- Andrés Amorós, "Vigencia escénica de Arniches: *¡Qué viene mi marido!*"
- Serge Salaün, "Arniches o la difícil modernidad teatral (1915-1930)".
- Mª Francisca Vilches Frutos, "Arniches en la escena española contemporánea: *Los caciques* bajo la dirección de José Luis Alonso".
- Luis Iglesias Feijoo, "Grotescos: Valle-Inclán y Arniches".
- Manfred Lentzen, "La tragedia grotesca de Arniches y el teatro grotesco contemporáneo".
- Nancy J. Membrez, "La (re)invención de Madrid en el teatro por horas: Tipomanía y lenguaje".
- Mª Victoria Sotomayor, "Transformaciones y variantes en el melodrama arnichesco".
- José A. Pérez Bowie, "La estructura de la acción dramática en Arniches. Análisis de *Es mi hombre*".
- Pilar Nieva de la Paz, "Tras los pasos de Arniches, una «ilustre sainetera»: Pilar Millán Astray".
- Josep Lluis Sirera, "El sainete valenciano y Arniches: costumbrismo y usos lingüísticos".
- Javier Huerta Calvo, "En la prehistoria del Madrid castizo".
- Ricardo de la Fuente, "La teatralidad del astracán y del sainete: a propósito de Arniches".
- Carlos Serrano, "Arniches y la parodia donjuanesca: *El trust de los tenorios*".
- Mariano de Paco, "Comicidad y crítica social en el teatro de Arniches (*Del Madrid castizo* y *La heroica villa*)".
- Nel Diago, "La etapa argentina de Arniches".
- Juan A. Ríos, "*El padre Pitillo* y la Guerra Civil".
- Juan de Mata Moncho, "Arniches, un autor multiadaptado por las cinematografías de Hispanoamérica".

LITERATURA Y ESPACIO URBANO

Edición de José Carlos Rovira y José Ramón Navarro

Alicante, Fundación CAM, 1994

Un volumen de 215 páginas con ilustraciones, que contiene las ponencias del Coloquio que, con el mismo título, se celebró en la Universidad de Alicante en Marzo de 1993. Textos de Mario Benedetti, Antoine S. Bailly, Edward Baker, Miguel Ángel Lozano, Jesús Aguirre, Guillermo Carnero, Juan Cano-Ballesta, Antonio Fernández-Alba, Carles Carreras, María Jesús Rubiera, Gaspar Jaén y Urbán, Santiago Varela Botella, José A. Cerdán Pomares, Manuel Dopazo, José Ramón Navarro Vera y José Carlos Rovira.

Pedidos a Fundación Cultural CAM. Publicaciones
Avda. Óscar Esplá, 37
Alicante (España)

Mª de los Ángeles Ayala

LAS COLECCIONES COSTUMBRISTAS (1870-1885)

Alicante, Universidad, 1993, 194 págs.

Las colecciones costumbristas (1870-1885) es un detenido estudio de la producción costumbrista aparecida en estos años. La influencia de Larra y Mesonero Romanos se deja sentir en toda esta ingente relación de escritores que, desde su peculiar visión de la historia de España, ofrecen un fiel mosaico de comportamientos humanos. Colecciones que, si bien siguen el camino inaugurado por *Los Españoles pintados por sí mismos,* se enriquecen tanto desde el aspecto puramente literario, al desarrollar los recursos y procedimientos utilizados por los costumbristas románticos, como al ampliar su campo de observación hacia tierras y tipos oriundos de otras zonas geográficas y recoger las principales cuestiones de actualidad a finales de siglo. El estudio de estas colecciones es un eslabón de gran importancia para el entendimiento y comprensión de la realidad social, política y literaria de esta época.

Pedidos a su librero habitual o al Secretariado de Publicaciones,
Universidad de Alicante - Apdo. de Correos 99
03080 ALICANTE

JUAN GIL-ALBERT

RACIMO DE LOS DIOSES

Antología Poética

Selección, estudio preliminar,
notas y variantes
de Guillermo Carnero

Valencia
Consell Valencià de Cultura
1993

355 páginas

Clásicos Taurus

Directores:
Alberto Blecua, Guillermo Carnero y Pedro Cátedra

Una cuidada colección de textos literarios, de atractiva presentación y precio muy asequible, en ediciones preparadas por especialistas de reconocido prestigio, a los que se han encomendado el establecimiento de los textos y sus variantes, sintéticos estudios preliminares y un amplio repertorio de notas léxicas, historiográficas y críticas.

1. Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*. Edición de Jacques Joset.
2. Fray Luis de León, *Poesía completa*. Edición de Guillermo Serés.
3. Miguel Hernández, *Antología poética. El labrador de más aire*. Edición de José Carlos Rovira.
4. Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas. Leyendas escogidas*. Edición de Rubén Benítez.
5. Luis de Góngora, *Poesía selecta*. Edición de Antonio Pérez Lasheras y José María Micó.
6. Juan García Hortelano, *Nuevas amistades*. Edición de Juan Cano Ballesta.
7. José de Espronceda, *Antología poética*. Edición de Rubén Benítez.
8. Juan Valera, *Pepita Jiménez*. Edición de Enrique Rubio Cremades.
9. Leopoldo Alas «Clarín», *Su único hijo*. Edición de José Mª Martínez Cachero.
10. Gaspar Melchor de Jovellanos, *Poesía. Teatro, Prosa literaria*. Edición de John H. R. Polt.
11. *Poesía castellana de la Edad Media*. Edición de Francisco López Estrada y Mª Teresa López.
12. Gabriel Miró, *Las cerezas del cementerio*. Edición de Miguel Ángel Lozano.
13. *Teatro castellano de la Edad Media*. Edición de Ronald E. Surtz.
14. Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea*. Edición de Andrés Soria Olmedo.
15. José Zorrilla. *Don Juan Tenorio. El Capitán Montoya*. Edición de Jean-Louis Picoche.
16. Emilia Pardo Bazán. *La madre Naturaleza*. Edición de Ignacio-Javier López.
17. Miguel de Cervantes. *Los Baños de Argel. Pedro de Urdemalas*. Edición de Jean Canavaggio.
18. San Juan de la Cruz. *Poesías. Llama de amor viva*. Edición de Cristóbal Cuevas.
19. Calderón de la Barca. *La vida es sueño*. Edición de Enrique Rull.
20. *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras*. Edición de Lily Litvak.
21. *Romancero*. Edición de Giuseppe di Stefano.
22. Federico García Lorca. *Romancero gitano. Poeta en Nueva York. El Público*. Edición de Derek Harris.
23. José Cadalso, *Noches Lúgubres*, edición de Russell P. Sebold.
24. Gregorio Mayans. *Escritos Literarios*. Edición de Jesús Pérez Magallón.
25. Gutierre Díaz de Games, *El Victorial*. Edición de Rafael Beltrán Llavador.
26. Rubén Darío, *Antología Poética*. Edición de Allen W. Phillips y José Carlos Rovira.
27. Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*. Edición de Julio Rodríguez Luis.

ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA

1939-1975: ANTOLOGÍA DE POESÍA ESPAÑOLA

Alicante, Aguaclara, 1993
389 paginas

Presenta esta antología una muestra de los principales cursos creativos —por su cantidad, por su calidad intrínseca, por su repercusión en el entorno cultural— de la poesía escrita en castellano desde 1939 hasta 1975. Los poetas seleccionados, pertenecientes a las tres generaciones sucesivas que atravesaron la época franquista, desarrollaron su tarea en contacto con la cultura del interior. En la abarcadora Introducción se efectúa un recorrido por la poesía española durante el período acotado, se señalan los momentos constitutivos de ese período y se aborda la caracterización de las escuelas, tendencias o núcleos estéticos más importantes. Contiene este libro una nota bibliográfica de cada uno de los poetas seleccionados, así como una orientadora bibliografía general.

PEDIDOS A SU LIBRERO HABITUAL.

PEDIDOS A SU LIBRERO HABITUAL

ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA

LA LLAMA Y LA CENIZA

INTRODUCCIÓN A LA POESÍA DE CLAUDIO RODRÍGUEZ

Salamanca, Universidad, 1989
224 páginas

2ª edición, 1993

Claudio Rodríguez, poeta perteneciente al grupo poético de los años cincuenta, es uno de los escritores españoles de mayor originalidad de todo el siglo XX. El presente estudio analiza detalladamente la inserción del autor en un panorama en el que parece un extraño. Sin apenas vínculos con la tradición española (salvo que nos remontemos al siglo XVI), y con no demasiadas concomitancias con la lírica coetánea extranjera, Claudio Rodríguez se revela en estas páginas como el dueño de un universo cuyo contorno aparente se identifica con una realidad trascendida. Para el desciframiento de su mundo poético se han examinado su particular sistema simbólico, los nudos temáticos, las connivencias expresivas con la mística y, en fin, su lenguaje tropológico. Se cierra el libro con un recorrido por los poemarios de Claudio Rodríguez hasta 1989, desbrozándose las dificultades interpretativas y ofreciéndose soluciones de lectura.

Pedidos a su librero habitual o al
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca
Apartado 325
37080 SALAMANCA

MIGUEL HERNÁNDEZ, CINCUENTA AÑOS DESPUÉS

(Actas del I Congreso Internacional)

Coordinación: José Carlos Rovira
Alicante, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993

Dos volúmenes con un total de 1029 paginas conteniendo las ponencias, comunicaciones y mesas redondas del Congreso dedicado a Miguel Hernández en Marzo de 1992, coincidiendo con el cincuentenario de su muerte. Entre los 105 ponentes, hay textos de José Carlos Mainer, Andrew P. Debicki, Eutimio Martín, Marie Chevallier, Miguel Ángel Lozano, Guillermo Carnero, Gabriele Morelli, Agustín Sánchez Vidal, Serge Salaün, Dario Puccini, Juan Cano Ballesta, Joaquín Marco, Iris M. Zavala, Jorge Urrutia, Francisco Javier Díez de Revenga, Mariano de Paco, Jesucristo Riquelme, Enrique Rubio, José Carlos Rovira, Carmen Alemany, Joan Oleza, Claude Couffon, Leopoldo de Luis, Pedro Aullón de Haro, Concha Zardoya, Geraldine Nichols, Ángel Luis Prieto de Paula, etc.

Pedidos a Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
Avda. de la Estación, 6. Alicante (España)

Ramón de Mesonero Romanos

ESCENAS Y TIPOS MATRITENSES

Edición, estudio preliminar y notas de
ENRIQUE RUBIO CREMADES

Cátedra, Madrid, 1993, 511 páginas.

La primera mitad del siglo XIX ofrece al lector un panorama literario poco común. El cauce vertiginoso de tendencias, escuelas y nuevos credos políticos e ideológicos se entrecruza y amalgama con singular personalidad. Algunos escritores escrudiñan la realidad española sirviéndose de un género —el cuadro de costumbres— y de un medio —el periódico— para reflejar los cambios de la sociedad española. Entre ellos destaca por sus especiales dotes de observación Ramón de Mesonero Romanos. La anécdota personal o las vivencias del propio autor, las amistades, tertulias, impresiones de viajes o de las nuevas configuraciones urbanas aparecen como un documento imprescindible para quien quiera adentrarse en esta primera mitad del siglo XIX.

Pedidos a su librero habitual.

José de Cadalso

Noches lúgubres

Edición de Russell P. Sebold

Clásicos Taurus, núm. 23, Madrid,
Taurus Ediciones, 1993, 215 paginas, 650 pesetas.

Modelo de poetas y prosistas neoclásicos y románticos. Cadalso nos ha dado en esta obra, compuesta en 1771, el primer poema en prosa de la literatura española y la primera obra plenamente romántica del continente europeo. Sebold ofrece un texto fidedigno y una anotación rigurosamente científica. En la Introducción estudia la azarosa vida de Cadalso, así como las fuentes, cosmovisión romántica, género, mímesis y el tema del suicidio en las *Noches lúgubres*. Sebold es un denodado estudioso de la literatura española clásica, neoclásica, ilustrada y romántica; es un colaborador asiduo del diaro ABC con artículos literarios, es doctor *honoris causa* por la Universidad de Alicante, y es académico correspondiente de las Reales Academias Española y de Buenas Letras de Barcelona.

REVISTA DE HISTORIA MODERNA
ANALES DE LA
UNIVERSIDAD DE ALICANTE
Nº 13 (1995)

ASPECTOS DE LA ADMINISTRACION ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII
Giovanni STIFFONI:
Tematiche dell'arbitrismo político e articolazione dello spazio del potere nella Spagna del dispotismo illuminato
Pere MOLAS RIBALTA:
Manteístas en Valencia (1707-1759)
Mª Angeles PEREZ SAMPER:
La Audiencia de Cataluña en el siglo XVIII
J. Antonio PUJOL AGUADO:
El clero secular al servicio del Estado
Antonio CARRASCO RODRÍGUEZ:
El Patronato Real en Cataluña (1715-1775)
Mª Luisa ALVAREZ CAÑAS:
Los corregidores de letras en la administración territorial andaluza del siglo XVIII
Mª Carmen IRLES VICENTE:
Una innovación contestada. La implantación del cargo de Alférez Mayor en tierras valencianas
José Antonio MORENO NIEVES:
Los municipios aragoneses tras la Nueva Planta

VARIA
Carmen SORIANO TRIGUERO:
La reforma de las clarisas en la Corona de Aragón (Ss. XV-XVI)
Pilar BERNABEU NAVARRETE:
El oficio de mujer en la pequeña nobleza urbana del siglo XVIII español
Enrique GIMENEZ LOPEZ y Mario MARTINEZ GOMIS:
Los diarios del exilio de los jesuitas de la Provincia de Andalucía (1767)
Rosario DIE MACULLET y Armando ALBEROLA ROMÁ:
Una boda en la pequeña nobleza alicantina del Setecientos: los Soler de Cornellá y los Juan a través de su correspondencia
Mª José BONO GUARDIOLA:
La defensa del absolutismo en "La Monarquía" de Clemente Peñalosa
Santiago LORENZO GARCIA:
"De la desigualdad personal en la sociedad civil" de Ramón Campos: una obra singular
Emilio SOLER PASCUAL:
Antonio Beramendi y Freyre: un diplomático en los inicios del siglo XIX

GASPAR ZAVALA Y ZAMORA

O B R A S

VOLUMEN I.

OBRAS NARRATIVAS

LA EUMENIA - ODERAY

Edición de Guillermo Carnero

Barcelona
Sirmio
1992

DAVID T. GIES y RUSSELL P. SEBOLD, eds.

HISTORIA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Vol. 4: El siglo XVIII

Suplemento

Barcelona, Editorial Crítica, 1992

ÍNDICE:

Prólogo. Bibliografía monográfica. Teoría novelística en la primera Ilustración (Pérez Magallón). El sentido del término 'neoclásico' (Sebold). En la Academia del Buen Gusto (Tortosa Linde). Melancolía y tumbas en la poesía dieciochesca (Carnero). La polémica teatral de 1788 (Aguilar Piñal). Traducción y teatro en el siglo XVIII español (Lafarga). María Rosa Gálvez de Cabrera y la defensa del teatro neoclásico (Rudat). El estilo humano de Feijoo (McClelland). Feijoo, fisonomista (Fabbri). Torres Villarroel, costumbrista moderno (Sebold). Utopía en los *Pronósticos* de Torres (Zavala). *La Giganteida* de Luzán (Egido). Moratín en *El arte de las putas* (Gies). Ilustración y toros (Sebold). Características y estructura del sainete (Dowling). Los sainetes de Ramón de la Cruz (Vilches de Frutos). El verso lírico de Huerta (Lama Hernández). La otra tragedia original de Huerta (Sebold). Lectura y escritura en *Fray Gerundio* (Briesemeister). Las *Cartas marruecas* y la novela (Baquero Goyanes). Cadalso, buen amigo (Gies). Sentimentalismo y pasión en Jovellanos y Cadalso (Dowling). Jovellanos, dramaturgo romántico (Sebold). Josefa Amar y Borbón y la educación femenina (McClendon) Batillo, poeta (Polt). Cienfuegos: Ilustración y revolución (Gies). Quintana y el romancero (Dérozier). Samaniego en *El jardín de Venus* (Palacios Fernández). Samaniego, fabulista: De la deuda a la originalidad (Palacios Fernández). Autobiografía y romanticismo en *El viejo y la niña* (Dowling). *El sí de las niñas*: Realidad y ficción realista (Sebold). Trigueros: traductor, refundidor, poeta, dramaturgo, novelista (Aguilar Piñal). Las novelas de Zavala y Zamora (Carnero). Guía Bibliográfica.

TOMÁS DE IRIARTE

Fábulas Literarias

Edición, introducción y notas de
Ángel L. Prieto de Paula

Madrid, Cátedra, 1992

La estampa ilustrada y neoclásica de Iriarte ha de considerarse con un rasgo de filiación rigurosamente moderno: el desasosiego (tedio, sensación de vacío) que marca la diferencia entre valores establecidos y valores asumidos. Iriarte, en cuanto ilustrado, es un escritor del XVIII que anda a vueltas y revueltas con su siglo. Las *Fábulas* concilian sátira y didactismo en su crítica de vicios literarios. El contumaz polemista que fue Iriarte encontró en ellas cauce idóneo para sus ataques a pecados y pecadores. Este fabulario es además uno de los más variados muestrarios métricos de la literatura española anterior al Modernismo, alguno de cuyos hallazgos anticipó Iriarte.

Pedidos a su librero habitual

MIGUEL HERNÁNDEZ

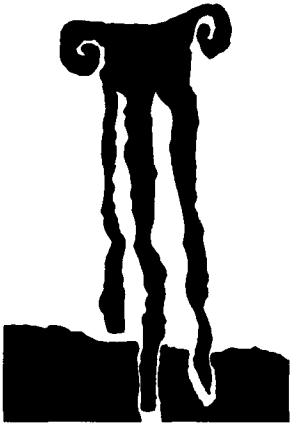
OBRA COMPLETA

Edición Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany Bay

Madrid, Espasa Calpe, 2 vols.Colección "Clásicos Castellanos", 1992

Se publican más de un centenar de poemas inéditos. La estructura de la edición responde a: 1) Poesía; 2) Obra teatral; 3) Prosas; 4) Correspondencia, convirtiéndose en la única edición completa existente.

Dos volúmenes con más de 2.700 páginas, en las que un amplísimo aparato textual da cuenta del conjunto de materiales previos que van creando la escritura, con una anotación centrada en estos materiales y en la determinación de las variantes, correciones y supresiones de los poemas, lo que convierte esta obra en una rigurosa edición crítica.



Revista Alicantina de Estudios Ingleses

Editor Emeritus
Pedro Jesús Marcos Pérez

Editors
Enrique Alcaraz Varó
José Antonio Álvarez Amorós

The *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* is a well-established international journal intended to provide a forum for debate and an autlet for research involving all aspects of English studies. It welcomes articles froma a wide range of fields and from scholars throughout the world. The *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* is considered the standard Spanish journal in its field and it reflects the state of English scholarship in Spain and in other European countries.

The *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* covers:

- English literature
- American literature
- Commowealth literature
- English languaje and linguistics
- English languaje teaching
- Literaru theory and cristicism
- Social and cultural studies
- History and other aspects of the culture of the English-speaking nations

The *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* publishes:

- Articles of interest to specialists and non-specialist
- Bibliographies collected by specialists as aids to study and further research
- Notes, reviews and review articles on recently published books in the field of English studies
- Poetry translations (English → Spanish and Spanish → English)

Send contributions, books for review, and subscription inquiries to *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, Department of English Studies, University of Alicante, P.O. Box 99, E-03080 Alicante, Spain. Formal specifications can be obtained at this address. The *Revista* is also happy to make exchange arragements wiith other journals in the fiel of the humanities.

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

UNA RECUPERACIÓN INDIGENISTA DEL MUNDO PERUANO. UNA PERSPECTIVA DE LA CREACIÓN LATINOAMERICANA

Selección e introducción de José Carlos Rovira. Barcelona, Anthropos (Suplemento nº 31. Antología temática), 1992.

Esta antología temática de José María Arguedas, estructurada en los siguientes apartados: "Fragmentos autobiográficos", "De la autobiografía a la reflexión cultural", "Reflexiones teóricas", "El mundo de la infancia recuperado: canciones quechuas", "El educador y el antropólogo", "Fragmentos narrativos", "Poesía", "Bibliografía de y sobre José María Arguedas", "Mariátegui y Luis Alberto Sánchez: en los inicios de la polémica sobre el indigenismo", se complementa con el número 128 de la Revista *Anthropos* (Enero de 1992): *José María Arguedas. Indigenismo y mestizaje cultural como crisis contemporánea hispanoamericana*, coordinado por José Carlos Rovira, en el que intervienen los más destacados especialista en la obra arguediana.

JOSÉ CARLOS ROVIRA (Ed.)

LITERATURA E IDENTIDAD CULTURAL

Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, Comisión Valenciana del V Centenario, 1992

Colección Pensamiento crítico hispanoamericano, vol. VII

* * *

Una amplia introducción presenta una antología de textos del Siglo XX concernientes al problema de la identidad cultural y la creación literaria hispanoamericana. Los textos, en algunos casos de difícil acceso, recogen elementos del pensamiento de Borges, Pedro Henríquez Ureña, Manuel González Prada, Luis Alberto Sánchez, José Carlos Mariátegui, Francisco García Calderón, Manuel Gálvez, José Vasconcelos, Manuel Ugarte, Raúl Scalabrini, Alfonso Reyes, Leopoldo Zea, etc. La lengua, la expresión, la polémica del indigenismo, o la reflexión de creadores sobre las identidades nacionales son el objeto de la antología.

MIGUEL HERNÁNDEZ

VIENTO DEL PUEBLO

(edición facsímil)

Edición de José Carlos Rovira y
Carmen Alemany Bay

Madrid, Ediciones La Torre / Instituto
de Cultura Juan Gil-Albert, 1992

Junto al facsímil de la primera edición de 1937 de Ediciones Socorro Rojo de Valencia, libro en el que cada poema va acompañado de fotografías de la época, se acompaña un volumen de edición en el que se transcriben los procesos de escritura de cada poema y se estudian las circunstancias de creación de los mismos.

RUSSELL P. SEBOLD

DE ILUSTRADOS Y ROMÁNTICOS

Madrid, Ediciones «El Museo Universal», 1992, xiii + 228 páginas,
numerosos grabados, encuadernado en cartoné.
Con 3% IVA: 2.880 pesetas

PEDIDOS A:
LAMSA, Distribuidora
Chamberí, 6
Polígono Albresa
28340 Valdemoro (Madrid)

En este libro se recogen treinta y cinco ensayos de crítica literaria que el autor publicó en la sesión «Tribuna Abierta» del madrileño *ABC* entre los años 1985 y 1992. La temática se concentra en los siglo XVIII y XIX, pero abarca desde el Siglo de Oro hasta el nuestro. El volumen se divide en cuatro partes correspondientes a los géneros de la poesía, la narración, el teatro, y el ensayo y temas generales. Algunos de los autores estudiados son Sor Gregoria Francisca de Santa Teresa, Francisco Gregorio de Salas, el conde de Torrepalma, Cadalso, Jovellanos, Lista, el duque de Rivas, Escosura, Espronceda, Zorrilla, Bécquer, José Gautier Benítez, las poetisas femeninas de la época romántica, Pedro Montengón, Mesonero Romanos, Galdós, García Márquez, Ramón de la Cruz, García de la Huerta, García Gutiérrez, la Avellaneda, el conde de Fernán Núñez, Feijoo, Larra, Ramiro de Maeztu, etc..., a los que se añaden trabajos generales sobre la novela, el teatro y la poesía.

NOTAS

Reseñas iberoamericanas. Literatura, sociedad, historia

Acaba de publicarse por la editorial Iberoamericana, Klaus Dieter Vervuet, la primera entrega de NOTAS, una revista que no quiere ser una más entre tantas otras; su meta no consiste en contribuir a proliferar y ahondar investigaciones cada vez más especializadas. NOTAS, más bien, quiere ser una "aguja de marear" en el océano de los conocimientos, trazar caminos en al espesa selva de la "República de las letras". NOTAS es una revista de reseñas que desea informar con actualidad y ampliamente. Sus medios son, por un lado, reseñas breves y críticas, y por otro lado, artículos de reseña, informes más extensos que presentan las investigaciones actuales sobre temas determinados del mundo ibérico, sus diferentes puntos de partida y nuevas perspectivas.

Cada número de NOTAS tiene diferentes secciones para facilitarle al lector una información rápida y sistemática. NOTAS reseña la investigación literaria, histórica y sociocultural de temas de la Península Ibérica y de América Latina sin que existan límites inalterables hacia disciplinas vecinas como la lingüística o las ciencias políticas. Las aportaciones en NOTAS aparecerán en castellano, portugués o inglés, pero sin excluir otros idiomas de la Península Ibérica, según el tema.

NOTAS se publicará en tres números anuales. La extensión de las diferentes secciones variará, pero será homogénea a lo largo de varias entregas.

El No. 1 incluye dos artículos de reseñas; el primero, de Franz Lebanft, resume la discusión sobre los criterios que debería seguir una edición crítica de textos clásicos bajo el título *Filología románica (e hispánica) y crítica textual*. El conocido historiador catalán Alberto Reig Tapia dedica su examen crítico a los numerosos libros que se han publicado en el centenario de nacimiento de quien ha determinado por casi medio centenario la vida de los españoles (*Francología centenaria*). Siguen a estos dos artículos casi un centenar de reseñas de libros de historia y crítica literaria sobre temas de España y América Latina.

La revista quiere ser un foro para los hispanistas y latinoamericanistas de cualquier país. La editorial y los directores de Notas, los profesores Walther Bernecker, Frauke Gewecke, Christoph Strosetzi y Manfred Tietz invitan a la colaboración. Para cualquier información adicional dirigirse a la editorial.

El precio de la suscripción anual es de US$50, más gastos de envío.

Iberoamericana
Klaus Dieter Vervuert
Apartado Postal 40154
E-28080 Madrid

Editorial Vervuert
Wielandstr. 40
D-60318 Frankfurt
Fax: (49) 69-597 87 43

ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA

La Lira de Arión

Alicante, Universidad /C.A.P.A., 1991
288 páginas

La *lira de Arión* es una indagación sobre diversos hitos que vertebran la poesía española del siglo XX. Se aclaran aquí episodios de un vastísimo panorama, y se reflexiona sobre algunos de los aspectos que, ensamblados con otros, constituyen todos juntos la verdadera riqueza de un siglo eminentemente lírico. Contiene el libro los capítulos titulados «La poesía prometeica de Miguel de Unamuno», «Panenteísmo y mística activa en Antonio Machado (Sobre "A don Francisco Giner de los Ríos")», «La poesía de la prosa azoriniana: circularidad y fluencia», «La diáspora de los hijos de la ira (Lírica española de 1944 a 1952)», «La noche solar de Claudio Rodriguez», «Carlos Sahagún: un poeta en la frontera», «La tradición literaria de las ruinas en los poetas del 70», «Elegía y transparencia en Eloy Sánchez Rosillo».

Pedidos a su librero habitual o al
Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Alicante
Apartado 99
03080 ALICANTE

Juan Valera

PEPITA JIMÉNEZ

Edición, estudio preliminar y notas de
ENRIQUE RUBIO CREMADES

Clásicos Taurus, núm. 8, Madrid
Taurus Ediciones, 1991, 308 págs.

Pepita Jiménez es una de las novelas más interesantes de la segunda mitad del siglo XIX, en la que la disposición de la fábula y el lenguaje alcanzan cotas de suma belleza, merced a su peculiar técnica. En la presente edición se analiza la polémica que suscitó en el momento de su publicación, así como las fuentes literarias y el ideario estilístico de Juan Valera.

Pedidos a su librero habitual

FERNÁN CABALLERO

LA GAVIOTA

Edición de Enrique Rubio Cremades
Espasa-Calpe, Colección Austral, 1991

Hija de un insigne folclorista, Fernán Caballero abre el camino a la gran novela española del siglo XIX. "La novela no se inventa, se observa. Escribo en lisa prosa castellana lo que realmente sucede en nuestros pueblos; lo que piensan y hacen nuestros paisanos en las diferentes clases de nuestra sociedad". Tal era su propósito teórico, que en la práctica se reviste de idealizaciones y se supedita a un objetivo moralizador de claro signo tradicional. Aunque la técnica es realista, estamos aún lejos de los grandes logros narrativos del final de la centuria. Pero nadie negará a Fernán Caballero su riqueza de observación, la plasticidad de sus cuadros y, en definitiva, la fuerza de creación que convierte *La Gaviota* en una obra clásica de nuestro costumbrismo.

Boletín de la Fundación Federico García Lorca

(Pinar, 23 - 28006 MADRID)

Revista fundada en 1987, aparece dos veces al año y en ella se publican trabajos de investigación sobre obras literarias del siglo XX y más especificamente relacionadas con Federico García Lorca, su generación y su entorno.

El Comité de Redacción está presidido por Dª Isabel García Lorca, Presidente de la Fundación Federico García Lorca, y a él pertenecen: Margarita Ucelay, Profª Emérita de Barnard College; Andrew A. Anderson, Univ. de Michigan; Christopher Maurer, Vanderbilt University; y Piero Menarini, Univ. de Parma. El Director Literario es el Prof. Mario Hernández, de la Universidad Autónoma de Madrid, y el Director Gerente, Manuel Fernández-Montesinos, Secretario de la Fundación Federico García Lorca.

La finalidad del Boletín de la Fundación es:

— Informar sobre la aparición de nuevos materiales de interés para el conocimiento y estudio de la vida y obra de Federico García Lorca: manuscritos, dibujos, cartas, etc.
— Poner en conocimiento de los lectores aspectos de la vida y obra de otros escritores y artistas valiosos, aunque menos conocidos.
— Estudiar la influencia de movimientos artísticos y literarios en la obra de Lorca, así como su influencia sobre el arte posterior.
— Estudiar nuevas manifestaciones artísticas, especialmente en países de habla castellana.
— Mantener al día a las personas interesadas en la obra de García Lorca sobre la ingente bibliografía lorquiana.
— Informar sobre las actividades de la Fundación Federico García Lorca.

PEDRO MONTENGÓN

EL RODRIGO
EUDOXIA, HIJA DE BELISARIO
Selección de ODAS

Edición de Guillermo Carnero

Estudio Preliminar: 213 páginas

Alicante
Instituto Juan Gil-Albert
Excma. Diputación
1990

2 volúmenes

838 páginas

IGNACIO DE LUZÁN

OBRAS RARAS Y DESCONOCIDAS

VOLUMEN I

Traducción de los Epigramas latinos de Ch. Weigel
Carta Latina de Ignacio Philalethes
Plan de una Academia de Ciencias y Artes
Informe sobre las Casas de Moneda
Informe sobre las *Cartas* de Van Hoey

Edición de Guillermo Carnero

Zaragoza
Institución Fernando el Católico
Excma. Diputación
1990

RAMÓN PÉREZ DE AYALA

TIGRE JUAN
EL CURANDERO DE SU HONRA

Edición de Miguel Ángel Lozano Marco

Con esta novela dividida en dos partes culmina el ciclo narrativo y se consuma el arte de Ramón Pérez de Ayala. Una poética historia de amor y muerte renueva en ella el viejo tema del amor como educador. La sabia organización de la estructura del relato y una espléndida prosa contribuyen a convertir esta obra en una de las más representativas de la novelística española del siglo XX.

ESPASA-CALPE. Colección AUSTRAL
1990

JOSE CARLOS ROVIRA

HUMANISTAS Y POETAS EN LA CORTE NAPOLITANA DE ALFONSO EL MAGNÁNIMO

Alicante, 1990, 256 pp.
Publicado por el Instituto de Cultura Juan Gil-Albert de la Diputación de Alicante.

El autor realiza una reflexión, en el terreno global de la cultura, sobre la corte de Nápoles durante el reinado de Alfonso el Magnánimo y su sucesor Ferrante, es decir, sobre una historia de 1442 a finales del siglo XV. La política mediterránea de la Corona de Aragón crea en el Reino de Nápoles un enclave cultural en el que se entrecruzan producciones que anuncian el final de la Edad Media con otras que significan el comienzo del mundo renacentista. Las dos producciones alumbran una historia en la que se entremezclan temas amorosos, reflejos sociales, polémicas culturales, pasado, presente y futuro en un momento crucial de la historia europea.

Pedidos a su librero habitual

JUAN VALERA

DOÑA LUZ

Edición, estudio preliminar y notas de
Enrique Rubio Cremades

Espasa Calpe, Colección Austral, 1990.

Don Juan Valera, uno de los escritores más cultos y, tal vez, el mejor prosista del siglo XIX, decía a propósito de la presente novela, lo siguiente: "Acabo de leerla de nuevo como si fuea de otro. Es mi vigésima lectura, por lo menos, y lo hallo todo tan bien, y tan elegantemente dicho, y tan hondamente pensado, que leo sin poder dejar el libro, hasta que termino". La crítica ha visto generalmente en *Doña Luz* una obra complementaria de *Pepita Jiménez*, señalando que el conflicto entre el amor espiritual y el humano se plantea en ella en términos más dramáticos y complejos. El talento de Valera brilla aquí en los finos análisis psicológicos y en la gradación del relato, al tiempo que su arte nos brinda cuadros de época, de plasticidad inigualable, que componen todo un retablo de la vida española del último tercio del siglo XIX.

Juan Valera

Edición de Enrique Rubio Cremades
Editorial Taurus,
Colección "El escritor y la crítica", 1990.

Volumen monográfico que ofrece un completo panorama de los estudios más importantes dedicados a don Juan Valera. Dicha Antología crítica, producto de una difícil selección de materiales, ha querido ofrecer trabajos de calidad y, lógicamente, de muy diversa metodología. El índice se estructura teniendo en cuenta la peculiar semblanza biográfica de Valera y sus incursiones en los distintos géneros literarios de la época. La obra narrativa de Valera —novela y cuento— ocupa un lugar privilegiado en esta monografía, analizándose todo este ingente material a través de sugerentes enfoques. Antología que incluye, finalmente, una actualizada bibliografía sobre la vida y la obra de Valera.

ANALES GALDOSIANOS

Publica anualmente artículos, reseñas y documentos sobre la obra de Benito Pérez Galdós y otros autores del siglo diecinueve, y textos para la historia intelectual de la España de Galdós y sobre los problemas teóricos de la novela realista.

Directores Honorarios: Rodolfo Cardona y John Kronik

Director: Peter A. Bly

Redactores: Alicia Andreu, Alfonso Armas Ayala, Carlos Blanco Aguinaga, Brian J. Dendle, Peter B. Goldman, Germán Gullón, Hans Hinterhäuser, Juan López-Morillas, Jennifer Lowe, Carmen Menéndez Onrubia, Agnes Moncy, Pedro Ortiz Armengol, Geoffrey Ribbans, Eamonn Rodgers, Harriet Turner, Diane F. Urey, J. E. Varey, James Whiston.

Asistenta: Paulette Bark

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:
Department of Spanish & Italian, Queen's University
Kingston, Ontario, Canada K7L 3N6

FAX NUMBER:(613) 545-6300

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO

María José Alonso Seoane. Doctora en Filología Moderna y licenciada en Ciencias de la Información. Profesora titular de Filología Española en la Universidad Complutense de Madrid. Su actividad investigadora se refiere, de modo particular, a la literatura española de los siglos XVIII, XIX y XX. En este campo, ha publicado trabajos sobre distintos autores, en especial pertenecientes al Romanticismo, como Martínez de la Rosa y su obra *La conjuración de Venecia, año de 1310*, y al Modernismo, como Valle-Inclán y su trilogía de *La guerra carlista*. Con respecto al siglo XVIII, sus investigaciones se han concretado en dos Proyectos de Investigación financiados por la DGICYT, como Investigadora principal, sobre "La novela corta en España en el siglo XVIII" (PS87-0030) y sobre "La obra narrativa de Pablo de Olavide" (PS90-0034)), en curso actualmente.

Joaquín Álvarez Barrientos. Pertenece al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, donde en la actualidad es Jefe del Departamento de Literatura Española y miembro del Consejo de Redacción de la *Revista de Literatura*. Ha publicado trabajos sobre los siglos XVIII y XIX en revistas como *Anales Cervantinos, Anales de Literatura Española, Anthropos, Bulletin Hispanique, Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, Cuadernos Hispanoamericanos, Hispanic Review, Ínsula, Nueva Revista de Filología Hispánica, Revista de Literatura* y otras. Ha editado obras de teatro del siglo XVIII como *El anillo de Giges* de José de Cañizares (1983), *Bracanelo el herrero*, anónima (1987); las novelas *Fray Gerundio* del padre Isla (1991) y *La filósofa por amor*, traducción de Franciso de Tójar (1995, en prensa); y en colaboración, las *Memorias cronológicas sobre el teatro en España* de Armona (1987), su autobiografía (1989) y las *Memorias de un setentón* de Mesonero Romanos (1995). Es también autor del estudio *La novela del siglo XVIII* (1991) y de *Madrid en la novela, II (1700-1850)* (1993).

Rubén Benítez. Es Profesor Emérito de la Universidad de California en Los Ángeles. Ha publicado artículos sobre literatura española e hispanoamericana en estos *Anales*, y en *Hispanic Review, Revista Hispánica Moderna* (a cuyo Comité Asesor pertenece), *Revista de Filología, Revista Iberoamericana, Cuadernos hispanoamericanos*, etc. Ha editado libros de Espronceda, Larra, Bécquer, Luis Coloma, Benito Pérez Galdós, y es autor de *Ensayo de una bibliografía razonada de Gustavo A. Bécquer* (1967), *Bécquer tradicionalista* (1971), *Ideo-*

logía del folletín español: Wenceslao Ayguals de Izco (1979), *Cervantes en Galdós* (1991), *La literatura española en la obra de Galdós* (1992).

GÉRARD DUFOUR. Catedrático de la Universidad de Provenza (Aix -Marseille I, Francia), ha publicado numerosos trabajos sobre la literatura del siglo XVIII como sus ediciones de *Cornelia Bororquia o la víctima de la Inquisición* (1987), *Cartas de Mariano a Antonio (El programa ilustrado de El Evangelio en triunfo)* (1988), *El Fuero de la conciencia o Diálogo entre un confesor y un penitente a propósito del sexto mandamiento* (1994).

ANTONIO FERNÁNDEZ INSUELA. Profesor Titular de Filología Española en la Universidad de Oviedo, realizó su tesis de licenciatura sobre Eduardo Mallea y la tesis doctoral sobre Lauro Olmo. Una parte de ésta se publicó con el título de *Aproximación a Lauro Olmo. Vida, ideas literarias y obra narrativa*, Oviedo, Universidad, 1986. Sus líneas de investigación fundamentales son: teatro español contemporáneo (teatro social de pre- y post-guerra, Casona, etc.), literatura tradicional (cuentos y romancero) y narrativa del siglo XVIII. Ha colaborado en revistas como *Archivum, Revista de Literatura, Ínsula, BBMP, Estreno, Bulletin Hispanique*, etc.

MARÍA JESÚS GARCÍA GARROSA. Profesor Titular de Literatura Española en la Universidad de Valladolid. Publicó en 1990 el libro *La retórica de las lágrimas (La comedia sentimental española 1751-1802)*, y han aparecido artículos suyos en la *Revista de Literatura, Boces XVIII, Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, Anales de Literatura Española, Cuadernos de Traducción e Interpretación, Bulletin Hispanique, Epos*, etc. Sus investigaciones se centran en el teatro del siglo XVIII, en especial el género sentimental, y la novela del mismo período. En el campo de la literatura comparada, trabaja en el estudio de traducciones francesas de teatro y novela, en los problemas de recepción y, en general, en las relaciones literarias entre España y Francia.

MONROE Z. HAFTER. Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Michigan. Se doctoró en la Universidad de Harvard (1956). Un primer enfoque sobre el siglo XVII (*Gracián and perfection*, 1966) se ensanchó para abordar temas de Galdós, Alas y el Romanticismo. Trabaja últimamente en la literatura del siglo XVIII (coordinó *Pen and Peruke: Spanish Literature of the Eighteenth Century*, 1992) para estudiar más ampliamente la trayectoria de ideas y obras desde finales del Siglo de Oro.

JESÚS PÉREZ MAGALLÓN. Profesor de lengua y literatura españolas en McGill University, Montreal, Canadá. Dedicado al teatro del Siglo de Oro, al siglo XVIII y a la narrativa contemporánea. Ha publicado *En torno a las ideas literarias de Mayans*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1991; ha editado *La comedia nueva. El sí de las niñas* de L.F. de Moratín (Barcelona, Crítica, 1994) y *Escritos literarios* de G. Mayans (Madrid, Taurus, 1994). Está en prensa su edición de *Poesías sueltas y otros poemas* de L.F. de Moratín, Barcelona, Sirmio. En colaboración con R.P. Sebold, prepara la edición de *El hombre práctico* (1686), de F. Gutiérrez de los Ríos, de próxima aparición en Madrid, Compañía Literaria. Artículos en *Anales de Literatura Española, Nueva Revista de Filología*

Hispánica, Boletín de la Real Academia Española, Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, Els Marges, Hispanic Review, Cuadernos de Estudio del Siglo XVIII, Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, Bulletin Hispanique, Castilla y Revista Hispánica Moderna.

RUSSELL P. SEBOLD. Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Pennsylvania (Filadelfia) y director de la *Hispanic Review* en la misma. Es doctor *honoris causa* por la Universidad de Alicante (1984) y académico correspondiente de la Real Academia Española (1993) y la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona (1993). Entre libros de crítica y ediciones comentadas, Sebold es autor de veinticinco volúmenes sobre el siglo XVIII y el Romanticismo. Entre 1960 y 1978 edita: Isla, *Fray Gerundio*; Torres Villarroel, *Visiones*; Ignacio López de Ayala, *Numancia destruida*; Luzán, *Poética*; Tomás de Iriarte, *El señorito mimado y La señorita malcriada*. Es autor de *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas* (1970), *Cadalso: el primer romántico "europeo" de España* (1974), *Novela y autobiografía en la "Vida" de Torres Villarroel* (1975), *Trayectoria del Romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer* (1983) y *Descubrimiento y fronteras del Neoclasicismo español* (1985). De 1985 son también su *Gustavo Adolfo Bécquer* y su edición crítica de la *Vida* de Torres. Posteriormente ha publicado *Bécquer en sus narraciones fantásticas* (1989), la segunda edición de *El Rapto de la mente* (1989), su edición de las *Rimas* de Bécquer, reediciones de sus ediciones de las *Visiones* de Torres (1991) y *Fray Gerundio* del P. Isla (1992), su libro *De ilustrados y románticos* (1992), en el que se recogen los artículos de crítica literaria que publicó en *ABC* entre 1985 y 1992, y su edición de las *Noches lúgubres* de Cadalso (1993). Es asimismo autor de numerosos artículos y reseñas en las revistas *Hispania, Archivum, Hispanic Review, Papeles de Son Armadans, Ínsula, Cuadernos Hispanoamericanos, Bulletin Hispanique, Nueva Revista de Filología Hispánica, Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, Kentucky Romance Quarterly, Boletín de la Real Academia Española*, etc. y en homenajes y tomos colectivos.

INMACULADA URZAINQUI. Profesora Titular de Literatura Española de la Universidad de Oviedo. Es Directora del *Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII*. Sus investigaciones están orientadas principalmente hacia la crítica y la historiografía literarias, la prensa y la poética en el siglo XVIII. Ha publicado *De nuevo sobre Calderón en la crítica española del siglo XVIII* (1983), *Periodismo e Ilustración en Manuel Rubín de Celis* (en colaboración con Álvaro Ruiz de la Peña, 1984) y diversos trabajos, sobre todo, de temática dieciochista ("El concepto de *historia literaria* en el siglo XVIII", "Anuncios y reseñas de traducciones de obras inglesas en la prensa española del siglo XVIII", "Notas para una poética del *interés* dramático en el siglo XVIII", "Batteux español", "Los redactores del *Memorial literario* (1784-1808)", "La prensa española y sus fuentes periódicas extranjeras", "Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor", "Crítica teatral y secularización: el *Memorial literario* (1784-1797)", "La literatura medieval ante la historiografía literaria del siglo XVIII: Criterios y actitudes", etc.). Dirige las revistas *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII* y *Bibliografía dieciochista*. Ha coordinado el *Homenaje al Prof. José M. Caso González* cuyas *Actas* aparecerán en breve.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES DESTINADOS A *ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA* (UNIVERSIDAD DE ALICANTE)

Estas normas resultan de la necesidad de unificar la presentación de los originales para facilitar el trabajo de la imprenta. Rogamos a nuestros colaboradores que las lean atentamente antes de redactar sus trabajos. No disponemos de personal dedicado a la corrección o adaptación de originales, y lamentaremos tener que devolver aquellos que no se adapten a estas normas, para que sean nuevamente mecanografiados.

1. Cada artículo deberá ir encabezado por su título en mayúsculas, y por el nombre de su autor (apellidos en mayúscula) seguido del de la Universidad o institución a que pertenezca, en el lado derecho del folio. Título y autor no deberán ir en hoja aparte sino en la primera del texto.

2. Todo el texto, incluidas las notas y bibliografía, deberá escribirse a doble espacio, sin cortar palabras al final de línea. No deberán existir adiciones o correcciones manuscritas. Revise la legibilidad de su original antes de enviarlo.

3. Las citas extensas y que deban aparecer exentas se mecanografiarán con márgenes mayores que el texto, dejando antes y después doble espacio interlineal, a dos espacios y sin comillas. No las transcriba nunca a un espacio. Las citas englobadas en el texto irán entre comillas.

4. Aunque las notas aparecerán impresas a pie de página, en el original deberán mecanografiarse en folios aparte y a dos espacios. Las llamadas, en números volados y sin paréntesis.

5. Las notas al pie se reservan para comentario o excursos. No se usarán para indicaciones de referencia a páginas de fuentes o elementos bibliográficos. Esas referencias se harán en el cuerpo del texto y entre paréntesis, sea cual sea su extensión, y en ellas se mencionará, por este orden: apellido del autor, obra por su año tal como venga en la bibliografía (nunca por su título completo o abreviado), y páginas cuando se quieran citar. Ejemplo: (Pérez López 1937b, págs. 19-21). Este mismo sistema se usará cuando las citadas referencias aparezcan en las notas a pie de página.

6. La bibliografía deberá figurar al final en hojas aparte, y tendrá que incluir todos los elementos bibliográficos citados en el texto y notas, sin excepción. Se ordenará del siguiente modo:

— por orden alfabético de apellidos de autores, que se escribirán en mayúsculas, seguidos del nombre de pila en minúsculas (no use mayúsculas en las referencias de las que trata el punto cinco de estas normas).

— cuando se citen varias obras de un mismo autor, éstas aparecerán por orden cronológico de primera publicación, pudiéndose indicar después publicaciones posteriores. Si ha de mencionar el nombre del editor de un texto ajeno, ponga nombre y apellidos en orden natural, y estos últimos en mayúsculas.

— si hubiera más de una publicación del mismo año, distíngalas desde la primera con letras minúsculas en orden alfabético.

En la bibliografía las entradas deberán figurar con los datos bibliográficos completos. Si se trata de libros: apellidos, nombre, año, título, editor en su caso, ciudad, editorial o imprenta. Si de artículos: apellidos, nombre, año, título, nombre de la revista (no abreviado), tomo y número, páginas. Si de capítulos de libro: apellidos, nombre, año, título, título del libro precedido de *en*, datos bibliográficos del libro, páginas que ocupa el capítulo. Si el primer dato bibliográfico de ese libro es su título, estará Vd. indicando que todo él es obra del autor citado por el capítulo. Cuando se esté refiriendo a obras colectivas, indique antes del título el nombre del recopilador si lo hay, o AA.VV. (autores varios). Recuerde que los títulos de libro y nombres de revista deben ir subrayados, y los de artículo o capítulo entre comillas.

Ejemplo:

PÉREZ LÓPEZ, Antonio. 1937 a. "El teatro lírico", *Revista de Filipinas* VII, 2, págs. 123-141; en *Estudios literarios*, Madrid, Halcón, 1948, págs. 80-96; y en Antonio GÓMEZ GÓMEZ (ed.), *Puntos de vista*, Barcelona, Lux, 1973, págs. 95-119.

—. 1937 b. "Ópera y zarzuela", *Revista de España* XXX, 1, págs. 3-29.

Si maneja una obra en una edición que no es la primera, pero desea hacer constar la fecha de ésta, indique entre corchetes la fecha de la primera edición del siguiente modo:

VELÁZQUEZ, Luis José. [1754] 1989. *Orígenes de la poesía castellana*, ed. Antonio PÉREZ LÓPEZ, Salamanca, Universidad.

Observe que en la enumeración de datos bibliográficos se usa punto tras nombre y año, usándose comas en los demás casos.

7. Si su texto va dividido en apartados, titúlelos en minúscula y con doble subrayado, para que se impriman en negrita.

8. Cuando quiera resaltar una palabra o frase en el texto use subrayado, que indica cursiva. Use comillas sólo para la cita literal de otro texto. No use nunca comillas simples. Tampoco comillas, sino subrayado, dentro de comillas. La omisión de parte de un texto citado se indicará mediante tres puntos suspensivos entre corchetes; no use otro sistema. Si cita poemas, no inicie todos los versos con mayúscula (aunque así lo haga el original del que copia); use mayúscula sólo cuando lo exija la puntuación.

9. No ponga punto antes de comillas o de llamada de nota, sino después, usando la siguiente secuencia: ... moaxajas"[20]. y no éstas: ... moaxajas." o. [20]. Tanto en el texto de su artículo como en las notas, no transcriba nunca un texto a dos columnas, aunque conste de versos cortos; use dos columnas sólo cuando quiera enfrentar dos textos diferentes.

10. Si cita textos o títulos que en su original usan ortografía arcaica, queda en libertad de mantenerla o modernizarla; pero adopte un criterio único a lo largo de todo su artículo, bibliografía y notas incluidas. Modernice siempre puntuación y acentuación.

11. Para la reproducción de material gráfico es imprescindible que nos envíe fotografía brillo de tamaño no menor que 18 x 24 cms., o negativo.

ITER · FACITE · EIVS · QVAE · ASCENDIT · SVPER · OCCASVM
VNIVERSITAS LVCENTINA