

William Berrien

Universidad de California
Berkeley

Algunos propósitos literarios de Fernán Caballero

Fernán Caballero nunca se cansaba de repetir que no era novelista. Entre las anécdotas que Fernán relatara a Wáshington Irving el último día del año de 1828, había algunas que contenían lo básico de la historia de cómo el «mozo más guapo y más gallardo que jamás pisara Dos Hermanas» fué muerto por «el mozo más honrado y más hombre de bien del lugar». Pasados algunos meses, cede Fernán a la petición del escritor norteamericano, entregándole tan generosa como modestamente el manuscrito de la *Historieta* que ella había escrito sobre este asunto (1). En el manuscrito, de más de 400 páginas, copiado por su madre, tenemos, en la primera forma permanente, la novela de Fernán: *La Familia de Alvareda*. (2)

Angélica Palma nos refiere la sorpresa y admiración de Irving, y la completa falta de aprecio que tenía Fernán por su trabajo, que no tomó en serio hasta mucho después:

«Quedóse maravillado Wáshington Irving con la lectura, y al devolver los papeles a su dueña díjole que no osaría tocar asunto tan magistralmente tratado por ella; pero que solicitaba su venia para traducir el relato al inglés y publicarlo en Estados Unidos, o enviárselo a Walter Scott para que apareciera en Inglaterra, si ella así lo prefería. Cecilia (Fernán), que a causa de las severas admoniciones e indignadas catilinarias de su padre contra las escritoras, sentía ante la idea de que la consideraran como tal, cierto candoroso horror, de que nunca logró—tal vez no lo quiso—desprenderse por completo, se apresuró a desechar ambas propuestas y

a recoger los originales, que habían de dormir bajo llave veinticinco años; pero antes de encerrarlos se decidió, alentada por los elogios de Irving, a someterlos a la crítica de su progenitor, el cual se los devolvió con estas líneas, que dirigidas a la hija a quien tan en guardia había supuesto contra la nefanda literatura, encierran casi un ditirambo: «Esto ya no es una tontería y merece leerse». (3)

Durante toda su vida, la desaprobación de su padre por las escritoras y su propio desdén por la publicidad, la hicieron temblar ante la idea de considerarse «autor con 'naguas, que ha sido y es para mí el más antipático ser que pueda darse» (4). Las novelas para las cuales reunió datos durante los catorce años que estuvo casada con el Marqués de Arco Hermoso, las escribió ya como ejercicios de las lenguas que poseía, ya porque encontraba poco apropiado el español para la ficción, o bien porque sentía sinceros deseos de interesar a los extranjeros en las bellezas de la vida campesina andaluza. El Padre Coloma, en sus *Recuerdos* de la autora que fuera su amiga y maestra en la carrera literaria, nos refiere una escena que muestra la aversión que sentía Fernán al oírse llamar literata. La sobrina de Fernán, la Marquesa de C**, ha llevado a su tía (ya famosa autora de varias novelas) un «ensayo literario» que acaba de escribir la hijita de la Marquesa:

«--Veremos si sale una literata como su tía...

Cecilia, que había torcido el gesto al oír lo de *ensayo literario*, estalló al fin con lo de *literata* como un polvorín que se incendia, y con la doble autoridad de tía carnal y madrina de la Marquesa, y de tía abuela de la presunta literata, fulminó contra aquélla la más violenta catilinaria. Díjola que ella no era ni había sido nunca literata, sino una pobre mujer que había visto y leído alguna cosa; que ella nunca tuvo intención de escribir para el público, sino sólo para ejercitar los idiomas que sabía, y por eso sus primeras obras se escribieron en alemán, en francés y algunas en inglés, y sólo cuando contra su voluntad las lanzaron al público, se tradujeron al castellano... Que su padre de ella nunca consintió en leer nada suyo mientras estuvo soltera, porque le repugnaban las marisabidillas, y creía que a una señorita le bastaba estudiar y prepararse para saber gobernar una casa, y que sólo después de casada, con posición independiente y la desgracia de no tener hijos, fué cuando, en vez de irse a pasear en coche a las Delicias o a murmurar a pie en las tertulias, dedicó algunos ratos vacantes a este género de entretenimiento...» (5)

Y añade Coloma:

«Cecilia, en efecto, nunca escribió para el público, sino para sí misma por entretenimiento, y porque, según su frase, *le salta de adentro con-*

tar lo que veía, como a otros les sale pintarlo; y para sacar al mismo tiempo alguna utilidad de aquel honesto recreo, iba escribiendo sus manuscritos en francés, inglés o alemán, para ejercitar estos tres idiomas que hablaba correctamente». (6)

Que Coloma fuera un tanto optimista al juzgar la habilidad de Fernán para hablar y escribir las lenguas que poseía lo atestigua Camille Pitoulet, que describe ciertos bosquejos enviados por Fernán a Ferdinand Wolf en 1845, como «un paquet d'histoires polyglottes, écrites d'une petite écriture indéchiffrable et hâtive, sans ponctuation, avec une orthographe à la diable et de solecismes à chaque ligne». (7) La autora misma, en una carta a los editores de *El Artista*, escrita en 1852, asevera que los «apuntes» que había reunido en años anteriores a la publicación de *La Gaviota* en 1849 apenas eran estudios de lingüística:

«Muy señores míos: Sólo mi consternación pudo igualar a mi sorpresa al ver en la entrega 1-2 de su interesante periódico la narración de un hecho visto (y no novela) que había escrito yo en otro idioma por perfeccionarme en la lengua y sin otra pretensión». (8)

La misma carta acentúa el hecho de que ella no intentaba entonces escribir para el público, propósito que mantiene en muchas cartas y prólogos:

«Como la mano que ha recorrido el velo que cubría el misterio de mis horas de retiro y soledad ha sido la de una madre querida, y su móvil la parcialidad materna, el respeto y el agradecimiento sellan mis labios a mi justa queja pero deseo se sepa que no sólo no he pensado en escribir para el público, sino que es mi sistema, tanto en teoría como en práctica, que más adorna la débil mano de una señora la aguja que no la pluma, y es injusto que se quejen ustedes que es poco frecuente en España que las personas del bello sexo se dediquen a cultivar la amena literatura». (9)

La correspondencia de Fernán revela que evitaba toda publicidad que pudiera perturbar su horas de retiro, pues sus raras incursiones en el mundo social tenían casi siempre como objeto contribuir a la educación de los pobres y practicar la caridad general, y hasta sus últimos días la aguja adornó esa mano tan hábil para guisar un pollo y manejar un hogar, como para escribir obras que iban a proporcionar el diario sustento a una ex-marquesa y dama dirigente de la sociedad sevillana, cuya prodigiosa integridad le impidió siempre aceptar ayuda de la reina, de sus amigos o parientes, cuando su

exagerada honradez para pagar las deudas de su marido le acarreó días penosos.

No solamente en sus cartas y relatos de sus conversaciones con sus amigos se hace patente la resistencia de Fernán para considerarse novelista. El prólogo de su primera novela publicada, *La Gaviota* (1849), (prólogo escrito para una edición de 1853) deja ver claramente su actitud con respecto a su trabajo durante toda su carrera literaria:

«Apenas puede aspirar esta obrilla a los honores de novela. Las encillez de su intriga y la verdad de sus pormenores no han costado grandes esfuerzos a la imaginación. Para escribirla, no ha sido más que recopilar y copiar.

Y en verdad, no nos hemos propuesto componer una novela, sino dar una idea exacta, verdadera y genuina de España, y especialmente del estado actual de su sociedad, del modo de opinar de sus habitantes, de su índole, aficiones y costumbres. Escribimos un ensayo sobre la vida íntima del pueblo español, su lenguaje, creencias, cuentos, y tradiciones. La parte que pudiera llamarse novela, sirve de marco a este vasto cuadro que no hemos hecho más que bosquejar». (10)

Antonio Cabanilles en su prólogo a *Lágrimas* cita una carta de Fernán que repite casi verbátim la selección arriba citada, lo que nos muestra cuán enfáticamente insistía sobre este particular:

«...pero no me he propuesto escribir novelas.

He tratado de dar una idea verdadera, exacta, genuina de España y de su sociedad, describir la vida interior de nuestro pueblo, sus creencias, sus sentimientos, sus dichos agudos. La parte que podría llamarse novela sólo sirve de marco a este vasto cuadro que me he propuesto bosquejar». (11)

En un borrador (1859?) escribe Fernán «Mis novelas, señor, como novelas valen bien poca cosa... Lo que yo creo haber escrito mejor son los cuadros populares». (12) Esto lo dice la mujer cuya *Gaviota*, *Familia de Alvareda*, *Elia*, *Clemencia* y *Lágrimas* habían sido escritas de catorce a veinticinco años antes (i. e., en su forma y lengua originales) y llevaban de dos a diez años de publicadas. Claro está que Fernán Caballero no se consideraba novelista representativo. Bien podemos figurarnos su sorpresa y consternación si alguien le hubiese pedido su teoría de la novela.

Y sin embargo, en sus obras, en sus prefacios, en sus cartas, la mujer que «creó la novela moderna en España» (13) ex-

presó en numerosas ocasiones sus pareceres sobre varios aspectos de la novelística. En estas ocasiones gustaba de dar sus razones para tratar ciertos temas del modo que juzgaba mejor. Tanto *La Gaviota* como *Clemencia* tienen largas escenas dedicadas a la discusión de la novela y el problema del estilo, en boca de los contertulios de dos salones de la Sevilla del siglo XIX. Fernán era una mujer de una cultura bastante respetable; conocía las literaturas europeas de su época; no sólo se interesaba por leer a Balzac y sus contemporáneos, sino que estaba familiarizada con las revistas literarias francesas más importantes de aquel entonces y no perdía ocasión de recomendar a sus amigos los trabajos y críticas que más le llamaban la atención. Entre sus amigos contaba algunos de los hombres de letras sobresalientes de la época y siempre sentía viva satisfacción al discutir con ellos los problemas literarios, aunque no gustaba de publicar sus opiniones críticas.

Si bien Fernán Caballero puede no haber tenido teoría de la novela vista como tal, no parece impertinente examinar las ideas concernientes de este género literario de la autora de la «novela española del siglo XIX más leída en el extranjero. . . y la novela del siglo XIX más trascendental dentro de su patria», autora que ejerció «una influencia avasalladora. . . sobre el desarrollo de su género literario». (14) Examinaremos los puntos de vista de esta autora respecto a la novelística en el siguiente orden: definición y propósito; nacionalismo (patriotismo, regionalismo) en la novela; la novela como instrumento moralizador y docente; realismo e imaginación en la novela; argumento; personajes; dicción y estilo.

* * *

El siguiente diálogo de *La Gaviota* dará al lector una idea admirable de lo que Fernán opinaba debía ser la novela española. En la novela mencionada, la Condesa de Algar ha dado voz a la opinión de la autora, que la novela debiera escribirse sin «las flaquezas, lágrimas, crímenes y términos retumbantes» que caracterizaban a las novelas de España anteriores a 1849. Los distintos huéspedes sugieren varios tipos de novela que pudieran servir de modelo a la novela española; todos están conformes en que una novela que tratara de la vida de una mujer virtuosa tendría que resultar insípida.

«—Entonces—dijo Stein—escribir una novela fantástica.

—De ningún modo—dijo Rafael—, eso es bueno para vosotros los alemanes, no para nosotros. Una novela fantástica española sería una afectación insoportable.

—Pues bien —continuó Stein, una novela heroica o lúgubre.

—¡Dios nos libre y nos defienda—exclamó Rafael. Eso es bueno para Polo.

—Una novela sentimental.

—Sólo de oírlo—prosiguió Rafael—, me horripilo. No hay género que menos convenga a la índole española que el llorón. El sentimentalismo es tan opuesto a nuestro carácter, como la jerga sentimental al habla de Castilla.

—Pues, entonces—dijo la Condesa—¿qué es lo que vamos a hacer?

—Hay dos géneros, que a mi corto entender, nos convienen: la novela histórica, que dejaremos a los escritores sabios; y la novela de costumbres, que es justamente la que nos peta a los medias cucharas como nosotros.

—Sea, pues, una novela de costumbres—repuso la Condesa.

—Es la novela por excelencia—continuó Rafael—; útil y agradable. Cada nación debería escribirse las suyas. Escritas con exactitud y con verdadero espíritu de observación, ayudarían mucho para el estudio de la humanidad, de la historia, de la moral práctica, para el conocimiento de las localidades y de las épocas. Si yo fuese la reina, mandarí a escribir una novela de costumbres en cada provincia, sin dejar nada por referir y analizar. (15)

En el último párrafo se encuentra el germen de la novela española regional.

El año anterior (1848) había escrito Fernán a José Joaquín de Mora (quien tradujo el original francés de *La Gaviota* al español) rogándole que hojeara el manuscrito de la que ahora se considera su obra maestra. Esa carta contiene los siguientes párrafos, que repiten en una vena más seria, los puntos de vista incorporados en el diálogo que acabamos de citar:

«... El que como usted acabó por dar la última mano a su ilustración en países extranjeros (lo que debemos confesar sin dejar de ser por eso españoles de todo corazón) habrá juzgado que a nuestra literatura moderna, que ciertamente tiene bellas obras de que gloriarse, le falta un género que en otros países tanto aprecian y a tanta perfección han llevado. Esto es, la novela de costumbres. No enumeraré las ventajas de esta clase de composición, porque no trato de fastidiarle con una disertación, sino de venir lo más breve posible al asunto que me hace tomar la pluma.

Algún buen gusto que usted me concederá, en favor de las fuentes en que lo he adquirido, mis padres (16), algún espíritu de observación, muchas ocasiones de estudiar en la españolísima Sevilla las costumbres de la sociedad, mucha paciencia para recoger en el pueblo de campo dichos,

usos, cuentos, creencias, chistes, refranes, etc., me han hecho hace años recopilar un brillante mosaico, que creo debe tener interés para todo el que quiera conocer este pueblo poético y esta sociedad tan poco conocida». (17)

Cuando Fernán escribió dicha carta, había escrito ya cuatro novelas (18). A base de esas obras hizo la definición de su obra, añadiendo: «Inútil es decirle que el espíritu que reina en cuanto he escrito es religioso, realista y práctico, pues no podría yo *envisager* de otro modo las cosas». (19)

¿Cuáles son los elementos con que Fernán compuso sus novelas? Ella misma los ha nombrado: «usos, dichos, cuentos, creencias, chistes, refranes».

Esto, como veremos después, constituye para Fernán y para el lector, tanto de su época como de la nuestra, la parte más importante de su obra, la primera consideración. Aquí no encontramos mención de argumento, personajes, método narrativo o estudio de pasiones. ¿No ha dicho ella que la novela era un marco para el cuadro?

Pocos artistas habrán tenido propósito más sincero o más definido que Fernán Caballero. Este propósito no era, sin embargo, el escribir una buena novela. En las palabras de Rafael arriba citadas, se observará que la novela por excelencia ha de ser primero útil y luego agradable. Este orden tiene bastante significación al estudiar la actitud de Fernán frente a su obra.

El destino de la literatura en general era, para la autora de *Clemencia*, «realzar y purificar nuestra alma», (20) y Fernán vivía con la esperanza de que sus obras pudiesen contener enseñanza moral que interesara tanto a los jóvenes como a los hombres maduros (21). La triple importancia de la obra de Fernán es para doña Blanca de los Ríos, el significar esta obra: «resurrección de nuestra novela, reivindicación patriótica, y transcripción de la vida popular y primer intento de *folclorismo* o demopedia en España». (22)

A este respecto volvemos a citar el prólogo escrito para la edición de 1853 de *La Gaviota*:

«...Quisiéramos que renaciese el espíritu nacional, tan exento de las baladronadas que algunos usan, como de las mezquinas preocupaciones que otros abrigan.

Ahora bien, para lograr este fin, es preciso, ante todo, mirar bajo su verdadero punto de vista, apreciar, amar y *dar a conocer nuestra na-*

cionalidad. Entonces, sacada del olvido y del desdén en que yace sumida, podrá ser estudiada, entrar, digámoslo así, en circulación. . .

Doloroso es que nuestro retrato sea casi siempre pintado por extranjeros, entre los cuales a veces sobra el talento pero falta la candición esencial para sacar la semejanza, conocer el original. Quisiéramos que el público europeo tuviese una idea correcta de lo que es España, y de lo que somos los españoles; que se disipasen esas preocupaciones monstruosas, conservadas y transmitidas de generación en generación en el vulgo, como las momias de Egipto. Y para ello es indispensable que, en lugar de juzgar a los españoles pintados por manos extrañas, nos vean los demás pueblos, pintados por nosotros mismos.» (23)

Hemos indicado que el fin de Fernán no era escribir una buena novela; consideraba de más importancia el fin de que habla en el trozo que acabamos de citar; hace más explícita su intención en una carta que cita Cabanilles en su prólogo a *Lágrimas*:

«Mi intención supera mucho a la de hacer novelas. . . Es la rehabilitación de cuanto con grosera y atrevida planta ha hollado el nunca bien ponderado siglo XIX. *Rehabilitación de lo santo, de lo religioso, de las prácticas religiosas y su alto y tierno significado*; de las costumbres españolas puras y rancias; del carácter y modo de sentir nacional; de los lazos de la sociedad y de la familia, del freno en todo, en esas ridículas pasiones que se afectan sin sentirse (porque afortunadamente una gran pasión es rara, las virtudes modestas como la de LAGRIMAS, preferibles a las que se pavonean y se ostentan». 24.

Y para los que le acusan de pintar demasiado «en beau» tiene la siguiente réplica:

«Estoy persuadido que todas las más hermosas sátiras, género tan universal y en que han sobresalido tantos genios superiores, no han servido de nada, ni han hecho germinar ningún buen sentimiento, y sí sólo el malhadado desprecio del hombre hacia el hombre. Muy al contrario, *las referencias de lo bueno y lo noble despiertan en nosotros sentimientos análogos*, los ponen en circulación, los inoculan». (25).

La novela de Fernán había de tener un propósito aun más elevado que aquel que señala doña Blanca: la importancia de la obra de Fernán para ella misma estaba en representar favorablemente a su España (especialmente Andalucía) de un modo que correspondiese a su grandeza y hermosura; rehabilitar de algún modo la religión que profesaba y la Iglesia que amaba; fijar el modelo para una vida buena y noble. Croce encuentra en sus novelas una «opera di apostolato» (25) y

afirma Cabanilles que sus escritos pudieran considerarse como escuela de virtudes prácticas, que «más bien que buenos libros, deben ser considerados como buenas acciones». (27)

* * *

A pesar de la «reivindicación patriótica que formaba parte tan esencial del programa literario de Fernán, durante la vida de la escritora hubo por todos lados críticos que pusieran en tela de juicio su nacionalismo. Esto no sólo molestaba a la escritora sino que la hería, pues como observa Morel Fatio, tal duda «génait son rôle d'écrivain espagnol et de défenseur des idées traditionnelles». (28) Sus enemigos literarios hacían mucho hincapié en sus antepasados alemanes, pero ella se mostraba siempre pronta a insistir en el hecho de que si bien Cecilia Bhöl tenía sangre alemana de parte de su padre, y se había formado intelectualmente a la francesa (la gran mayoría de los autores mencionados en sus cartas y los epígrafes de sus novelas y cuadros son franceses), Fernán Caballero era en todo sentido española:

«Aunque, como Cecilia, mucho me honro de ello (su procedencia alemana), como Fernán lo siento, porque desprestigia y aminora el *españolismo y lo genuino* de mis escritos. Ya el barón Wolf, con referencia a V. (Antoine Latour, hispanófilo francés e íntimo amigo de Fernán) dice que pertenezco a Alemania. Los liberales de aquí, que me rechazan, me negarán el derecho de ciudadanía en mi querida España, y uno de mis traductores, habiendo leído lo que V. y Wolf han escrito, saca una biografía de mi padre, contando que ha sido educado por el famoso Campe y que es el Juanito de Robinson (y esto es cierto), pero en seguida pone una biografía mía apócrifa, inventada, diciendo que he pasado mi vida casi toda en Brunswik (donde nunca he estado) y miles de disparates!» (29).

En carta fechada en 1861 a su querido amigo el poeta y crítico Manuel Cañete, vuelve a insistir en tono menos serio en los sentimientos expresados a Latour:

«Ahora que el señor Amador de los Ríos hace una celebración de mí (en esta carta menciona sin ostentación el hecho de que numerosos críticos extranjeros inclusive Dickens la habían alabado y que Ticknor le había llamado genio), toma *El contemporáneo* la pluma de un muchacho, que me han dicho es hijo de un boticario de aquí para decir que exagera la galantería del señor de los Ríos, y que si en Alemania se me celebra, es porque tengo sangre alemana. Me alegro que los alemanes tengan esa consideración a su sangre, pues la que tengo española (que es toda, no

sólo por mi madre—su madre era medio irlandesa pero «patriota acérrima», según frase de Alcalá Galiano—sino porque renovándose cada siete años y habiendo vivido, con cortas interrupciones, toda mi vida aquí, van muchos siete años en que se ha renovado esta sangre española), no me da aquí derecho, ni motivo, para ser bien acogidos mis escritos, como sucede por allá. . . » (30)

No hay para qué dudar de la sinceridad del patriotismo de la escritora. Bien podemos figurarnos que cuando hace decir a Calderón, «España, aunque degenerada en parte, siempre es mi España», (31) no hace sino dar expresión a su propio nacionalismo tan exuberante. En su obra, la expresión de ese nacionalismo toma la forma de análisis altamente encomiástico de «las puras y rancias costumbres españolas. . . el carácter y modo de sentir nacional» que nos ha elogiado en los párrafos precitados. Por toda esta obra van ensalzadas las virtudes patrias a expensas de los rasgos característicos de otros pueblos, sobre todo los ingleses.

«Los extranjeros se burlan de nosotros: tengan, pues, a bien perdonarnos el benigno ensayo de la ley del talión, a que les sometemos en los tipos de ellos que en esta novela (*La Gaviota*) pintamos, refiriendo la pura verdad». (32)

Entre las virtudes típicas españolas que aparecen ponderadas en las obras de Fernán Caballero se destaca la fácil e incomparable naturalidad:

«La naturalidad de trato de Clemencia, la sinceridad que respiraba todo su ser, la rectitud con que sin esfuerzo, sin gazmoñería y sin estudio seguía siempre en cuanto hacía y decía la senda recta, le arrastraban a deponer ese modo de ser artificial, que se vuelve a veces una segunda naturaleza del gran mundo anglo-franco. Había sentido y aprendido el imponderable encanto peculiar al trato español, la confianza, esa hija de la naturalidad, y de la sinceridad».

Es precisamente la falta de este encanto lo que hace que sean españoles antipáticos y poco típicos para la autora personajes como Eloísa en *La Gaviota*, Alegría en *Clemencia* y don Narciso en *Elia*.

La obra total de la «madre de la novela española» es un documento que patentiza para siempre la gracia y la sal innatas de los españoles pobres. Bien dice Azorín: «Fernán Caballero es el novelista de los pobres». (33) Para nuestra escritora, la pobreza venía a ser una cosa sin trascendencia moral y en mu-

chos casos llegaba a ser una bendición. Una gran porción de su obra se pudiera considerar como elaboración del viejo refrán español: «Pobreza, no es vileza». En la resignación estoica del español pobre—ese pudor de la pobreza noble de que habla en *La Farisea*—encuentra Fernán una de las virtudes nacionales que más admiraba. Es precisamente esta resignación lo que ella trataba de fomentar, ensalzándola:

«Yo creo, dijo Stein, que es por todo eso, y además, por el carácter español. El español pobre, que se contenta con un pedazo de pan, una naranja y un rayo de sol, está en armonía con el patricio que se contenta casi siempre con su destino, y se conviene en noble Procusto moral de sí mismo, nivelando sus aspiraciones y su bienestar con su situación». (34)

Una de las preocupaciones más grandes de Fernán era que el «fatuoso siglo IX» presenciaba la siembra del descontento entre esos pobres tan suyos. Para ella no había por qué cambiar el destino de los humildes, a quienes consideraba tan contentos:

«En España, hay, además, dos motivos muy poderosos para sobre llevar bien la pobreza; es el uno la escasa suma de necesidades y la sobriedad de sus habitantes, de lo cual nace la independencia que los distingue; y el otro es que en esta católica nación está desde siglos arraigado el respeto a la pobreza. Puede que andando el tiempo se llegue a menospreciar, como sucede en otros países; pero, por suerte aun está muy lejos ese día, sobre todo en provincias, donde lo *rancio* no se desarraiga fácilmente». (35)

Siempre evidenció Fernán señalada estimación por la sencillez de los nobles españoles típicos, y algunos de sus mejores personajes pertenecen a este grupo social. Como los presenta la novelista, estos nobles eran generosos y demócratas, y, aun cuando no poseyeran marcada cultura, eran ingeniosos y caritativos. De los más simpáticos entre estos nobles son la Asistentita en *Elia* y Don Martín Ladrón de Guevara en *Clemencia*; éste, uno de aquellos «señores de tierra adentro tan apegados a sus pueblos y sus casas, que parece que forman, si puede decirse así, parte de éstas, como si fuesen figuras de bajo-relieve esculpidas en ellas». (36) Parece haber sido parte de su programa nacionalista el que pintase Fernán la recia sinceridad y falta de pretensión de los nobles españoles de modo tan favorable que casi siempre resultan desmadrados los nobles ingleses (Sir George en *Clemencia*, por ejemplo) al lado de sus compatriotas: así señala la autora una victoria de los

españoles nobles sobre los de otros países, aplicando a éstos «la ley del talión».

El nacionalismo de la escritora era un nacionalismo limitado, pues todas sus simpatías estaban del lado del antiguo régimen que prevalecía en España en los años anteriores a la introducción de las ideas liberales y los preceptos de la Revolución Francesa. «Soy monárquico religioso desde que nací» (37), escribía en 1852, y nunca tuvo ocasión de cambiar sus filiaciones. Cuando en 1850 Cabanilles la invita a colaborar con él y con Cañete en la redacción de una revista, acepta gustosa y propone como título *La reacción culta*, (38) que indica bien sus intereses y simpatías.

El panorama de su país natal que nos pinta esta nacionalista andaluza es extremadamente halagüeño; apenas si hallaba otro defecto a los españoles que su relativa falta de cultura e instrucción, y el tratar con crueldad a los animales. Se recordará que en la carta a Mora arriba citada, Fernán advierte que aun los buenos españoles tendrían que convenir en que la educación que se recibía en el extranjero era superior a la que ofrecía España (la autora había estudiado en Hamburgo con una intitutriz francesa «de l'ancien régime»). Al hablar de la revista en una carta a Cañete, lamenta el que no podrán hallar suscriptores para la revista con que sueña Cabanilles, pues viven en un país «en que nadie sino los literatos se ocupan de la literatura». (39) Pero para Fernán esta falta de cultura revestía sólo relativa importancia, y se puede decir que, en general, encontraba en España bien poca cosa que criticar.

Hay que confesar que para el lector de nuestros tiempos, el nacionalismo de Fernán Caballero resulta excesivamente ingenuo y hasta insípido en la mayoría de los casos. Las cosas que refiere en contra de los liberales—sus enemigos; el franco desprecio con que pinta la psicología de otras razas; nunca parecen ser el resultado de reflexiones imparciales sobre problemas de peso, sino más bien una nostalgia romántica hacia una sociedad que ha dejado definitivamente de existir (como había dejado de existir ya por 1850), una sociedad que ella se negó a juzgar desapasionadamente.

Ella asevera que su nacionalismo no es de estrecho criterio, que no se opone a la civilización, que los cuadros que presenta son imparciales y cita, para probar que siempre presenta ambos aspectos de la cuestión, los argumentos de los liberales en *Elia y Un servilón y un liberalito*. Pero es que el lec-

tor nunca llega a dudar de cuál sería el aspecto que Fernán juzgara más razonable. Ni con mucho presentan los diálogos entre Sir George y Clemencia una comparación fielmente trazada de los puntos de vista de una joven empapada en la tradición rancia española y un hombre de mundo del siglo XIX. En *Elia*, a María, la cocinera, se le pinta como igual, si no superior en discusiones filosóficas, a un culto doctor (Don Narciso), sin otro motivo que el representar aquélla a la España «de treinta años ha» que tanto exaltaba Fernán, y Don Narciso a la España que sufriera influencias de los enciclopedista y de Voltaire, que siempre fué para Fernán un simple figurón.

De vez en cuando es de tal modo ciego el nacionalismo de Fernán, que la lleva a falsear los hechos y la psicología, y a incurrir en ñoñerías que perjudican mucho su obra:

«¿Quién decía a aquella mujer niña (Clemencia) que nada sabía de pasiones ni concebía fingimientos, en un país en que el invadiente extranjero no ha podido aun pervertir la franca nobleza del carácter nacional, ni introducir el horroroso arte de fingir, que las lágrimas que veía verter al hombre a quien amaba no eran del corazón?» (41)

¡Esto lo dice la autora con toda calma, hablando de los hombres de la tierra que dió origen a Don Juan!!

Sólo deja de ser contraproducente el nacionalismo de Fernán cuando predomina la nota jocosa y liviana. Las opiniones de la Asistente respecto de la desabrida comida inglesa (*Elia*, IV), articuladas en esos giros de gracia sin par que caracteriza el habla del andaluz culto, valen infinitamente más como propaganda que el latoso sermonear en contra del extranjero, sermonear que echa a perder gran parte de su obra; es precisamente en momentos tales como aquél donde de buen humor dice Fernán «ahora doy a V. un abrazo español, que me gusta más que el cursi apretón de manos inglés», (42) cuando encontramos más eficaz su propaganda nacionalista. Repetimos: su nacionalismo es tanto más acertado cuanto menos serio en tono.

* * *

El sermonear que forma parte componente de la expresión del nacionalismo de Fernán Caballero no es sino un aspecto de la tendencia moralizadora que caracteriza su obra en conjunto. Cualquiera que haya sido la reacción—estética o mo-

ral—que despertaba su obra en el lector de su época, Fernán consideraba esta tendencia moralizadora como el *sine qua non* de cuánto escribía. «Rehabilitación de lo santo, de lo religioso, de las prácticas religiosas y su alto y tierno significado»: he aquí algo esencial a su intención. Ya hemos visto que afirma ser imposible para ella interpretar las cosas de un modo que no fuese religioso y práctico. Tanto sus cartas como sus novelas hacen patente el hecho de que consideraba la novela como instrumento para moralizar.

Fernán Caballero no era el único escritor de su generación que tuviese tal punto de vista. Cita Blanco García como una de las dos tendencias que caracterizaban la novela de la época, una *ejemplaridad docente*. (43)

Para apreciar debidamente la significación que revestía la nota didáctica en la novela para un escritor como Fernán, conviene tener en cuenta los siguientes puntos: las traducciones de novelas francesas contemporáneas (que en esa época constituían las obras de ficción más leídas en España) eran para ella y para sus amigos marcadamente inmorales; Fernán, se pudiera decir, parece haber heredado de su padre la tendencia a expresar aforísticamente ciertas leyes de conducta; ella misma poseía señalado talento para corregir y moralizar y manifestaba siempre vivo interés por el problema de la educación; la gran mayoría de las personas que la rodeaban alentaban sus dones de moralista, pues elogiaban a Fernán moralista tanto o más que a Fernán novelista.

La mayoría de sus amigos literatos censuraban constantemente la inmoralidad de la novela francesa contemporánea. Muy típico de la actitud de estos escritores es el prólogo a *Deudas pagadas* en que dice Manuel Cañete:

«A FERNÁN CABALLERO no le alcanza en manera alguna la responsabilidad del mal inevitable y profundo que causa la literatura romanesca importada de Francia, y que tanto allí como entre nosotros, y como en todas partes, se esfuerza por efectuar en los sentimientos y en las costumbres una revolución tan desfavorable a los principios de la moral cristiana como a los afectos tiernos y delicados, benévolos e indulgentes. La literatura que escandaliza en los libros con un descaro que ningún escritor decente se atrevería a usar ante personas que lo fuesen, y se propaga impunemente en alas de una fecundidad tan pasmosa como funesta, es el polo opuesto de la que cultiva nuestro inestimable autor. Por todo esto se ha dicho (lo dijo Cabanilles) y repetido, con razón harta, que los libros de FERNÁN CABALLERO no son sólo buenos libros, sino buenas acciones. Cuando ingenios corrompidos, tocados de la lepra más contagio-

sa y repugnante, prostituyen la inspiración y la belleza pugnando por divinizar los más brutales apetitos, las doctrinas más disolventes y absurdas, las más punibles aberraciones del entendimiento humano, el excrutor en quien el mal epidémico no hace mella, que se conserva puro en una atmósfera viciada, y que tiene el valor de hacer frente al mal, predicando constante y generoso el bien, merece por tal heroicidad inmarcesible corona.» (44)

A través de toda su obra, lamenta Fernán la influencia envenenadora de la novela transpirenaica en la moral y las costumbres de su España, influencia que desviaba a éstas de la tradición del trato franco y lleno de gracia, y a aquélla del camino de la rectitud y los usos religiosos. Si bien, al escribir a su tercer marido Arrom (1855) asevera que «en punto a novelas son (los franceses) los maestros, y aunque se han escrito novelas de mérito en España y muy excelentes, hermosísimas, históricas, nos quedamos muy atrás» (45), no deja Fernán de reconocer que debiera haber en las novelas francesas «más moral en sus asuntos y más fijeza en sus principios buenos». Esta carta, especie de apología de la novela francesa, es la censura más suave que hiciera la autora de la falta de moralidad, que para ella echaba a perder gran parte de estas novelas.

Al hablar de la influencia de Juan Nicolás Böhl de Faber en el espíritu de su hija, observa Angélica Palma;

«...su verdadera educación, la que formó su ser moral y que ella recordó siempre para bendecirla, no la recibió de la intitutzir belga ni en las aulas del Saint Cyr hamburgués; se la dió su padre, su verdadero maestro, su constante compañero y guía, en lecciones y pláticas cariñosas, tan acordes con las tendencias, tan afines a su ideario en formación que moldearon y plasmaron el espíritu de la hija a imagen y semejanza del padre y le infundieron la firme voluntad de ser como él deseó que fuera. Penetrada de la moral que encerraban el ejemplo y las máximas de su progenitor, quiso Fernán que los utilizaran las nuevas generaciones...» (46)

Con este fin, Fernán incorporó estas máximas en sus novelas, sobre todo en los preceptos de buen vivir que da el Abad a Clemencia. En esta novela, en que el padre de Fernán sirve de modelo al Abad y la novelista a la heroína, las máximas mismas están redactadas en las frases de Juan Nicolás, si hemos de dar crédito a la afirmación del Padre Coloma que dice que vió las máximas escritas de puño y letra de Böhl de Faber. (47)

El talento de Fernán para moralizar era reconocido uni-

versalmente, y los eclesiásticos recomendaban a menudo sus libros como modelos de conducta y altos ideales. La estimación en que sus prologuistas y biógrafos tienen la habilidad de Fernán para enseñar y su éxito como moralista, la resume Emilio Olloqui:

«¿Quién de los escritores de nuestros días aventaja a Fernán en la manera de enseñar y corregir? ¡Qué sencillez en la expresión y qué profundidad de pensamientos! ¡Qué mezcla tan feliz y provechosa de lo festivo y lo práctico!» (48)

Blanco García, al admitir que en varias novelas de Fernán «la religiosidad toma un tinte de achacosa y enfermiza no muy artístico», afirma en seguida que la enseñanza moral que hay en sus obras era tal que pudiera atraer y estimular a los pobres y los pocos afortunados (59). Su poder de aliviar la miseria de éstos y de consolar a los oprimidos lo atestigua José María Asensio:

«Con el pensamiento, con el deliberado propósito de hacer el bien y llevar consuelo a las penas y dolores de la humanidad, introduciendo en el hogar doméstico la doctrina más pura, como dulce remedio a los males morales y a las bruscas sacudidas de la suerte, tomando de lo más sencillo y natural el pie para deducir consecuencias en armonía con las creencias del cristiano, está escrita la obra de Fernán Caballero. Ese era su ideal, y a él se dirigía constantemente. Y el censor más severo no dejará de conocer que siempre conseguía su objeto como finalidad de las acciones representadas en sus cuadros.» (50)

La obra y la correspondencia de Fernán revelan una habilidad y constante disposición para enseñar, así como infatigable interés por la educación en su patria. La gran mayoría de las cartas que aparecen en la colección Valencina dirigidas a don José Pastrana Seik (son más de cuarenta) tienen como asunto principal los métodos de enseñanza en las escuelas andaluzas, el nombramiento de maestros adecuados (Fernán se quejaba a menudo de la falta de buenos maestros) y la fundación del Instituto de San Lúcar. Los problemas de la enseñanza ocupaban asimismo generosa porción de las cartas dirigidas a Cañete, y una parte importante de la benéfica obra realizada por la novelista en colaboración con los Infantes de Montespier, se relacionaba con el establecimiento de escuelas y la reunión de pequeños grupos de niños pobres para educarlos. En una ocasión pidió Isabel II a Fernán que se en-

cargase de la educación del Infante Alfonso. Fernán no aceptó esta halagadora invitación, pero no fué porque le faltara entusiasmo o talento para instruir a los niños. Su interés por éstos y la simpatía que les tenía se dejan ver en el número de cuentecitos populares que escribió, en su *Mitología* y en la graciosísima historia de Mr. John Bell que escribió sin otro motivo que divertir a los hijos de su amigo, Fermín de la Puente y Apecochea. (51)

Las ideas sobre educación de la escritora se pueden estudiar bien en las dichas cartas a don José Pastrana. La siguiente carta familiar a Cañete las resume admirablemente:

«Para volver al favor que ha hecho Aureliano (Fernández Guerra) y de las buenas y honrosas palabras que añade en la carta de usted, como se da una joya en batea de oro, dele usted tantas gracias cuantas caben flores en una batea de mimbre. Dígale usted que ha hecho una acción buena y bella, en muchas fases. (Fernández Guerra, entonces Director de Estudios, había conseguido colocación a un maestro pobre, amigo de Fernán). La instrucción gana, no solamente un excelente maestro con ideas religiosas, no sólo ortodoxas, sino sinceras y elevadas, un abogado, un literato, un hombre instruídísimo, sino un hombre (¡pobrecito!) que mira su nueva carrera *con amore*, con ilusión, como una especie de sacerdocio. Sólo una vez reñimos, no se si lo he contado a usted, y fué cuando me dijo que gustoso enseñaría a los niños (descalzos de pies y piernas), ¿qué le parece a usted? ¡Taquígrafia!—Me desesperé. Le dije que si tal intentaba reñíamos para siempre; que les enseñase doctrina, después doctrina, y a lo último doctrina, que es lo que tiene que saber el rico y más el pobre, y se acordase que el saber era un círculo que empézaba y concluía en lo sencillo». (52)

Uno de los retratos más típicos de Fernán nos la representa en el acto de enseñar la doctrina cristiana a una niña, y Asensio y Coloma gustaban de recordar a la autora como catequista de los pobres.

Antes de resumir y criticar el uso que hace Fernán de la novela como instrumento de enseñanza moral, nos parece oportuno examinar brevemente el parecer de la escritora sobre el adulterio en la novela. En breves palabras, Fernán no buscaba casos de adulterio como temas novelables, pero cuando el marco general de su narración contenía semejantes casos, no rompía la realidad del relato sólo por esquivar la referencia de relaciones adúlteras.

Don Eugenio Ochoa, a quien Fernán consideraba gustosa su descubridor, había encontrado mal las escenas de adulterio en *La Gaviota*, para la cual escribió él el tan citado prólogo

en que saluda a Fernán como el Walter Scott español. En una carta al crítico del año siguiente (1850), la escritora le pide su opinión sobre *Alta Gracia*, obrita de tema adúltero que le envía:

«...Siento tocar el punto de adulterio, en el que tan severo estuvo mi eminente crítico de *La Gaviota*. La buena literatura española es algo puritana: pero el asunto, que es real, como todos los míos, es tan nuevo, tan interesante, tan inesperado, que es preciso pasar por ese inconveniente». (53)

No se concibe que Fernán haya podido buscar temas adúlteros por el valor sensacionalista que pudiesen tener. Nunca dejó de ver con desaprobación tales valores y puso a su *Verano en Bornos* el siguiente epígrafe: «Lo que debemos pedir a los eventos de cada día no son sensaciones sino enseñanza». Aun en sus colecciones de cuentos y refranes populares se ufana de que «no contenían nada de verde o de doble sentido». (54) El adulterio juega un papel muy secundario en la novela de Fernán Caballero; mantenía ella que la literatura española era esencialmente pura, y añadía, «no seré yo quien la modernice en otro sentido». (55) A las escenas de adulterio en *La Familia de Alvareda* (Rita-Ventura) y en *Clemencia* (Alegría-Paco Guzmán) hace la autora sólo breves referencias, y en ambos casos el delito se ve castigado pública y severamente.

Sin lugar a duda, la característica de las novelas de Fernán Caballero que más disgusta al lector, tanto al moderno como al de su época, es precisamente esa tendencia didáctica de que ella tanto se preciaba, considerándola parte esencial de su obra. Repetidas veces expresó su vivo resentimiento frente al hecho de que sus contemporáneos criticaban y despreciaban sus lecciones morales, llamándola con sorna «la musa neocatólica» y «el cantor de las glorias fósiles del neo-catolicismo».

«Además, ¿para qué sirve la decantada libertad de imprenta? He hablado contra los vicios de la época, como lo han hecho todos los escritores moralistas de la suya, así en libros como en teatros. Ningún siglo se ha picado, ni ha perseguido al escritor por eso, sino en el amargo y orgulloso siglo presente, y esto en España...»

«...una traducción que he hecho de lo que dice Goethe sobre los Sacramentos... Y ver que así habla un protestante, y que si yo lo hiciese por mi cuenta, me expondría a nuevas burias e insultos...» (56)

Para la crítica de Pacheco (prólogo a *La estrella de Vandalia*) en que observa éste que con demasiada frecuencia deja

Fernán de ser narrador para convertirse en predicador, tiene la autora la siguiente respuesta:

«Conforme estoy con la crítica; *acato y no obedezco* como los Virreyes de América —¿Por qué no critican a Jorge Sand, a Sué y Joulié sus predicaciones filosóficas y socialistas? Se les ha hecho de ellas su mayor mérito, pues ¿por qué se acriminan las religiosas, que como un pobre y humilde contraveneno esparce, cual ellos ponzoña, entretejidas (por tal que se las lean) en novelas?» (57)

Cañete, al advertir que, aun en esos géneros literarios que se conceptúan poco apropiados para la polémica, se hallaban con frecuencia disquisiciones morales en la época de Fernán, observa que si bien tales disgresiones «suelen perjudicarlos mucho bajo el punto de vista del arte, . . . dan a las obras cierta importancia de *actualidad*. . . » (58) (Al enviar Fernán sus obras a Mora, antes que éste tradujese *La Gaviota*, observa con perdonable orgullo que están «llenas de actualidad». (59)

Como respuesta a los críticos que llamaban a sus novelas, *Novelas Devocionarios*, por pecar éstas de excesiva nota religiosa, dice Fernán que «difícilmente se pintarán con exactitud las costumbres de la sociedad española, alta y popular, sin este requisito». Dado que tuviera razón en esto la autora, habrá que convenir en que las moralizaciones que abundan en toda su obra son excesivas y por regla general bastante inoportunas; que desde el punto de vista literario constituyen una grave desventaja. Dejando aparte lo que Fernán Caballero pueda haber intentado, no logró éxito al incorporar en la novela misma ese derroche «de moral» (60) que para siempre quedará como el punto más vulnerable de su obra.

Se pudiera objetar que tampoco van integradas en el cuerpo de la novela, las lecciones morales que existen en tales obras como *Guzmán de Alfarache* y *Vanity Fair*. Pero el intento de moralizar en estas dos obras no ofende la inteligencia de la generalidad de los lectores, como lo hacen las obras de Fernán en lo que toca a la nota didáctica.

«La moral de Fernán Caballero no surge en la escena, engrandecida por el dolor y por el combate, prestando eficaz respuesta y solución al sombrío interrogatorio de la conciencia, disipando como un soplo de esperanza las nubes siniestras que se agrupan en la frente del hombre de este siglo. Es una moral de cortísimo vuelo destinada a colegiala de quince años y a jóvenes que no hayan pasado en sus estudios de la segunda enseñanza. No resuelven más cuestiones que las de la obediencia a los padres, respeto a los mayores, castidad en las obras, palabras y pensamientos

tos, dulzura con los inferiores y misericordia con los menesterosos. Es una moral de primera comunión». (61)

Palacio-Valdés hubiera podido agregar que las prédicas de Fernán Caballero no resuelven problema alguno para las generaciones posteriores. Acaño sus enseñanzas no resolvieron problema alguno, ni aún en sus propios días, pues los que estaban de acuerdo con sus creencias eran personas que compartían ese «simpático candor característico suyo» (62), y tenían pocas dudas que los perturbaran; no tenían grandes pasiones que subyugar o encauzar ni rebelde sensualidad o escepticismo, ya moral ya político, que vencer. Para los que tenían pasiones reales y problemas complejos que resolver, el ingenuo moralizar de la autora de *Elia* y *Clemencia* podría a lo sumo vanagloriarse ocasionalmente de un encanto «naif» que desarma, pero casi nunca de la energía o fuerza necesarias para inspirar la solución de una duda o problema humano de mediano alcance. En nuestros días tenemos que notar solamente el tenor de la crítica de los admiradores de Fernán moralista como Hugo Kressin (63) para darnos cuenta de la candorosa naturaleza que se requiere para aceptar en serio su insípido moralizar como parte vital de su obra.

* * *

La segunda de las características de la novela española de mediados del siglo XIX, según Blanco García, es «un amor a la realidad viva y concreta». Fernán Caballero estaba tan orgullosa del realismo de su obra como lo estaba de la fuerza docente que trataba de introducir en sus novelas. Si, como varios críticos han afirmado, Fernán representa «el eslabón inmediato a Cervantes» en la historia de la novela española, es porque en su obra implantó la boga del realismo que iba a distinguir la obra de los novelistas más representativos de la generación siguiente. El realismo de Fernán fué tan valioso y significativo como estériles y sin sentido sus sermones. Las siguientes citas tomadas al azar de sus obras demostrarán que a la larga el realismo era la nota quintaesencial del programa literario de Fernán Caballero:

«el espíritu que reina en cuanto he escrito es realista». (64)

«no hemos de pintar a los españoles como extranjeros; nos retrataremos como somos». (65)

«He recorrido, pues, en mi impotencia para imaginar, en mi completa falta de propio caudal a *la verdad*, que me ha proporcionado algunas hojas sueltas de su archivo, y a la tradición, que me ha dado algunas flores de su siempre fresco y precioso herbolario para colocarlas en aquellas y formar un conjunto en que nada habrá mío, sino el hilo que las una». (66)

«Íñabíamos pensado citar en nota los periódicos de que hemos tomado cada hecho, cada pormenor y cada extracto de los que han servido para formar este *Cuadro*...» (67)

«La persona que escribe esto oyó ella misma la siguiente relación en boca de esa mujer, y la escribió en seguida en los mismos términos y propias palabras, sin quitar ni poner». (68)

«No se nos oculta que, con los elementos que presta, se hubiera podido sacar más partido literario, tratándolo con el énfasis clásico, el rico colorido romántico o la estética romancesca.

Pero como no aspiramos a causar efecto, sino a pintar las cosas del pueblo tales cuales son, no hemos querido separarnos en un ápice de la naturalidad y de la verdad. El lenguaje, salvo aspirar las *h* y suprimir las *d*, es el de las gentes de campo andaluzas, así como lo son sus ideas, sentimientos y costumbres». (69)

«Otros críticos, poco benévolos, dicen que inventamos lo que damos por cosas ciertas. Agradecemos el favor grande que con esta censura se hace a nuestro ingenio, pero sin admitirlo; lo uno, porque tenemos en mucho más el ser verídicos que ingeniosos, y en más estima el que se nos crea que el que se nos admire...» (70)

«Por lo tanto, queridísimo lector, ten la certeza de que todo lo que digo en esta novela es verdad. En cuanto a las cosas nuestras, no tengo que fiártelas, pues pienso que llevan su auténtica consigo; pero sí te fio todas las concernientes a los personajes extranjeros. Sírvate de certificado aun en las más increíbles, el asegurarte yo que son ciertas, yo que amo la verdad con entusiasmo y la considero como la musa del Parnaso cristiano, siendo la misión de esta musa poetizar la realidad sin alterarla...» (71)

«...estas páginas, escritas con ánimo reposado para edificación de las gentes de buena fe, en su conjunto son menos una obra de invención que un trozo de historia...» (72)

«Quien, como el autor, haya estado en el establecimiento politécnico de Londres, podrá haber visto exactamente reproducido lo que aquí se refiere». (73)

«...lo que ciertamente habría hecho si hubiese estado en el caso de observarlo (el pueblo andaluz) de cerca y estudiándolo con la atención sostenida y el amor simpático con que lo ha hecho el que con tanta sin-

ceridad como placer afirma otra vez más que no ha presentado en sus cuadros tipos de su invención, sino copias de la realidad, porque respeta la verdad y ama más las bellezas que pinta que la pintura que de ellas hace». (74)

Las citas anteriores están seleccionadas de cartas, prefacios y notas a las novelas mismas. Al hojear superficialmente cualquiera novela de Fernán Caballero, el lector encontrará seguramente alguna nota, aseverándole que el asunto en cuestión es auténticamente español, y muy a menudo, relatado por Fernán exactamente con las mismas palabras de algún testigo ocular de la escena o referido por algún fidedigno cronista. Si el lector lee la novela, podrá ver que Fernán inserta muchos paréntesis en el cuerpo de sus obras, advirtiéndole que la narración es auténtica. Esto no indica necesariamente que la novela que leemos no ha sufrido muchos cambios en manos de la autora antes de entregarse a la imprenta; entre el hecho verídico y la narración de este hecho en la novela habrá siempre importantes diferencias de detalle; (75) pero en general el afán de Fernán por no parecer como artista creadora indica que, al menos teóricamente, su método literario tenía como sus dos puntos principales, aquéllos de que hablara en el prólogo de su primera novela, v. gr., recopilar y copiar.

Fernán Caballero prefería considerar sus obras como documentos, y para alcanzar tal objetivo, usaba en cuanto le era posible una técnica fotográfica. Dos de sus más íntimos amigos literatos han usado el mismo término *fotográfico* para caracterizar su método; Cabanilles, refiriéndose a los tipos de Andalucía que la novelista «nos pinta al daguerrotipo», (76) mientras que Cañete pregunta «¿Quién no ha visto a Fernán en el desdénado hogar del pobre trabajador, arrebatándole el secreto de sus modestas virtudes, fotografiando, digámoslo así, con pincel inimitable las sanas alegrías del campesino andaluz», tipo que la novelista «retrata con tan pintoresca fidelidad y ternura?» (77)

Una opinión definitiva del éxito de Fernán Caballero como realista requeriría una documentación que no poseemos. Pero parece que su realismo en general fué más realismo en teoría que de hecho. Si Fernán buscó la verdad, no creemos que realizase su deseo, porque la verdad es algo más que la mera presentación de hechos. Fernán era demasiado monárquico religioso para permitirse interpretar los hechos que presenta al lector con la amplitud e imparcialidad necesarias a la

expresión de la verdad. En el prólogo a *Vulgaridad y nobleza* ya citado (nota N.º 70), la novelista ruega al lector y al crítico que antes que nada se le crea. ¡Resulta un tanto ingenua tal declaración de parte de un autor que confiesa tener una hacha que afilar! Si los personajes extranjeros, cuya autenticidad asegura ella en la carta-prólogo a *Clemencia* (nota N.º 71) son completamente reales, el inglés típico sería cínico, egoísta, ateo e hipócrita. La ridícula exageración con que aplica la ley del talión, falseando la psicología de los extranjeros—que, según ella, pintan a los españoles como farsantes y matones—se deja estudiar admirablemente en el capítulo «Los extranjeros en España» que aparece en la edición de *La familia de Alvarado* que se publicó en *El Heraldo* entre los días 6 y 26 de Septiembre de 1849, siendo ésta la primera versión impresa de la novela (78). Fernán Caballero poseía todas las ventajas necesarias que la capacitasen para retratar fielmente a los extranjeros, si tal hubiera sido su intención, pues era bien educada, había viajado mucho en diferentes épocas de su vida, y era figura principal de esa sociedad cosmopolita de la Sevilla del siglo XX. Pero su exagerado patriotismo coloreó de tal modo sus propósitos literarios que el conjunto de su obra resultó chauvinista.

La autenticidad del mundo de Fernán es menos discutible en los cuadros y relatos cortos donde el ambiente es esencialmente provinciano y las costumbres andaluzas se consideran sin relación con «el gran mundo anglo-franco», cuyas doctrinas y usos veía con tanto recelo. El cuadro que ha tratado de pintar en sus novelas era demasiado vasto para Fernán, quien, justo es advertirlo, consideraba su especialidad la novela popular. En las escenas campesinas y las conversaciones de tipos rústicos de su obra, encontramos el modelo del realismo que se puso en boga en las obras de la generación de Pérez-Galdós; y no es hasta el advenimiento de este maestro cuando podemos buscar retratos realistas de la vida urbana y cosmopolita de la España siglo XIX. Pereda, al declararse discípulo de Fernán Caballero, acaso no se referiría sólo al aspecto campesino y provinciano de su presunta maestra. La vida urbana como aparece en *Clemencia*, *Elia* y *La Gaviota*, rara vez deja de ofrecer un aspecto teatral. Por muy gráficas que sean a veces las escenas de tertulias en estas novelas, el lector tiene siempre la sensación de que el cuadro de la sociedad aristocrática no fuera completamente exacto, y que ha

sido sólo parcialmente observado. Es significativo constatar que, en las novelas, los personajes que mejor recordamos son, entre los de cierta situación social, la Asistenta, el suegro de Clemencia, el general Santa María—todos anacrónicos con respecto a los círculos en que se les hace moverse—, y tipos de tan ingenua belleza o rústico colorido como Pedro Santaló, Tía María, Rosa Mística, Pablo y Marisalada.

Sería locura negar la gran destreza de Fernán para pintar fielmente la vida campesina de Andalucía y su habilidad para referir las sencillas conversaciones de estos tipos campestres en su propio lenguaje, tan lleno de inimitable sabor y grajeo. Conocía Fernán perfectamente estas escenas, este folklore, y los perpetuó con amor y verdadera comprensión. Estas escenas y este folklore representan su contribución a la tradición del realismo español en la novela del siglo XIX, y constituyen una especie de «reenfranchisement» de la cualidad más típica de la literatura nacional como la marca característica de dicha novela, así contrarrestando las debilidades y falta de autenticidad de sus escenas de vida urbana. Es el realismo inmarcesible, la vitalidad de las escenas rústicas de sus novelas, un éxito suficientemente importante para que escritores tan grandes como Pereda se sintieran orgullosos de considerarse discípulos de Fernán Caballero.

* * *

Una contribución difícilmente de menor importancia que la parte que correspondió a Fernán en el renacimiento del realismo español en el siglo XIX fué la moda que estableció en pro de argumentos más sencillos. El apartarse del sensacionalismo excesivo y alambicadas intrigas, que caracterizaban las tramas de la literatura folletinesca—tanto como las traducciones de novelas francesas vulgares entonces tan corrientes—, y el volverse en dirección a la sencillez y la sobriedad de argumentos, puede decirse que datan de la publicación de *La Gaviota*. El mérito de la contribución de Fernán en ese sentido no estriba en la excelencia de los bosquejos de sus tramas, sino más bien en el hecho de que el éxito de sus obras probó que los lectores del día mostraban interés por una ficción que no tenía como mayor virtud la complejidad laberíntica de su argumento.

Los trozos ya citados demuestran que Fernán Caballero no se consideraba experta en el desarrollo de un argumento.

La trama la consideraba como marco; su interés estaba en el cuadro. Sus preocupaciones por la narración como tal no eran sino casuales; servía ésta como hilo en que ensartar esa mina de «dichos, usos, cuentos, creencias, chistes, refranes, etc.» que forman la parte perdurable de su obra, esa parte en que se encontraba Fernán más a sus anchas. Se recordará que ella misma caracterizaba a su *Gaviota* como «un brillante mosaico» que interesaría, no a aquel que sentía deseos de leer una buena historia, sino «al que quiera conocer este pueblo poético y esta sociedad tan poco conocida».

El orgullo de Fernán, ya lo hemos visto, no estaba en su habilidad para impresionar a la gente, sino en pintar las cosas del pueblo tales cuales eran. Nunca dejó de proclamar su falta de imaginación creadora, su mediocridad para inventar argumentos. ¡Siempre la misma advertencia!

«Mis novelas, señor, como novelas valen bien poca cosa. No tengo imaginación *creadora*. Así, carecen de intriga, de interés, y su lectura no despierta la curiosidad, ni fija la atención. Son pinturas de caracteres, de los vicios ridículos de la época y de las hermosas cualidades que desaparecen. Pequeños bajeles de papel con ramos de plumas demasiado atrevidas para bogar contra el horrible torrente que toma su origen en la incredulidad, hinchada por el orgullo, que lleva al abismo... Lo que creo haber escrito mejor son los cuadros populares, pequeños dibujos de daguerrotipo que pocas personas contemplan a la luz que les es ventajosa, y que permanecerán aun cuando el río haya arrebatado el bello original. Todo es allí verdadero; el asunto y los detalles. He aquí su mérito...» (79)

¡Siempre la misma advertencia! Su fin no era hacer que el asunto fuese impresionante y a la vez unidad artística; su propósito era sencillamente darnos un relato fiel de lo que observara con tanta atención y afecto. Cosa rara, consideraba la acción más esencial en sus cuadros que en sus novelas, y, no obstante, aun al referirse a aquéllos, subraya el hecho de que la trama es un detalle de menor importancia, que ni puede ni quiere elaborar.

«En éste, como en los más de nuestros cuadros, el argumento es cosa sencilla y poco complicada, por lo que carece de ese movimiento, de esas intrigas, de esas pasiones, que son, en particular en Francia, la esencia de la novela; por eso hemos tenido cuidado de no denominar a estas composiciones *novelas*, sino *cuadros*, para que todo aquél a quien no agrada el estudio de las costumbres, del carácter, de las ideas y del modo de expresarlas de nuestro pueblo, no las lea. El que quiera brillantéz, movi-

miento, bien urdidas intrigas, pasiones y artes, búsquelo donde lo halle, y no se venga a sentar al sol de Dios con nosotros». (80)

El que Fernán se haya contentado con hacer mera referencia a temas, pasiones y relaciones de personas, que al estudiarse debidamente ofrecerían asunto más a propósito para tratarse como tema novelable, nos muestra que la novelista evitaba concienzudamente los problemas de argumento novelesco que precisasen técnica especial.

La materia novelable de *La Gaviota* es el amor adúltero de Pepe Vera y Marisalada, o bien un intenso estudio psicológico de los protagonistas; la mayor parte de esta novela la constituyen el estudio de la vida campesina de Villamar, en la primera parte, y el estudio de las costumbres de la sociedad sevillana, en la segunda. El verdadero argumento novelesco, ocupa un lugar secundario. En *La familia de Alvareda* unas pocas escenas dispersas refieren la pasión de Rita y Vintura—el verdadero eje de la novela—y ocupa menor número de páginas que el relato del viaje que hicieron Pedro y María a Alcalá; este relato está escrito de un modo altamente pintoresco, pero no tiene nada que ver con el tema principal de la novela. El tema novelable de esta obra es, evidentemente, el estudio de las relaciones entre tres personas: Rita, Ventura y Perico, pero se ve que estas relaciones han sido estudiadas por un costumbrista cuyo mayor interés estaba en otra parte. Bien se hubiera podido hacer una novela trágica del primer matrimonio de Clemencia; Fernán Caballero dedica unas doce páginas superficiales a lo que llama «una rápida aglomeración de todo estos eventos, tan importantes en la vida de nuestra protagonista», comparadas con varios capítulos dedicados a la descripción de la vida un tanto monótona que se llevaba en la hacienda de Don Martín Ladrón de Guevara y los diálogos sostenidos entre este rancio andaluz y la Tía Latrana—diálogos de imponderable interés para el que estudie la lengua popular y el folklore andaluz—pero totalmente desligados del tema central de la novela.

Emilio Olloqui, al estudiar *Un verano en Bornos*, observa (81) que esta novela de costumbres se limita a la descripción de escenas tomadas de la vida real y que el argumento desarrolla los dos amores sin obstáculo ni intrigas. La frase «descripción de escenas» no sugiere una técnica novelística. La importancia de las obras de Fernán nunca consiste en el modo de

concebir ni desarrollar las historias que refieren, pues el desenlace se deja adivinar con facilidad en casi todas ellas desde los primeros capítulos de la novela. Donde no existe un interés sostenido por el desenlace, por la solución de un problema o conflicto de importancia, por el evento, no hay interés narrativo. El lector para quien alcancen a tener este interés las novelas de Fernán será forzosamente un lector cándido y poco leído.

Las coincidencias en las novelas de Fernán (vaya de ejemplo la manera en que Elia encuentra a su moribundo padre) no son sino un índice de una falta de recursos creadores y carencia de destreza en el desarrollo de un argumento realista, de parte de la escritora, y muestran que, llegada la ocasión, no estaba en esto muy por encima de esas novelas folletinescas que encontraba ella tan ridículas. El prólogo de Hartzenbusch a *Una en otra* (82) atestigua la historicidad de un caso como el de Diego Menas, que conoce a su padre a pesar de haberle visto sólo una vez, siendo Diego niño. Mas una cosa es atestiguar la historicidad de un incidente aislado y otra muy distinta atestiguar la realidad de los argumentos de un escritor.

Esas digresiones, esa introducción de argumentos secundarios, ese afán de entremezclar cuentos populares y relatos cortos, todo esto, más las insoportables disertaciones morales que salen constantemente a luz sin razón aparente, sirven sólo para hacer más débiles los ya insignificantes tramas de las novelas largas de Fernán. En la incorporación a la novela de material narrativo extraño y en su manifiesta voluntad para detener el lógico desarrollo del argumento, con el fin de introducir y estudiar figuras de menor importancia, por el puro gusto de describir un tipo, Fernán sigue una tradición de la literatura española que se puede observar en escritores tan representativos como Cervantes en el siglo XVII y Baroja en el XX. Que ocurra a menudo que el lector tenga la misma voluntad que Fernán y goce de las digresiones tanto como ella, es un tributo al *costumbrista*, pero patentiza el hecho de que la intención de la escritora no fuese esencialmente novelística. A la autora de *La Gaviota*, atribuye Margarita Nellen la elevación del costumbrismo que floreciera desde principios del siglo XIX en las obras de Larra, Estébanez Calderón y Mesonero Romanos, «a la dignidad de relato sujeto a un plan determinado». (83) Esto es verdad por cuanto Fernán urde un relato que puede servir de *marco al cuadro*; pero el valor re-

lativo de ambos era para ella, y sigue siendo para nosotros, el mismo que tienen los cuadros de un museo y los marcos en que van colocados.

* * *

Entre los epígrafes al primer capítulo de *Clemencia*, cita Fernán el apotegma de David: «Aux poètes dramatiques l'action, aux romanciers l'analyse du coeur». Por pocas que fuesen las pretensiones de Fernán a los laureles de novelador, se sentía bien segura de su habilidad de retratar personajes. Para nosotros, su éxito en este campo está limitado a la descripción de figuras secundarias; para el análisis de emociones y procesos psicológicos su pluma se mostró siempre inadecuada.

Difícilmente se superará a Fernán Caballero en la descripción de tipos tales como Pedro en *La familia de Alvarada*, Don Galo Pando en *Clemencia*, Don Benigno y la Asistentita en *Elia*, Momo, Rosa Mística, Tía María, Santaló y el Comandante en *La Gaviota*. La autenticidad de estos retratos hace que cada uno de ellos perdure en la memoria del lector mucho después que las novelas mismas hayan caído en el olvido. La ternura y la pintoresca belleza que logra dar a muchos de sus tipos rurales, sólo las igualan la deliciosa socarronería de un Don Martín Ladrón de Guevara o las graciosas travesuras de un Momo. Pero Fernán presenta a estos personajes con técnica, no de novelista sino de «tipista» (si se nos permite la palabra). No hay análisis del corazón en la obra de Fernán porque presenta ella a estas figuras en distintas etapas de su vida y no estudia sistemáticamente los pasos que conducen a estas etapas. No se interesa por el proceso mental. Sus figuras se nos antojan estáticas.

Con referencia a la importancia de permitir al lector que presencie los procesos psicológicos que se verifican en los personajes de una novela, advierte Ortega y Gasset:

«El imperativo de la novela es la autopsia. Nada de referirnos lo que un personaje es; hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos. . . Nos complace verlos (los personajes) directamente, penetrar en su interior, entenderlos, sentirnos inmersos en su mundo o atmósfera. De narrativo o indirecto se ha ido haciendo el género descriptivo o directo». (84)

Esta misma autopsia de que habla Ortega es lo que extrañamos en la obra de Fernán. Los personajes más vivos en nuestra memoria casi nunca son los personajes centrales de la

novela. Lo cual revela sencillamente que el novelista, o careciera del poder de estudiar el desarrollo mental de sus personajes o no tuviera voluntad para hacerlo. En *La familia de Alvareda*, el personaje que ofrece el mayor número de oportunidades para el estudio, es Rita: el lector quisiera saber cuáles fueron las causas psíquicas que la volvieron delincuente. En *La Gaviota*, el lector siente la falta de un estudio detallado de los cambios que hubo en el carácter de Marisalada, al dejar de ser retozona y arisca campesina, para llegar a ser diva de resonante popularidad. Es que para Fernán no había un «llegar a ser»; bastábale que sus personajes «fuesen»; hacía caso omiso de los procesos internos que produjeran el estado de ánimo y el modo de ser de sus personajes. Y son precisamente estos procesos, los que tiene el novelista que estudiar. No basta con avisarle al lector que Marisalada es ahora una prima donna, después de haber transferido su interés desde la protagonista a un grupo de aristócratas sevillanos cuya vida ofrece al costumbrista un campo más fecundo para el estudio de las costumbres que la vida de una sola mujer.

Para Fernán Caballero, la caracterización de un personaje consistía con demasiada frecuencia en la mera enumeración de los rasgos de aquéllos que figuran en sus novelas, y en una referencia retrospectiva de los varios pasos que efectuaron la reacción señalada: se indica la reacción sin estudiar los motivos y la lucha interna que a ella conducen. Desde luego, la actitud del escritor que concebía las grandes pasiones como cosa que había que evitar, y buscaba, por lo contrario, sólo aquellos rasgos que caracterizasen los ridículos vicios de su época y las bellas virtudes que se iban, no podía ser una actitud de novelista frente a sus personajes. Una figura como Marisalada está admirablemente presentada, pero como tipo más bien que como una mujer en particular; se comprende que el novelista cree una mujer tan fiel a la vida en general, que el lector llega a considerarla como tipo, pero es preciso que el novelista la conciba primero como mujer.

Las siguientes citas de la pluma de Fernán harán ver que ella creía estudiar caracteres, pero asimismo patentizarán el que su interés por el personaje mismo no era sino muy secundario:

«Nadie ha querido reconocer en esta novelita (CLEMENCIA) la idea del autor: o bien éste no ha sabido exponerla. Ella es poner frente a fren-

te la cultura cristiana creyente y la cultura mundana y escéptica: el corazón sano y caliente de la primera, la secadura y aridez de la segunda. Para demostrarlo claramente forma, no sólo el contraste entre los amantes (Clemencia y Sir George), pero trae un examen y análisis que, sin faltar un ápice a la verdad, lo demuestra clara y patentemente. Y convenida Clemencia y además, por último, ofendida, triunfa su delicada dignidad y alta razón de un amor que sólo le promete la desgracia de su vida. Lección de alta moral harto necesaria en un mundo en que se defiende la *pasión* y se le hace disculpadora de todo exceso. Como estudio fisiológico están los tres amores: el noble y exclusivo amor español, el violento y delicado amor francés, y el egoísta y material amor inglés. Como tipos de sociedad española están los demás, en particular Constancia; esto es, la burlada beata y don Martín, el noble y rico campesino, que dejará de existir con los últimos que aún quedan. Los reemplazarán otros, que hablarán champurreado francés, habrán sido diputados, no darán locas limosnas, y gastarán sus ventas en querer introducir arados y trillos de invención belga o francesa.

Clemencia probará que la educación sencilla de un convento, será siempre la sólida base que forme a la esposa y madre perfecta; y que ésta, ensanchada y cultivada por un bien dirigido estudio formaría la mujer culta y perfecta. Lo demás es barniz, es farbales y miriñaques». (85)

En una carta al Conde de Casal (86) de 1852, menciona Fernán este estudio fisiológico (!) de los tres amores, y añade que sir George ha de personificar «la seca, fría y escéptica cultura del gran mundo», y Clemencia «la sencilla y buena ilustración cristiana, llena de fe y de *corazón*». Como en el caso de Eloísa y el General Santa María, vuelve Fernán a pintar ciertos «tipos de la sociedad española» como figuras fijas. Su interés principal lo declara con claridad: lo que importa siempre es el tipo. Una vez escogidos los tipos que retratará, hace ella que los personajes se amolden al modelo que haya fijado y se porten de una manera correspondiente a las distintas concepciones. Como individuos, difícilmente tienen vida propia. Las protagonistas de *Elia*, *Clemencia*, *Lágrimas*, apenas si llegan a ser variantes de la misma joven de delicadeza y finos sentimientos cristianos, esa virgen pseudomística y resignada, que según feliz frase de César Barja, no tienen curvatura psicológica alguna. (87) En lenguaje del teatro pudiéramos decir que cualquiera de las tres podría desempeñar de improviso el papel de las otras, porque todas obedecen a la misma intención preconcebida de su autora, y no a los dictámenes de su propio corazón. Aunque son ambas personalidades relativamente más ricas, lo mismo se pudiera decir de Rita y Marisalada.

Fernán Caballero respondía del siguiente modo a aquellos críticos que encontraban empalagosas a sus heroínas:

«Harémosles notar que el amor puro de una niña criada en un convento (habla de Elia)—a cuya alma inocente e infantil apenas ha llegado el perfume de la flor de amor—y que impelida por terribles circunstancias y la propia inclinación se vuelve voluntariamente al retiro que ama, porque no quiere ni puede arrostrar la opinión, ni rebajar, uniéndose a él, al hombre a quien ama, es en todo y por todo el más perfecto contraste con la mujer hecha, con la gran señora, que en la edad y en la fuerza de las pasiones desenfadadas hasta la brutalidad, cogió el fruto de la pasión siendo amante y madre, con la mujer enérgica, que es encerrada en un convento, como lo sería en una prisión, que la separa de un hombre a quien honra y eleva con su cariño. . . Cada individuo ama con los sentimientos que le son propios. Si la pasión enérgica es un tipo de novela, no siempre, a Dios gracias, es una realidad en la vida. . . Puede que una mujer que no ama con furor no sea el tipo que llena el ideal que muchos se creían: pero puede también que sea el que prefieran almas menos romancescas y más poéticas; es decir, las que simpaticen más con la verdad y la sencillez, que no con la elevación y energía, a veces ficticia y forzada en las producciones, como en la vida real. . . » (88)

A nadie se le ocurre negar que la gente sencilla suele ofrecer en su vida, en sus pasiones opacas, materiales que puedan inspirar a cualquier novelista. Pero esta gente sencilla tiene que ser, ante todo, individuos, y el novelista habrá de respetar su autonomía e integridad. Del hecho de que la gente sencilla lleve una vida menos aparatosa que la de otros individuos más romancescos, no se puede deducir que el desarrollo psicológico de su carácter no se preste al análisis, ni que se la pueda retratar por medio de una simple enumeración de sus rasgos típicos y una mera referencia a las distintas etapas de ese desarrollo, Jude the Obscure fué quintaesencialmente un hombre sencillo, y sin embargo, esa misma igualdad de su carácter ofreció a un verdadero novelista material abundante para una caracterización inmortal. Para crear tal personaje, el novelista tendrá que interesarse apasionadamente por ese personaje como individuo, tendrá que darle esa completa consideración que merece el hombre como tal.

Describir tipos y estudiar caracteres son dos tareas enteramente diferentes que requieren una técnica literaria completamente distinta. El indiscutible talento de Fernán Caballero para alcanzar lo primero hace que los Simón Verde y los personajes secundarios de las novelas, que en éstas figuran solamente como tipos—logrados ya, no por hacer—resulten ser

creaciones literarias mucho más acertadas que esos protagonistas que ella acomoda a la escena y a sus propósitos generales como si no tuvieran existencia propia.

* * *

Un año después de publicada *La Gaviota*, la autora escribe en tono jocoso a Eugenio Ochoa: «Mi estilo se está haciendo una librea para que a la legua conozcan que es mío; ya me entiende usted, querido ruiseñor de las Batuecas». (89) Con referencia a un certamen literario en que Fernán se negara a tomar parte, escribe a su sobrino Tomás Osborne en 1862: «...hay que en esos certámenes no tiene uno para nada que dar su nombre, ni antes ni después. En contra de esto hay que mi estilo es tan distinto de los demás, y tan *sui generis*, que al instante me conocerán». (90)

Por paradójico que parezca al lector, a Fernán Caballero le preocupaba de verdad el problema del estilo. Pero aunque había leído mucho y bueno y poseía genuino interés por el estilo de los maestros, nunca olvidó que era una «media cuchara» y se preciaba más de la propiedad de su estilo que del sabor literario del mismo. En numerosas ocasiones lamentaba no ser poetisa y tener que expresarse por medio de su «prosa desabrida». En carta a Cañete firmada en 1856, confiesa: «Me gusta el primor; me muero por él» (91) Pero tiene siempre muy presente el que su prestigio literario se basaba en la sencillez. (92)

«En todo lo que escribo no hay arte, ni saber, mi estudio es instintivo; tal vez expreso, como Ud. habrá notado, un pensamiento de culta esfera sin cuidar del lenguaje. Procuro, sí, poetizar la verdad, ennoblecer nuestra pobre naturaleza».

En el prefacio a *Vulgaridad y nobleza*, acepta la autora el fallo de aquellos que hallaban «inhábil y defectuosa» la presentación de sus cuadros, pero añade: «Pero ya que no hay cajas de plata en que conservar cosas tan bellas, consérvense aunque sea en caja de peltre». (93) Su primordial interés es preservar las «cosas del pueblo andaluz» tan caras para ella, y su constante preocupación es que la transcripción que hace sea siempre auténtica. Luis de Eguilaz menciona entre los elementos que harán perdurable la obra de Fernán: «su estilo nuevo, fresco y sencillo, sus giros atrevidos y los chistes que en cada página derrama...» (94), y es precisamente en esta gra-

ciosa intimidad que tanto luchó por conseguir donde lograron mayor éxito de estilo. Tampoco carecía su estilo de los matices apropiados a la interpretación de escenas de las diferentes capas sociales, como José Fernández Espino lo ha hecho notar: «A estas perfecciones se une el encanto de una dicción pura, sencilla, armoniosa, variada en los giros, con cortes ingeniosos en la frase, uniendo la naturalidad a la poesía más delicada, y enlazando hábilmente los modismos más vulgares a la gravedad de ciertas narraciones». (95)

Ciertamente no siempre consigue Fernán Caballero asignar a cada personaje de sus novelas un modo de hablar correspondiente a su estrato social, y así encontramos el caso de un Sir George empleando locuciones populares andaluzas y el de María, la cocinera, en *Elia*, que en más de una ocasión expresa sentimientos y pronuncia frases, en sus discusiones filosóficas que tiene con don Narciso, totalmente fuera de lugar, dadas su situación y educación. A este respecto, sin embargo, el lector no hispano deberá tener en cuenta el modo de hablar de un sirviente de otra raza y el de un criado español que ha pasado toda su vida en un hogar culto, oyendo a diario las conversaciones de sus amos. Es también muy cierto que los campesinos de España e Hispanoamérica sienten especial dilección por los términos altisonantes, cosa que no ocurre en tan alto grado con otros pueblos no latinos; aún en una simple hojeada de cualquiera colección de poesía popular andaluza o hispanoamericana no dejará de llamar la atención del lector el gran número de sustantivos abstractos polisilábicos. Asimismo conviene recordar que los textos de doctrina cristiana contienen gran número de palabras largas y sonoras, cuyo sentido no podrá asimilar un niño, pero esto no quita que el muchacho español admire su sonido y guste de emplearlas.

Sospechando que el lector pueda sentir alguna falta de realismo en los diálogos del bajo pueblo en *Elia*, la autora apresúrase a advertirnos:

«Otro cargo se nos podrá hacer, como a todo el que pretende copiar al natural, y es: que hay puestas en boca de personajes sencillos y poco pensadores razones que no serían capaces de emitir. El corazón humano es un libro de música que con variadas notas contiene, ya tiernas y dulces, ya graves e impetuosas partituras. El observador las descifra sin alterarlas: cuando a veces le faltan voces o voluntad a él mismo para hacerlo, halla voces a las personas que pinta, a la manera que el abogado halla razones para la que defiende». (96)

Habiéndose referido con desdén los adversarios de Fernán a las palabras y giros andaluces que emplea en sus novelas, la escritora repite en distintos lugares sus razones para tal uso, sobre todo en la carta-prefacio a Clemencia:

«P. D. No siéndome posible, sin robar su genuino colorido al diálogo, eludir palabras andaluzas muy expresivas e irremplazables, he puesto al fin de la novela una tabla en que se expresa su significado. Walter Scott tiene diálogos enteros en dialecto escocés, lo que nadie, que sepamos, ha motejado al ilustre novelista». (97)

Esta misma novela contiene un extenso capítulo dedicado a discutir el estilo (Cap. III, parte II) que refleja los pareceres de la autora en contraposición a las autoridades francesas y españolas. Es un capítulo digno de leerse; la carta-prefacio condensa del siguiente modo el punto de vista en él expuesto:

«Sólo quiero añadir algunas palabras auxiliares a las bondadosas que dices, defendiendo mi estilo de ataques que no he visto ni he oído, pero que siento, como se siente, sin verlo ni oírlo, el helado viento del Guadarrama.

Dice Suard, hablando de las cartas de Mad. de Sévigné:

«¿Qué es estilo? Es difícil contestar a esta pregunta. El estilo es el que conviene a la persona que escribe. El cardenal D'Ossat no puede escribir como Voltaire. ¿Cuál se debe imitar? Ninguno, si se quiere ser algo por sí. No tiene realmente estilo, sino el que tiene el de su propio carácter y el giro natural y personal de su entendimiento, modificado por los sentimientos que se tiene al escribir. ¿Quién escribe mejor? El que tiene más movilidad en la imaginación, más ligereza, chiste y originalidad en su talento, más facilidad y buen gusto en su manera de expresarse».

De lo dicho saco la siguiente consecuencia:

Si se han figurado los Eolos del Guadarrama que tu amigo Fernán es un sabio, un padre grave, un miembro de cualquier academia, un doctor de cualquier facultad o un profesor de cualquier universidad, claro es que su estilo no será el propio ni el que le conviene. Pero como tu amigo no es nada de eso, ni por el forro, se deduce lógicamente que el estilo de un sabio, de un padre grave, de un académico, de un doctor o de un profesor, no es el que conviene ni es propio a Fernán.

En cuanto al lenguaje, a los cargos que me puedan hacer los Eolos del Guadarrama, me rindo, someto y entrego con toda la humildad y con todo el rendimiento posible; pues no pienso, querido lector, imitar al centinela a quien dejó olvidado en su precipitada huída, a la entrada de un puente, una columna portuguesa, el cual viendo llegar el ejército español se cuadró muy dispuesto a disputarle el paso del puente. . .

No me hagas cargos por mis muchas citas, cosa muy poco usada en nuestra literatura. Tráigolas, porque como no presumo mis juicios tanto

que piense que no necesitan padrinos, tengo interés y hallo gusto en buscárselos buenos y autorizados, hasta en mi comadre Beatriz». (98)

Fernán sentía con razón que una pulcritud académica no armonizaba con el genio de su obra, que él la consideraba esencialmente original, popular y humorística, y repetía a quien quería oírle «Dejad, por Dios, a Fernán con sus faltas, con sus impropiedades». (99)

Estas faltas consistían en su mayoría en solecismos, galicismos y cierta confusión en el uso de los pronombres personales. Tales errores pueden haber tenido su origen en el haber pasado Fernán cuando joven muchos años en Alemania; en el haber estudiado con una intuitriz belga, en que al volver a Andalucía a la edad de 16 años, hablaba tan mal el español que su madre se vió obligada a buscarle un maestro de castellano; en que los originales de varias de sus obras los escribió en francés y alemán; en que la parte más importante de sus lecturas la hizo siempre en lenguas extranjeras. Se explican fácilmente los andalucismos que abundan en su prosa si se tiene en cuenta que pasó la mayor parte de su vida en Sevilla y su gran amor por el lenguaje popular andaluz. Sus dispersos americanismos se podrían explicar, recordando que la mayor parte de sus de años de casada con el capitán Planells los pasó en Puerto Rico. (100) ¿Será exagerado presumir que el desaliño de su lenguaje haya sido causado en parte por su estada en ese país? Era su primera permanencia en un país en que se hablaba casi exclusivamente español, pues los años anteriores los había pasado en Alemania, en la polilingüe Cádiz y la cosmopolita Sevilla de principios del siglo XIX, en constante compañía de su padre que era alemán.

A partir de 1834 observamos un progreso constante, alejándose de tales galicismos como «te pido de dárselos» el uso de *de* por *desde* y «nada otra cosa», que abundan en su correspondencia anterior a ese año. Pero hasta sus últimos años aparecen esporádicamente en su correspondencia y aun en los cuadros y novelas, arcaísmos como *muy mucho*, errores como «ir en casa de» y «miles cosas»; y las formas verbales *maldiciese*, *haiga* y *valla*. Sus cartas contienen construcciones poco académicas: «me se traspapelan», «me se olvidaba decir», «me se celebra», «me se ha trastornado»; y «me alegre que», «la idea que»; «sin quejar que», y su uso del pretérito perfecto después de conjunciones temporales es inconsistente; en dos

páginas seguidas de *Elia* vemos: «Apenas había salido la Marquesa» y «apenas hubo leído...» Junto con las formas populares truncadas «tonteras» y «bondadosa», hallamos giros como «estoy de mudada» y el verbo «desvoronarse». En su correspondencia hay referencias a su constante uso del diccionario, pero su ortografía sigue insegura, y en cierta carta llega a escribir «horripilante (o orripilante, no tengo tiempo de mirar el diccionario)».

Las cartas de la autora hacen mención de la costumbre que tenía de pasar su trabajo a varios amigos (Fermín de la Puente y Fernando de Gabriel y Ruiz de Apodaca, entre otros) para que se lo corrigieran y enmendaran. En muchos casos discutía el punto tratado, y su consideración por el detalle exacto se nota en su correspondencia con Cañete concierne a *Deudas pagadas*, cuyo desaliño lamenta, no sin quejarse en varias cartas de los cambios que ciertos amigos literatos quisieran hacer a su obra:

«Séame permitido, en el seno de la confianza y de la intimidad que nos une, verter mis condolencias y hasta mis lágrimas (no lo niego) por las *enmiendas*, pues no son *correcciones* que ha hecho Fermín con su pluma de *plomo* (aunque académico). Ya en *La Gaviota* me había intercalado mil cosas, y hasta en pasajes jocosos... ¡¡textos de escritura!! Me había trastornado de un todo la muerte de Pepe Vera, que era, según mi marido, la mejor página que yo había escrito.

Dile mis sentidas, aunque delicadas quejas; me prometió no *enmendar* más, y sólo en los pocos trozos de *Callar en vida* que copia en el prólogo me he hallado ¡¡diez o doce!! Cuando enumero todos los sonidos de la Naturaleza a la caída de la tarde, y digo que sobresalía la sonora voz del hombre, la de los trabajadores, me corrige y me pone *en las* de los trabajadores. ¿Me querrá usted decir qué es lo que sobresalía?

... Es lo más, no diré difícil, pero imposible, el enmendar un autor en cuanto a su *idea*. Voy a dar a usted una prueba en una gran friolera y con toda la entera franqueza de dos corazones sanos y abiertos como son los nuestros. En ese mismo *Callar en vida* que salió en la Revista puse yo (esto es, Fernán): «Cada flor que abre su seno nos hace olvidar la que se ajó la víspera». Usted puso: «Cada flor que abre su *hermoso* seno». Parece nada, y no lo es. Le quita su primitiva sencillez a la frase, la alarga, le da cierto aire pretencioso y hace jugar a la flor un papel principal, cuando el que tiene allí es sólo subalterno.

Estas cosas no son nada, y, no obstante, están tan íntimamente ligadas con la idea del poeta, con la manera genuina del escritor, que son las que lo forman y las que constituyen su originalidad». (101)

La carta citada, escrita a Fernández Espino, demuestra un esmero en los pormenores que no hubiéramos esperado en-

contrar en Fernán, esmero que se descubre en un sinnúmero de ocasiones en que se declara la escritora en desacuerdo con Fernán de la Puente en lo que toca a las correcciones e incisiones que éste le ha hecho:

«Usted ha puesto «desconcertados» en lugar de «feos», pero yo he querido decir terminantemente *feos*.

Usted ha puesto «gentil talante» en lugar de *talante perfecto* que puso Mora. Está muy bien; pero yo hubiera preferido *gallardo* por más usual, y porque expresa mejor la idea.

Dice que *había* en la apostura de su cabeza una gracia, etc. Usted pone que «reinaba». ¿Es más propio?

Dice que en toda su persona se traslucía la *distinción* exquisita de casta y alma. Y usted pone «elevación» y me parece que la distinción se conoce exteriormente, pero la elevación, no.

Dice *placidez*; usted ha puesto «calma». Muda el sentido, a mi ver. Placidez es siempre una virtud. Calma, un defecto o falta alguna vez, y es un ridículo que suelen dar a los alemanes...» (102)

Hasta las correcciones del mismo Duque de Rivas la impacientan:

«Ya habrá llegado... el tomo con *la familia Alvareda*. Si Ud. lo lee le agradecería con extremo me dijese su parecer sobre ella. Tiene correcciones que no me simpatizan. El Duque, creo que dije a Ud. que puso a uno de los héroes en la solemne escena del robo en sagrario *borracho*. Pude evitar esa innecesaria innovación, que desprestigiaba al héroe y a la escena. Fermín me ha puesto al otro héroe, Ventura, *retozando* en otra grave e importante escena. Paciencia». 103

Una carta a Mora (1849), que cita varios casos en que la novelista le discute la traducción de trozos de *La Gavota*, (104) manifiesta esta constante preocupación por la dicción. A través de sus cartas se queja de la suerte de su obra en manos de amigos eruditos y expresa con frecuencia su indignación por el descuido de los escritores españoles de su época.

La propiedad y variedad de la dicción de Fernán indican una asociación constante con la gente que pinta en sus obras. Sus biógrafos y críticos nos la presentan como *abeja diligente* (105) siempre pendiente de toda oportunidad de hacer más grande su almacén de frases y dichos andaluces, y en sus cartas exhorta a menudo a sus amigos a que le manden datos sobre el folklore que tanto le entusiasmaba. Coloma nos dice que el afán de reunir cuentos y rimas populares databa de muchos años antes de publicar su primera novela (recuérdese que el padre de Fernán era, desde muchos puntos de vista, patriarca

del estudio del folklore español), y nos describe su amistad con ese pueblo bajo que tanto le interesaba:

«Este estudio del pueblo andaluz que hizo la Marquesa de Arco-Hermoso, difícil siempre, pero más difícil aún para una dama de su rango y de sus aristocráticas y serias costumbres, llevóle a efecto principalmente en Dos Hermanas y ayudóle en alto grado para ello su ferviente caridad, que la impulsaba a visitar en sus casas a los pobres y a entablar con ellos largas pláticas para conocer bien sus necesidades y socorrerlas y remediarlas. Durante estos catorce años pasó largas temporadas en su Hacienda de Zafra en Dos Hermanas, donde había fundado en la planta baja una especie de taller en que encontraban trabajo, muy bien retribuido por la misma Cecilia, todas las mujeres del pueblo y de la comarca. Mezclábase allí la ilustre Marquesa con las sencillas campesinas; poníalas a *son aise*, como dicen los franceses, con su sencilla bondad y natural dulzura: *dábales cuerda*, como decía ella misma y provocaba su locuacidad nativa con hábiles preguntas y estudiadas observaciones. Así adquirió esa portentosa facilidad para el diálogo genuinamente popular, y el riquísimo tesoro de frases, tradiciones, y cuentos populares, que aparecieron después diseminadas por todas sus obras». (106)

No deja de ser lógico el que algunos aspectos del habla popular se le escapasen a la Marquesa, y huelga decir que ese *color verde* tan típico en las salidas del pueblo no aparece en las obras de Fernán Caballero. Pero tampoco es improbable que Fernán tuviera esa naturalidad sin pretensiones de la *Asisienta* (en *Elia*) y que tuviera las mismas charlas íntimas con el pueblo que tuvo esa campechana aristócrata.

El uso del pronombre vocativo en la obra de Fernán Caballero es bastante desconcertante, y no se explica tampoco citando la relativa flexibilidad de los pronombres de trato en Andalucía. Sin razón aparente habla a un grupo de amigos de *ustedes* y al rato de *vosotros*. En las cartas a su sobrino Tomás Osborne y a Matilde Pastrana suele usar el plural familiar en *ustedes*, pero hay muchas excepciones a este uso; Clemencia habla a Sir George ya de *usted* ya de *vos*, y así lo hacen varios personajes de la misma novela; Don Martín habla a su mujer de *tú*, de *vos* y de *usted*. En la segunda parte de *Clemencia* dice don Galo Pando a Sir George: «Suplico a Ud. me hagáis el favor, señor D. Jorge». En carta a Matilde Pastrana encontramos:

«Te escribo muy de prisa. Dios quiera que puedas leer mi carta; pero el correo se va; muchas más cosas tengo que deciros, pero será otro día, Adios, Matilde mía. Tantos cariños a tus padres y a tu hermana.

pues todos saben ustedes que es su mejor, mejor, mejor amiga, CECILIA». (107)

Dadas las simpatías políticas y religiosas de Fernán Caballero, bien pudiera extrañarse el lector al hallar neologismos en su obra. No obstante, para nosotros, es típica de su modo de pensar en esto, la siguiente frase de *Un verano en Bornos*: «La moderna literatura ha puesto en circulación una porción de palabras que dormían el sueño del justo en el seno del Diccionario o en los archivos de la ciencia, y ha hecho bien; que nunca por mucho trigo hubo mal año». (108)

De ahí que se sintiera orgullosa de haber «inventado» palabras como *desprestigio* y que dijese a Cañete:

«Le recomiendo a usted mi palabra *desprestigio* tan admitida, usada y popularizada ya en tan poco tiempo sin ser francesa ni griega, y que aunque se propuso para su admisión no quisieron esos señores, ¡ingratos! admitirla. «Nuevas necesidades crean nuevas voces» decía en su discurso Mora hablando del neologismo; pues ¿y qué más perentoria necesidad que nombrar el horrible mal que aqueja a la humanidad, esto es, haber perdido la magnífica facultad de venerar, apreciar, respetar a todas las cosas, a todos los hombres, a todas las convicciones, sentimientos e ideas». (190)

Su orgullo al ver adaptada por todo el mundo, aún por eruditos y gente muy castiza esta palabra (no aceptada por la Academia) se repitió al ver incorporada la voz *bendito* al vocabulario literario. (110) Una palabra como *sucursal* la apropiaba gustosa para su propio uso, y si bien se reía con buen humor de las importaciones en el léxico, en *Un verano en Bornos*, en *Elia*, en *La Gaviota* y en otras obras ridiculizaba un tanto a aquellos españoles que decían *lamentable* y *deplorable* a la francesa, se mostró en general bastante tolerante con las *extranjeras* como gustaba de llamarlas.

Las palabras que para Fernán representaban una especie de tabú eran los términos introducidos por los librepensadores del siglo XIX. En *Elia*, *La Gaviota*, *Clemencia*, *La Familia de Alvareda*, etc., declara la guerra a muerte a los términos *filantropía*, *ilustración*, *humanidad* y *fraternidad*. Resume la actitud de la autora a este respecto, la siguiente frase: «¿A qué tanto recalcar a la voz *filantropía*, cuando hay una voz más propia, más fuerte, más simpática, más escuchada, que siempre ha existido y ejercido su inmenso poder entre cristianos, que es la de CARIDAD?» (111) Y, refiriéndose a la pala-

bra *humanidad* confiesa: «Esta frase me *achoca*, como dice el pueblo.»(112) No admite las frases de los deístas, *Ser Supremo*, *Divino Hacedor*, etc., pues dice que el «pueblo» no entendería jamás tales usos y rodéos, y no cesó nunca de mofarse de los que se servían de tales ambages.

En general los pareceres de Fernán respecto de la introducción de términos nuevos eran de un criterio mucho más amplio que sus pareceres sobre otros asuntos, especialmente asuntos morales. En parte, el mérito de su obra consiste en haber concedido ella papeles de ciudadanía al habla popular y un sinnúmero de términos gráficos, incorporándolos al vocabulario del novelista.

* * *

No cae dentro del campo de este estudio intentar una valorización de la obra de Fernán Caballero. La importancia histórica de tal obra es indiscutible. Que gran parte de su obra se deje leer con gusto hoy en día refleja el vigor general de su pluma. Si como novelista deja mucho que desear, hay que tener en cuenta que ella se consideraba ante todo «tipista» y «costumbrista». Como hemos visto, su técnica no es casi nunca la de un novelista y no es lógico suponer que sus obras ofrezcan un modelo para la novela ni sus prefacios o su correspondencia una teoría de la novela. Sin embargo, a pesar de sus repetidas afirmaciones de interesarse más por el «cuadro» que por el «marco», nos ha parecido mostrar el hecho de que el problema de la novela preocupara a la figura tan importante en el desarrollo de este género en España, indicando algunos lugares en que dió sus opiniones sobre dicho problema.

La novela que le hubiese resultado mejor a Fernán, hubiera sido la de su propia vida. Su variada e interesantísima correspondencia (113)—suficientemente copiosa para ofrecer tema a varios libros—justifica el título de la excelente biografía que escribió Angélica Palma: Fernán Caballero: *el novelista novelable*. Algunas de las páginas más vigorosas de Fernán se encuentran en sus cartas y nos presentan una figura infinitamente más simpática y de más complejidad psicológica que cualquiera de los personajes de sus libros. (114)

NOTAS Y REFERENCIAS

La edición de las obras de Fernán Caballero citadas en este estudio es la de sus *Obras completas*, 17 vols., Madrid, 1893-14, con la excepción de *La Gaviota*, Editorial Rubinos, Madrid 1925. En estas referencias V. indica la edición de Valencia de las *Cartas* (véase núm. 8), y LA el Epistolario que editó López Argüello (véase Núm. 21).

- 1.—E. H. HESPELT, *The Genesis of La familia de Alvareda*, en *Hispanic Review*, II, Julio de 1934, 179-202.
- 2.—HESPELT, Op. cit., 183.
- 3.—ANGÉLICA PALMA, *Fernán Caballero, la novelista novelable*, Madrid, 1931, p. 93-94.
- 4.—PALMA, op. cit., 189, cita a Fernán.
- 5.—LUIS COLOMA, *Recuerdos de Fernán Caballero*, Bilbao, s. f., 253-4. Hay edición de 1933 de este libro.
- 6.—COLOMA, op. cit., 254.
- 7.—CAMILLE PITOLLET, Les premiers essais littéraires de Fernán Caballero, en *Bulletin Hispanique* IX, 1907, 79.
- 8.—DIEGO DE VALENCINA, *Cartas de Fernán Caballero*, Madrid, 1919, 44.
- 9.—V., 45.
- 10.—Prólogo a *La Gaviota*, 5
- 11.—Prólogo a *Lágrimas*, 9.
- 12.—V., 45.
- 13.—MERIMEE-MORLEY, *History of Spanish Literature*, New York, 1930, 541.
- 14.—MARGARITA NELKEN, *Las escritoras españolas*, Ed. Labor, Barcelona, 1930, 219.
- 15.—*La Gaviota*, II, 54.
- 16.—Sus padres eran Juan Nicolás Böhl de Faber y doña Francisca Larrea Böhl de Faber, «aquella opulenta y jugosa personalidad de Francisquita»—véase Blanca de los Ríos de Lampérez *Notas para la historia del romanticismo en España* en *Rev. Crit. Hispano-Americana*, II, 1916, p. 17. Cf. E. H. Hespelt, *Francisca Larrea, a Spanish feminist of the early nineteenth century* en *Hispania*, XIII (1930), 173-86.
- 17.—V., 16.
- 18.—V., loc. cit.
- 19.—V., 20.
- 20.—V., 49 y 52.
- 21.—A. LÓPEZ ARGÜELLO, *Epistolario de Fernán Caballero*, Barcelona. 1922, 173.
- 22.—BLANCA DE LOS RÍOS DE LAMPÉREZ, *Notas para la historia del romanticismo en España*, en la *Rev. Crit. Hispano-Americana* II, 1916, 17.
- 23.—*La Gaviota*, 7-8 (Prólogo).
- 24.—*Lágrimas*, 7-10 (Prólogo).
- 25.—*Lágrimas*, 10-11 (Prólogo).
- 26.—B. CROCE, *Fernán Caballero* en «*La Crítica*», XX, 1922, 68.
- 27.—A. CABANILLES, Prólogo a *Lágrimas*, 11.
- 28.—A. MOREL-FATIO, *Fernán Caballero d'après sa correspondance avec Antoine de La tour en Etudes sur l'Espagne*, Paris, 1904, III, 319.
- 29.—MOREL-FATIO, op. cit., 318.
- 30.—*La*, 162.
- 31.—Prólogo a *La mejor corona de López de Ayala* en su *Obras completas* (1881-85) Val. V.
- 32.—Prólogo a *La Gaviota*, 8.
- 33.—AZORÍN, *Andando y pensando*, Madrid, 1929, 189.
- 34.—*La Gaviota* II, 5.
- 35.—Citado por Azorín, op. cit., 190.
- 36.—*Clemencia*, 105.
- 37.—V., p. 33.
- 38.—LA, 45.
- 39.—LA, loc. cit.
- 40.—LA, 164.
- 41.—*Clemencia*, II, 104.
- 42.—LA., 176.
- 43.—F. BLANCO GARCÍA, *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid, 1891-4, II, 281.
- 44.—MANUEL CAÑETE, Prólogo a *Deudas pagadas*, XXVIII-XXIX.
- 45.—V., 80-81.

- 46.—PALMA, op. cit., 75.
- 48.—E. Olloqui, Prólogo a *Un verano en Bornos*, IX.
- 49.—BLANCO GARCIA, op. cit., II, 286.
- 50.—José Mría Asensio y Toledo, *Fernán Caballero y la novela contemporánea*, Madrid, 1893, 180-181. (En *Obras completas* de Fernán).
- 51.—COLOMA, op. cit., 351 ff. et passim.
- 52.—LA, 110 ff.
- 53.—V., 29.
- 54.—LA., 103.
- 55.—MOREL-FATIO, op. cit., 340.
- 56.—LA., 166 y 180.
- 57.—LA., 92.
- 58.—*Deudas pagadas*, XIX.
- 59.—V., 20.
- 60.—A. PALACIO VALDÉS, *emblanzas literarias* (Los novelistas españoles), en sus *Obras completas*, Madrid, 1908, Vol. XI. 136.
- 61.—PALACIO VALDÉS, op. cit., 134.
- 62.—COLOMA, op. cit., 24.
- 63.—Véase el artículo de este escritor sobre Fernán moralista en el Vol. VII (1924) de la revista *Hispania*.
- 64.—V. 20.
- 65.—*La Gaviota*, II, 52.
- 66.—Dedicatoria a *Deudas pagadas*.
- 67.—Advertencia a la misma.
- 68.—*La familia de Alvareda*, 296n.
- 69.—*Una palabra al lector* en la misma.
- 70.—*Vulgaridad y nobleza*, 10.
- 71.—*Clemencia*, XXXII.
- 72.—Citado por Pedro de Madrazo en el prólogo a *La farisea*, 46.
- 73.—*Un verano en Bornos*, 51 n.
- 74.—*Prefacio del autor en Cuentos y poesías populares andaluces*.
- 75.—E. H. HESPELT y S. T. WILLIAMS, *Washington Irving's Notes on Fernán Caballero's Stories*, PMLA, XLIX, Dic. 1934, 1130.
- 76.—Prólogo a *Lágrimas* 6.
- 77.—*Deudas pagadas*, XII-XIII.
- 78.—Consúltese el estudio de Hespelt (N.º 1 arriba) p. 193.
- 79.—V., 191.
- 80.—*Deudas pagadas*, XIII- XIV.
- 81.—*Un verano en Bornos* VII.
- 82.—*Una en otra*, XII.
- 83.—NELKEN, op. cit., 209.
- 84.—J. ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, Madrid, 1926, 84.
- 85.—LA, 96.
- 86.—V., 26-7.
- 87.—C. BARJA, *Libros y Autores modernos*, Los Angeles, 1933, 179.
- 88.—*Palabra al lector en Elia*, XIV, Molcstábale asimismo a Fernán que don Juan Valera hablara de sus novelas de arroz con leche. (Véase Valera, *Obras*, XXI).
- 89.—V., 30.
- 90.—V., 241.
- 91.—LA., 59.
- 92.—*Lágrimas*, 8.
- 93.—*Vulgaridad y nobleza*, 14.
- 94.—LUIS DE EGUILAZ, en el prólogo a *Clemencia*, 1.a parte, XVII.
- 95.—J. FERNÁNDEZ ESPINO en el prólogo a *Clemencia* 2.ª parte, XIV.
- 96.—*Elia*, XIV.
- 97.—*Clemencia*, XXV.
- 98.—*Clemencia*, XXXIII-XXXIV.
- 99.—V., 145.
- 100.—Véase: E. H. Hespelt, *The Porto-Rican Episode in the Life of Fernán Caballero* en la Rev. Est. Hispánicos, 1928, tomo I, Núm. 2, 162-8.
- 101.—*Epistolario* de Fernán, ed. J. M. Valdenegro, Madrid, 1912. (*Obras*, XIV de la escritora).

- 102.—V., 375.
- 103.—Carta inédita de la colección de cartas de Fernán Caballero que existe en la Universidad de Chicago. Citada por Hespelt, op. cit. (núm. 1.) p. 199.
- 104.—V. 21 ff.
- 105.—*Deudas pagadas*, XXI.
- 106.—COLOMA, op. cit., 287-8.
- 107.—V., p. 209.
- 108.—*Un verano en Bornos*, 114.
- 109.—LA., 91.
- 110.—MOREL FATIO, op. cit. 346.
- 111.—*Elia*, p. 9.
- 112.—LA., 117.
- 113.—MOREL-FATIO habla de varios centenares de cartas a Latour. Existen asimismo unas 500 inéditas en la Biblioteca de la Universidad de Chicago. Hasta la fecha existen tres epistolarios publicados (Núm. 8, 21, 101). De las biografías, la más lograda sin género de duda, es la de la prestigiosa escritora peruana Angélica Palma, (Núm. 3). Debido a las fuentes de información que tuvo la señorita Palma, existen en su obra algunos errores de detalle (Véase el artículo de Hespelt en Hispania, XIV, (Dic. 1931; 507 ff.) pero en lo que toca a la interpretación de los hechos, realiza una evocación admirable de la autora de *Clemencia*; parece que fuera Angélica Palma la persona indicada para escribir la novela de la vida de Fernán. Los eruditos norteamericanos E. H. Hespelt de New York University y S. T. Williams de Yale University, trabajan en la actualidad con mucho método y comprensión sobre la época de la vida de la escritora anterior a la publicación de sus libros, especialmente sobre las relaciones entre Fernán Caballero y Washington Irving, relaciones que revisitaron suma importancia en el desarrollo literario de ambos escritores. Véase, además de los artículos citados (Núm. 1, 16, 75, 100): S. T. Williams, *Washington Irving and Fernán Caballero*, JEGP, XXIX, 1930, 352-66; Hespelt and Williams, *Two Unpublished Anecdotes by Fernán Caballero Preserved by Washington Irving*, MLN, XLIX, 1934, 25-31. Estos catedráticos anuncian para un porvenir no lejano otros estudios sobre F. C. que no dejarán de interesar al que se preocupe por los orígenes de la novela realista en la España del siglo XIX.
- 114.—Listas estas páginas para imprimirse, se nos llamó la atención sobre el estudio de J. F. Montesinos: *Un esbozo de Fernán Caballero*, en Volkstum und Kultur der Romanen, III Jahrgang, 2-3, Heft, 1930, pp. 230-257-. De las muchas observaciones valiosas que hace Montesinos, citamos dos que tienen particular relación con los puntos discutidos en nuestro estudio. «Lo que Fernán Caballero esboza en las páginas citadas son «caracteres», en el sentido que se daba a esta palabra en el siglo XVIII, que tanto gustó de ellos. La afición al género, cultivado en una u otra forma, es en España cosa antigua, pero doña Cecilia se atuvo, aquí como en otros casos, a fuentes francesas». (p. 236) «Para la novelista española, fisiología era algo así como descripción minuciosa, circunstanciada de un modo o de un carácter; otras veces, interpretación de un tipo; «fisiologista» puede significar, simplemente, un buen conocedor de los corazones, un hombre de mundo». (p. 237).